



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**EL FEMINICIDIO EN AMÉRICA LATINA DESDE UNA CRÍTICA
CULTURAL FEMINISTA.**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

**PRESENTA:
MARIANA BERLANGA GAYÓN**

**TUTORA PRINCIPAL:
DRA. MARISA BELAUSTEGUIGOITIA RIUS
DIRECTORA DEL PROGRAMA UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS DE GÉNERO
(PUEG), UNAM**

**COMITÉ TUTORAL:
DRA. FRANCESCA GARGALLO CELENTANI
POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS
DR. JESÚS SERNA MORENO
CENTRO DE INVESTIGACIONES SOBRE AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE
(CIALC), UNAM**

MÉXICO, D.F. NOVIEMBRE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Dedico este trabajo, de forma muy particular, a las dos personas que me dieron la vida:

A mi padre, Guillermo Berlanga Fernández de Córdoba+: por haberme transmitido el amor al conocimiento, el valor de la honestidad, y la defensa de los ideales. Por haber resistido a la enfermedad, casi hasta el final de la escritura de esta tesis. Sobre todo, por enseñarme el valor del perdón como forma de liberación.

A mi madre, María Josefina Gayón García+: por haberme demostrado que el amor incondicional sí existe. Por haber estado siempre, por sus palabras sabias que todavía me ayudan a enfrentar situaciones adversas. Simplemente, por que está presente en todas las letras de esta tesis. Y, sobre todo, por haberme dado toda una cátedra de dignidad y valentía, en sus últimos días.

Este trabajo también está dedicado a las madres de Juárez, en especial, a aquellas que no han cejado en la lucha por la justicia. Por ser un ejemplo de resistencia y dignidad; y porque sus hijas viven en nosotras gracias a ellas. Ojalá que estas reflexiones les signifiquen algo.

Agradecimientos

En primer lugar, a mi asesora principal, Marisa Belausteguigoitia: por haberme enseñado otra forma de escritura, por su enorme generosidad y porque esta tesis es el resultado de un diálogo constante con ella. Por dar más allá de lo estrictamente necesario, por su amistad y paciencia en estos años.

A Francesca Gargallo, por estar presente en mi vida académica y fuera de ella, por ser mi gran referente en el feminismo, por la complicidad de más de una década.

A Jesús Serna, por su solidaridad e interés en este trabajo. Por ser uno de los pocos hombres realmente empáticos con el feminismo. Por haber defendido mi proyecto a capa y espada en el Primer Coloquio de Doctorantes.

A Helena López, por haber tejido esa complicidad conmigo desde el primer momento. Por sus reflexiones inteligentes, sus lecturas sugeridas, pero sobre todo, por su amistad a prueba de todo.

A Deborah Dorotinsky, porque gracias a su seminario Cultura Visual y Género, se me abrió un mundo que resultó fundamental para la escritura de esta tesis. Por su solidaridad e interés en este trabajo.

A mis amigxs del alma, sin lxs cuales no hubiera sobrevivido a todo lo que me sucedió en estos 4 años: Oscar Martínez Vélez, Luz Graciela Ortiz “La Lechuga”, Rotmi Enciso, Ina Riaskov, Claudia Llanos, Clara Ramírez, Belén Santos, Paula del Cioppo y Karina Ochoa. Simplemente, porque son mi red afectiva.

A Marie Gayón: no hay palabras para agradecer la compañía en los mejores y peores momentos.

A la colectiva Alí somos todas, por su pasión y dedicación en la denuncia del feminicidio. Por ser parte fundamental de esta tesis: sin esas reflexiones-acciones al interior del grupo, todo esto no tendría sentido.

Índice

Introducción _____ P.9

Capítulo 1: Una “mirada” del feminicidio

1.1) Cuerpos u objetos: las marcas del género _____ P.37

1.2) Feminicidio: la muerte como espectáculo _____ P. 48

1.3) Composición del feminicidio: el sexo, el género y la “Cultura de la violencia”
P. 57

Capítulo 2: Narrativas de la imagen: encuadres de la vida y la muerte

2.1) La visibilidad de los masculino _____ P.81

2.1.1) Contrastes _____ P.82

2.1.2) Encuadres _____ P.84

2.1.3) Punctum _____ P. 84

2.2) Imagen, repetición y performance _____ P.93

2.3) Género y territorio: el cuerpo como superficie _____ P. 105

2.4) Encuadres del patriarcado _____ P.121

2.5) Definiciones de feminicidio _____ P. 131

2.6) Feminicidio: estampas del suplicio _____ P. 136

Capítulo 3: El color del feminicidio: tonalidades de la vulnerabilidad

3.1) La representación del dolor _____ P. 153

3.2) Mujeres “de color”: estética de la pobreza en América Latina _____ P. 163

3.3) La voz de las mujeres subalternas: de la vista a la palabra _____ P. 180

3.4) Las imágenes del consumo: cuerpos femeninos sexualizados _____ P. 197

3.5) Cuerpos femeninos en venta: de proletarias a prostitutas _____ P.204

Capítulo 4: Memoria y acción: hacia otro tipo de representaciones

4.1) Rituales y símbolos para no olvidar _____ P. 213

4.2) Memoria y fotografía: los límites de la representación _____ P. 224

4.3) La nitidez del recuerdo: memoria individual y memoria colectiva _____ P. 235

4.4) Estrategias de la memoria: lugares, archivos y repertorios _____ P.244

4.5) Representaciones del feminicidio: la repetición desbordada _____ P.260

4.6) Enfocar la vida y la dignidad: la construcción de la memoria _____ P. 270

4.7) Memorias controvertidas: los intereses alrededor del memorial del Campo

Algodonero y la propuesta de la escultura _____ P.288

A manera de conclusión _____ P. 300

Bibliografía _____ P. 311

Introducción

En un principio fueron las imágenes. Nadie entendía nada, pero el horror estaba a la vista. El hecho era inaudito, inexplicable, atroz. Nadie sabía decir quién, ni cómo, ni por qué, pero ahí estaba. Sucedió. Nos constaba porque podíamos verlo. El hecho se multiplicaba. Y las fotografías, también. La acción de la luz fijaba la escena inclemente en un material sensible. Los periódicos se encargaban de reproducirla.

Una, dos, tres, decenas de mujeres en posición horizontal. Sus cuerpos aparecían inertes. Semi-desnudos, cubiertos, pero siempre pasivos: completamente derrotados. ¿Cuántos disparos habrán recibido? No me refiero solo a los disparos de armas de fuego, sino de cámaras fotográficas. Varias de estas mujeres pudieron haber muerto estranguladas, asfixiadas, acuchilladas, pero hubo por lo menos alguien que se “atrevió” a disparar.

Primero fue a través de la prensa sensacionalista. Después, del resto de los medios de comunicación. Las imágenes comenzaron a circular: en Juárez, en México, más allá de la frontera. Incluso, del continente. Se convirtieron en objetos accesibles para todo mundo. Los políticos intentaban negar la realidad, mientras que nuestros ojos podían “constatarla”. La relación entre lo visible y lo verdadero se hacía tensa, conflictiva, confusa. Lo más confuso, sin embargo, fue que esas fotografías que en un principio nos horrorizaron, con el tiempo se volvieron “normales”. ¿Cómo ubicar la frontera entre el espanto y la costumbre? ¿En qué momento un suceso atroz deja de provocar asombro? ¿Cómo puede una imagen producir indignación y, al mismo tiempo, fomentar el morbo?

A pesar de estar ubicada geográficamente en el norte del país, fue a través de las imágenes como Ciudad Juárez se volvió “centro” de nuestra reflexión feminista. Los crímenes de mujeres que estaban ocurriendo ahí eran inauditos desde un punto de vista ético, increíbles desde nuestra propia inteligibilidad, misteriosos al ser fuente de inspiración de diversos mitos, pero sobre todo, ostentosos.

El paisaje desértico de Juárez se vio intervenido por cadáveres que comenzaron a “aparecer” en lotes baldíos, basureros y campos algodonereros. Los cuerpos eran ultrajados y ultimados para después, ser mostrados. Parecía como si realmente ese fuera el objetivo. Como si estos cuerpos hubieran sido dejados ahí, expuestos, justamente para ser “vistos”.

Si hablamos de feminicidio, podemos decir que la vista es crucial. Los marcos de visibilidad son los que determinan su “existencia”. Esta tesis parte de esa idea. Si los asesinatos de mujeres con el patrón de Ciudad Juárez no hubieran sido tan ostentosos, es probable que no estuviéramos considerándolos un problema. La “aparición” de estos cuerpos sin vida en el espacio público nos llevó a “ver” esos otros crímenes de mujeres que ya de por sí sucedían al interior de los hogares y en contextos latinoamericanos de militarización o de guerra.

El feminicidio es un problema social sumamente complejo, por lo cual resulta difícil enmarcarlo en una sola teoría. No puede explicarse en blanco-negro, bueno-malo, masculino-femenino ni a partir de cualquier dicotomía simplificadora. Existe una multiplicidad de factores que se conjugan: elementos materiales y simbólicos, tangibles e intangibles, visibles e invisibles, permanentes y dinámicos. Hay que detenerse en todos los matices posibles para ver el problema en toda su complejidad.

Las imágenes son como ventanas que invitan a entrar y recorrer laberintos de significados. Por eso fue que decidí partir de ellas. La fotografía de prensa constituyó el primer dato y es, hasta la fecha, la fuente de información más “poderosa” en el sentido de que crea y re-crea el imaginario de lo que ahora conocemos como feminicidio. Una fotografía puede ser vista, interrogada, leída, interpretada de múltiples formas. Esa dificultad resulta instigante cuando lo que se pretende es, justamente, acercarse al entendimiento de una práctica en la que tantos significados se ponen en juego.

En Juárez, en México y en toda la región, las cifras de homicidios dolosos de mujeres continúan creciendo. A la fecha, contamos con varias definiciones de feminicidio, pero seguimos sin entender muy bien su lógica. Hemos logrado legitimar el término, incluso, su tipificación en las legislaciones de algunos países

latinoamericanos. Sin embargo, estamos muy lejos de erradicar el problema. ¿Cómo “ver” el feminicidio más allá de nuestros marcos epistemológicos y de nuestra propia posición política?

Si de lo que se trata es de entenderlo, ¿cómo tomar distancia de las teorías y discursos que hasta ahora han intentado explicarlo? Hacer esta pregunta me llevó a realizar un desplazamiento del texto a la imagen, en un ejercicio de descorrer el camino teórico andado para comenzar por lo más básico: “ver” los registros visuales con los que contamos.

Si consideramos que el feminicidio es, en efecto, “el extremo de un *continuum* de violencia contra las mujeres”, como lo apunta la primera definición dada por Diana Russell y Jill Radford, la pregunta que habría que hacer es: ¿Dónde comienza ese *continuum*? ¿Cuál es el nivel más sutil de la violencia? ¿Cuál es el acto que lo encarna? Este trabajo parte de la idea de que el primer “problema” tiene que ver con la mirada: ¿Quiénes son visibles y quiénes están excluidos de los marcos de visibilidad? Pero sobre todo, ¿cómo miramos?

Analizar el feminicidio a partir del mundo de lo visual, me orilló a realizar una serie de giros y cruces entre la Teoría Crítica, los Estudios de Género y los Estudios Visuales. Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano ya han apuntado la pertinencia de esta serie de giros a partir de la apropiación que los Estudios de Género han hecho de la Teoría Crítica. En sus palabras: “Los estudios de género y sus correspondientes giros, han reconocido en estas nuevas teorías un potencial interpretativo que los introduce en la lectura compleja de las nociones de sujeto, subjetividad, dominación y poder.”¹

Complejizar todos estos conceptos a la luz de un problema social latinoamericano como el feminicidio, precisó de un acercamiento que tuviera como primer detonador la imagen. Analizar posturas, encuadres y miradas constituyó el primer trazo de un camino para entrar al terreno de la teoría cultural.

¹ Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano. “Teoría crítica y estudios de género”. En: Mier, R. y Polidori A. *Introducción a la teoría crítica*. Editorial UAM. En proceso de publicación.

En pocas palabras: con esta tesis me propuse pensar, desde mis centros (que vienen de mi propio activismo como feminista autónoma, la teoría feminista y los estudios latinoamericanos) y mis desplazamientos (que intentan ir del texto a la imagen, de lo político a lo cultural y de lo político a lo pedagógico), por qué en las últimas décadas, en América Latina se ha normalizado el hecho de matar mujeres. El caso de Ciudad Juárez es emblemático, pero no el único: están Ciudad Guatemala, Tegucigalpa, El Salvador, por mencionar algunos de los casos latinoamericanos más representativos.

Para entender este proceso de “naturalización”, me di a la tarea de descifrar códigos, mensajes y símbolos, en síntesis, algunos elementos de esa realidad oculta (y a veces visible) y paralelamente, las condiciones materiales que hacen posible esa naturalización de la violencia.

Tuve que pensar, analizar, entender, teorizar sobre el significado de matar mujeres en contextos latinoamericanos, pero sin dejar de lado la indignación que este acto nos produce. Cuando me refiero a la indignación, es en una doble vía: por lo que se ve y por lo que no resulta visible. La indignación me llevó a la indagación, porque indagar en otros marcos acabó siendo muy importante. A lo largo de este trabajo, intenté canalizar esa emoción para perfilar transformaciones concretas que, desde una perspectiva feminista, puedan hacer eco en nuestras sociedades.

2. Recursos - conceptos

2.1) Conocimiento situado

Esta indignación-indagación no implicó dejar de lado la objetividad que presupone una tesis académica, aunque sí renunciar de antemano a un tipo de saber universal y totalizador. Para hacer ese *close up*, es decir, ese acercamiento a la comprensión de la “lógica” del feminicidio en América Latina, partí de la idea de “conocimiento situado” propuesto por Donna Haraway. Asumí, por lo tanto, una mirada del problema desde una perspectiva parcial, cuya localización es limitada:

(...) quiero luchar por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las

conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas de conocimiento y las maneras de mirar.²

Los Estudios Latinoamericanos ya son, en sí mismos, un ejercicio de conocimiento situado, una forma de construir conocimiento a partir de realidades específicas, que no aspiran a esa “universalidad” tan defendida por la ciencia occidental, sino a la comprensión de situaciones localizadas en nuestra región.

Como ya lo han demostrado los Estudios Decoloniales y otros nuevos campos de estudio, no hay neutralidad en la construcción del conocimiento, pues la posición política, económica y vital suele guiar el interés académico. Lo que me llevó a realizar este trabajo en realidad fue un interés particular y colectivo, compartido por varias mujeres con quienes he venido trabajando³, por transformar aspectos de la realidad de las mujeres latinoamericanas.

En pleno siglo XXI, cuando se suponía que las mujeres habíamos conseguido ciertas libertades, las escenas de violencia se presentan de forma repetida y cotidiana. Las cifras de violaciones, desapariciones y asesinatos de mujeres se incrementan en contextos latinoamericanos muy diversos. Son distintas y variadas marcas de precariedad las que parecen hacer a algunas mujeres más vulnerables que otras. ¿Cómo se conjugan estas marcas? ¿A cuál darle más importancia?

Las feministas chicanas fueron las primeras en dejar claro (al interior del movimiento) la necesidad de especificar la necesidad de enunciación. De ahí que Chela Sandoval haya escrito sobre el feminismo norteamericano del tercer mundo lo siguiente:

U.S third world feminism thus represents a central locus of possibility, an insurgent movement that works to shatter the construction of any one of the

² Haraway, D.J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Capítulo 7: “Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial”. Cátedra. Madrid, 1995. P. 15.

³ Sobre todo, por las compañeras de la colectiva feminista *Allí somos todas*, con las que he trabajado el tema del feminicidio desde hace tres años.

collective ideologies as the single most correct site where truth can be represented.⁴

En el Capítulo 1, situó el problema del feminicidio en nuestra región y defino cuáles son los ángulos desde los cuales me aproximaré al problema para poder “verlo” y así, intentar desentrañarlo. Para realizar este cometido, retomé la propuesta del Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG), cuyos seminarios han sido fundamentales para la realización de esta tesis:

Desear desde los estudios de género es desear saber desde el cuerpo y sus marcas, es exaltar la necesidad del contacto, de la toma de la palabra desde el cuerpo, de la indignación, y de la búsqueda de justicia a partir de un canon que obliga a descender, tomando distancia y acercándose a un centro que se desplaza, que mira desde abajo y al límite.⁵

Situar el problema del feminicidio implicó también situarme como mujer mexicana, latinoamericana, activista y académica, así como explicitar las experiencias vitales y los campos de conocimiento desde los cuales partí para realizar esta investigación.

2.2) Fronteras

Desde una posición feminista y una perspectiva cultural, esta tesis explica de qué estamos hablando cuando hablamos de feminicidio en América Latina. Es otra aproximación al tema, otra mirada, con un énfasis en varias fronteras: la frontera entre la academia y el activismo, y sobre todo, entre el texto y la imagen. Pero también la frontera entre la dimensión jurídica y pedagógica, la política y la cultural.

⁴ Sandoval, Chela. *US Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World*. Bhavnani, Kum-Kum, ed. *Feminism and “race”*. Oxford University Press. New York, 2000. Chela Sandoval, “Feminist forms of agency and oppositional Consciousness: U.S Third World Feminist Criticism”. P. 218.

⁵ Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano. “Teoría crítica y estudios de género”. *Op. Cit.*

Como afirma Marisa Belausteguigoitia:

La teoría crítica es fronteriza más que central, transdisciplinaria más que disciplinaria. Está al borde de la palabra, más que al pie de la letra, tiene que ver con el cuerpo, con el ojo y con la voz, con la mirada y el lenguaje, no con los saberes descorporeizados y desterritorializados. Es situada y encarnada.⁶

En otras palabras, la noción de frontera nos sirve para transitar entre disciplinas, formas de activismo, dimensiones del conocimiento, pero también para ubicar tensiones. Como escribió Gloria Anzaldúa en los años 80: “The U.S – mexican border es una herida abierta where the Third World grates against the first and bleeds”.⁷

Traducir los hallazgos de esta investigación en propuestas para un activismo feminista, así como pensar en el papel de los medios de comunicación, pero también del arte, en lo que se refiere a la construcción del género, que deriva en el aniquilamiento de personas de sexo femenino, es lo que se ha propuesto la presente investigación. Desenmarañar las distintas tramas del feminicidio tiene su dificultad, así que la idea fue transitar entre las distintas dimensiones: tanto para su comprensión como para el trabajo que implicaría su erradicación. Esta tesis, por lo tanto, desciende a una zona instersticial.

2.3) Autonomía

Parto de la idea de que la existencia del feminicidio en nuestros países, atenta contra la autonomía de las mujeres conquistada en las últimas décadas (que han decidido trabajar, migrar, sostener a sus familias, vivir solas, etc.), pues vivir con miedo se ha vuelto un asunto cotidiano. Cabe preguntar: ¿Qué significa atentar

⁶ Belausteguigoitia. “Frontera”. En: Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Robert. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI editores. Instituto Mora. México, 2009. P. 106.

⁷ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands – La frontera. The new mestiza*. Primera edición 1987. Aunt Lut Books. Third edition, 2007. P. 25.

contra la autonomía? ¿El feminicidio atenta contra la democracia y nuestra dignidad como seres humanos?

Uno de los objetivos de esta tesis es caminar hacia la recuperación de la autonomía a partir de una aproximación desde una crítica cultural feminista, que cuestione prácticas, actitudes, relaciones y discursos que refuerzan prácticas y formas de ejercicio del poder que interfiere en las representaciones, al punto de asumir que la violencia contra las mujeres tendría que considerarse “normal”.

Las fotografías de la escena del crimen suelen mostrar los cuerpos masculinos erguidos como en un día normal de actividad. Miran para distintos lados, escriben, toman café. A veces portan un arma. Por lo menos a primera vista, no parece que una mujer muerta yace a sus pies. Muchas veces está desnuda o semi-desnuda, sin que ella sea necesariamente el elemento principal de la foto. Ese es el horror del feminicidio. Que la vida continúe, mientras que una mujer acaba de perder la vida de la manera más atroz. Esa es la “normalidad” que hay que cuestionar.

Hablar de autonomía es aludir a la capacidad de pensar y actuar libremente. Como lo ha expresado la argentina Mabel Thwaites Rey: “La belleza de la palabra “autonomía” reside en su potente evocación del ansiado campo de la libertad. Nombra la expresión sin condicionamientos, sin ataduras, sin restricciones, el actuar por voluntad propia y el pensar sin límites”⁸.

Pensar en la recuperación de la autonomía, me lleva de la mano a la necesidad de elaborar una crítica, pues como decía Foucault en el artículo titulado “¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung)”⁹, ésta constituye un ejercicio permanente de cuestionamiento frente al poder. Es, por lo tanto, renunciar a ser así gobernada.

La crítica es desconfiar de lo que se considera verdadero, es atreverse a dudar de todo aquello que parece obvio, por lo tanto, es resistir, es extra-viar la mirada, des-viarla de los marcos que encuadran así a las mujeres, rehusarse a asumir que ese es el destino natural, que la muerte es inevitable ante el efecto de poder masculino.

⁸ Thwaites Rey, Mabel. “La autonomía: entre el mito y la potencia emancipadora”. En: Adamovsky, Ezequiel; Albertani, Claudio y otros. *Pensar las autonomías. Alternativas de emancipación al capital y al Estado*. Bajo Tierra Ediciones y Sísifo Ediciones. México, 2011. P. 151.

⁹ Michel Foucault. ¿Qué es la crítica? (Crítica y Aufklärung). Aocípmv, Revista de Filosofía, Publicación semestral, No.11, Julio-Diciembre, 1995. P.p. 5-25.

Hacer crítica implica negarse a ser gobernada o a ser gobernada de esa forma y por ellos, desde un punto de vista foucaultiano. Si hablamos desde la experiencia de ser mujeres latinoamericanas, sería rehusarse a la violación, a la desaparición y al asesinato.

La crítica constituye una herramienta para entender algunos de los dispositivos que en pleno siglo XXI hacen posible la encarnación de ciertas prácticas de suplicio de la Santa Inquisición al final de la Edad Media¹⁰, en donde las mujeres eran torturadas, sacrificadas y asesinadas en lugares públicos. Me pregunto: ¿Qué formas de la verdad circulan a partir de una exhibición del fracaso del Estado? Parto de la noción de crítica de Foucault quien considera que:

La crítica es el movimiento por el cual el sujeto se atribuye el derecho de interrogar a la verdad acerca de sus efectos de poder, y al poder acerca de sus discursos de verdad; pues bien, la crítica será el arte de la inservidumbre voluntaria, el de la indocilidad reflexiva. La crítica tendría esencialmente por función la desujeción en el juego de lo que se podría denominar, con una palabra, la política de la verdad¹¹.

A lo largo de toda esta investigación, realicé un ejercicio de crítica permanente, no solamente hacia las estructuras del sistema que son claramente opresivas para las mujeres, sino a los lenguajes visuales, textuales, y artísticos que parecen no tener mayor repercusión en la realidad. El desafío más importante, sin embargo, fue ver críticamente el discurso feminista que he reivindicado por años. Tomar distancia para dudar, cuestionar y repensar ciertas categorías, fue tan importante como volver a ellas, trazando el camino de regreso desde otros lugares y miradas.

¹⁰ Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Primera edición, 2004). Traficantes de sueño. Madrid, 2010.

¹¹ Michel Foucault. "¿Qué es la crítica?". *Op. Cit.* P.p.5-25.

2.4) Crítica cultural feminista

Específicamente, he recurrido a la crítica cultural feminista, pues traduce, visibiliza y cuestiona todo ese entramado de significaciones que funcionan como dispositivos de la violencia. Algunas parecen obvias y neutras, otras son claras y desproporcionadas en su dolor, pero la mayoría tiene componentes sexistas y racistas que se materializan en hechos concretos como la violación y el asesinato de mujeres; mujeres que en la mayoría de los casos son pobres, morenas, trabajadoras, migrantes, en síntesis, mujeres subalternas¹².

Como dice Nelly Richard, la crítica cultural feminista le da un uso político y semántico al análisis del discurso para desmontar a la “mujer” como signo, tomando en cuenta que:

Los signos “hombre” y “mujer” son construcciones discursivas que el lenguaje de la cultura proyecta e inscribe en el escenario de los cuerpos, disfrazando sus montajes de signos tras la falsa apariencia de que lo masculino y lo femenino son verdades naturales, ahistóricas.¹³

Desde esta posición cultural, surgen las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los marcos ontológicos y de visibilidad que determinan qué es lo femenino y qué es lo masculino? ¿Qué posición suele ocupar uno en relación al otro? ¿En qué momento ciertos sujetos pasan a ser sólo cuerpos? ¿Cuál es la gramática que naturaliza la violencia que recae sobre ellos? Estas son algunas de las preguntas a las que intento dar respuesta en el capítulo 2, y de las que me serví para revisar una de las categorías más importantes de la teoría feminista: el patriarcado.

En todas las definiciones de feminicidio (dadas hasta la fecha), se presupone la existencia de un patriarcado, es decir, de un sistema que privilegia lo masculino en todas las dimensiones del orden social.

Como lo ha definido Francesca Gargallo:

¹² Los Estudios Subalternos servirán también para pensar ese papel de subordinación que tienen las mujeres en América Latina.

¹³ Nelly Richard. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. Revista Debate Feminista. Año 20, vol. 40. Octubre, 2009. P. 76.

Falocrático o patriarcal era el orden global que abarcaba desde la experiencia religiosa hasta las reglas económicas, desde la dimensión binaria del yin y el yan hasta la cliterectomía, desde la explotación de clases hasta el racismo, el colonialismo y las hambrunas. Su poder se sustentaba en que había logrado imponer su autoridad como la única legítima: el hombre era el dueño de todos los instrumentos de poder y para todos encontraba justificación.¹⁴

Lo que define al patriarcado es la idea del hombre como medida de todas las cosas. Por eso es que en el segundo capítulo, me di a la tarea de realizar un análisis minucioso de este concepto para ver en qué medida es explicativo del feminicidio y cuáles son sus límites. Como consecuencia de todas las reflexiones suscitadas, me vi en la necesidad de re-definirlo y de situarlo en sociedades latinoamericanas, atravesadas por el racismo, la desigualdad, la pobreza, las guerras, el narcotráfico y la impunidad. Concluyo que es preciso historizar y ubicar el patriarcado latinoamericano.

3. Objetivos

Si el feminicidio constituye “el asesinato misógino de mujeres cometido por hombres (...)”, como se expresa en su definición más básica, dada por Jill Radford¹⁵, la principal pregunta a resolver en este trabajo es: ¿En qué ojos, qué miradas, es posible definir el ejercicio feminicida? ¿Cuál es la frontera entre un asesinato misógino y uno no misógino cuando de mujeres se trata?

Es ese entramado de relaciones de poder, silenciamiento y visibilidad, definido por la cultura, lo que esta tesis se propuso desentrañar fueron preguntas como las siguientes: ¿De dónde parte la violencia hacia las mujeres? ¿A qué se debe su persistencia, expansión y extensión? ¿Por qué parece un asunto natural o merecido? ¿Qué sistemas de poder se echan a andar para que un tipo de sujetos

¹⁴ Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Segunda edición. México, 2006. P. 36.

¹⁵ Russell, Diana E. Y Radford, Jill (editoras). *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Primera edición: 1992. CEIICH – UNAM, Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana. México, 2010. P. 13.

persista en su vulnerabilidad? ¿Quiénes son las mujeres más susceptibles a ser asesinadas? ¿Qué vínculo hay entre el feminicidio y el asesinato masivo de personas (como el que tiene lugar actualmente en México)?

En síntesis, el objetivo principal de esta tesis fue descifrar la lógica (política, cultural y jurídica) del feminicidio a partir de los códigos de género, pero también de raza, clase social y estatus migratorio (visibles y no visibles) que operan en nuestras sociedades. Se ha afirmado reiteradamente que el feminicidio responde a un problema cultural, por lo cual era preciso especificar en qué consiste dicho problema y qué definición de cultura puede integrar dichos niveles de violencia.

En la iniciativa de la Cámara de Diputados para tipificar el feminicidio se puso énfasis en la intensidad de la violencia que presentan estos crímenes:

Otra característica distintiva de los asesinatos de mujeres es la brutalidad con que se les priva de la vida. La violencia y la brutalidad con que se ultima a las mujeres indica la intención de agredir de diversas maneras su cuerpo, antes o después de privarla de la vida.¹⁶

Desde estas claves extremas de poder y violencia, resulta urgente preguntar: ¿Cómo entender el feminicidio, y cómo poder contrarrestarlo? Esta fue en realidad la pregunta que estuvo detrás de toda la investigación, y aunque de antemano sabía que iba a ser imposible concluir con un listado de fórmulas, me propuse esbozar algunas propuestas de entendimiento y posteriormente, de transformación a partir de la propuesta de prácticas culturales concretas que puedan inaugurar otro tipo de representación del feminicidio que vaya más allá de la atrocidad. Un tipo de representación que no reproduzca el mismo patrón en la distribución y disposición de los cuerpos y, sobre todo, que no recree la violencia del acto. En

¹⁶ Iniciativa que reforma y adiciona diversas disposiciones del código penal federal para tipificar el feminicidio. Comisión Especial para conocer y dar Seguimiento Puntual y Exhaustivo a las Acciones que han emprendido las Autoridades Competentes en relación a los Feminicidios registrados en México. P. 13 Ver página en internet: http://www3.diputados.gob.mx/camara/001_diputados/010_comisioneslxi/002_especiales/008_feminicidios/05_iniciativas/01_iniciativa_para_tipificar_el_feminicidio_presentada_el_martes. Visitada el 15 de marzo del 2012.

otras palabras, vinculé teoría y praxis, para no dejar el análisis de un tema tan preocupante en el nivel de la crítica.

A partir de una serie de cuestionamientos alrededor del concepto de feminicidio, pero también, alrededor de otros conceptos en los que me había basado para intentar entenderlo, tales como patriarcado, género, violencia, etc., me propuse establecer un puente entre el saber académico y el quehacer feminista, pues ambas son herramientas indispensables y complementarias en el intento de transformación de la realidad de las mujeres en nuestra región.

También realicé un desplazamiento del texto a la imagen, de lo político a lo cultural y de lo jurídico a lo pedagógico, ya que son ámbitos que se han explorado poco y que juegan un papel primordial, tanto en la reproducción de la violencia como en la posibilidad de inaugurar otro tipo de relaciones.

Las anteriores fueron las fronteras en las que me interesó indagar para abordar otras dimensiones del feminicidio, para realizar una contribución teórica que pudiera derivar en prácticas liberadoras (de miedo, de peligro, de silencio, de olvido), tomando en cuenta que nombrar los asesinatos de mujeres, es decir, darle nombre a esta violencia específica ha sido parte de la crítica cultural feminista que ha cuestionado discursos como el del “crimen pasional” y el de la “violencia intrafamiliar”

Como ha afirmado Ana María Martínez de la Escalera al hablar de la relevancia del término feminicidio:

(...) no es la pertinencia descriptiva jurídica o sociológica de la noción lo que aquí nos interesa, sino su fuerza crítica a partir de la cual se conciben debates interdisciplinarios, debates de ideas, de proyectos para el porvenir de lo humano entre las disciplinas y los activismos políticos y de género¹⁷.

Hablar de feminicidio ya de por sí devela ese no estar dispuestas a seguir siendo gobernadas, mucho menos de esa manera tan violenta ni por ellos: por esos

¹⁷ Martínez de la Escalera, Ana María (coordinadora) *Feminicidio: Actas de denuncia y controversia*. PUEG-UNAM. México, 2010. P.10.

señores políticos y criminales, como los ha denominado el escritor Javier Sicilia¹⁸. Cabe recordar que han sido casi dos décadas de arduo trabajo por parte de las organizaciones feministas y algunas académicas por legitimar el término.

En síntesis, el objetivo principal de esta tesis fue ubicar distintas fronteras para aterrizar esa crítica: la frontera entre el hacer y el deshacer, así como la que divide el mundo de lo visible y lo invisible, pues son gramáticas que tienen que ver con la producción y la reproducción del género, pero también con una cultura de la violencia, si se le puede llamar así, en la que el sentido de la vista ocupa un lugar primordial.

4. Metodología:

Para ubicar los poderes que se juegan en nuestras sociedades y que derivan en prácticas de violencia extrema contra los cuerpos femeninos, analicé algunas fotografías del feminicidio que aparecen en la prensa como “evidencias” visuales o testimonios de lo ocurrido, registros que pueden arrojar claves para entender una realidad que va más allá de lo que se dice. Como afirma Roland Barthes:

Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos como un coito eterno.¹⁹

Otra de las razones por las cuales realicé un desplazamiento de lo textual a lo visual, tiene que ver con que las fotografías relacionadas con los feminicidios muestran este encuentro–desencuentro, desplazamiento, extravío, desvío de

¹⁸ Carta abierta de Javier Sicilia a políticos y criminales. En internet: <http://www.saboteamos.info/2011/04/04/20110404carta-abierta-de-javier-sicilia-a-politicos-y-criminales/>. Consultada el 15 de abril del 2013.

¹⁹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Primera edición, 1989. Editorial Paidós. Barcelona, 2009. P. 27.

miradas, a la vez que evidencian las relaciones entre los géneros a partir de la exposición de estéticas masculinas y femeninas que tienen posiciones más o menos fijas. Al mirar las imágenes de muchachas jóvenes inertes, parcialmente desnudas, tuve la urgencia de intervenir los juicios que de estas escenas se derivan.

Me pregunté: ¿Quién está arriba y quién está abajo? ¿Quién está haciendo y quién aparece inmóvil? ¿Quién mira a la cámara? ¿Cómo se escenifican las relaciones de poder? Son algunas de las constantes que pueden observarse. Las fotografías del feminicidio no sólo hablan de quién domina sino también de quien o quienes pueden permanecer en el olvido, en un sistema que no garantiza el derecho ni el respeto a la vida.

Las imágenes son “las marcas de lo visible”, como lo apuntó Fredric Jameson²⁰, para quien “lo visual es esencialmente pornográfico”, ya que su finalidad es la fascinación irracional. Sin embargo, estas marcas de lo visible nos facilitan detectar lo inaudito, lo extremo, lo que no se nombra.

Lo que vemos es muchas veces más poderoso que lo que leemos o escuchamos, de ello han dado cuenta los Estudios Visuales surgidos en la década de los 90 en contraposición a la Estética y a la Historia del Arte, al considerar que todas las imágenes que nos rodean, no solamente las consideradas obras artísticas, forman parte de la realidad social y tienen un sentido político que precisa ser interpretado²¹ Los Estudios Visuales, por lo tanto, a decir de Nicholas Mirzoeff, constituyen el estudio de la “cultura visual” que:

(...) “supone la aceptación de una serie de hipótesis que necesitan ser examinadas, por ejemplo, que la visión es (como así decimos) una “construcción cultural”, que es aprendida y cultivada, no simplemente dada por la naturaleza; que, por consiguiente, tendría una historia relacionada –en algún modo todavía por determinar- con la historia de las artes, las

²⁰ Jameson, Frederic. *As marcas do visível*. Versión original en inglés: Jameson, Fredric. *Signatures of the visible*, 1992. Editorial Graal. Brasil, 1995.

²¹ W.J.T Mitchell. “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”. Revista Estudios Visuales. Número 1. Diciembre 2003. P. 18. Ver en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

tecnologías, los *media* y las prácticas sociales de representación y recepción; y (finalmente) que se halla profundamente entrelazada con las sociedades humanas, con las éticas y políticas, con las estéticas y la epistemología del ver y del ser visto²².

Al “ver” estas imágenes se ejecutan una serie de presupuestos en marcos visuales predeterminados: los cuerpos masculinos son más visibles, transmiten una sensación de poder, están en movimiento, mientras que los femeninos suelen aparecer pasivos, por debajo de ellos.

Habría que preguntarnos hasta qué punto puede haber neutralidad en la visión. O si por el contrario, hay una domesticación de la mirada, de lo que se considera “alta cultura”, de lo que debe y vale la pena ser mirado. Por lo tanto, la estética es también política.

Al hablar de la pertinencia de los Estudios Visuales, es decir, al re-centramiento de la mirada como texto, como marco de la significación y por lo tanto, de la opinión, Irit Rogoff sugiere una serie de preguntas que habría que plantearnos en una sociedad en la que existe un permanente bombardeo de imágenes: “Who we see and who we do not see; who is privileged within the regime of speculariry; which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not; whose fantasies of what are fed by which visual images.”²³

Nuestros miedos, nuestros deseos, pero también nuestras aversiones están modelados por las imágenes a las que estamos expuestas. Pero si están construidas como determinantes, lo interesante es que también pueden inaugurar otras formas de mirar, de fotografiar, de retratar el dolor de los demás, parafraseando a Susan Sontag²⁴, quien considera que deben trazarse distancias y cercanías a la otra economía de la mirada, hacia el dolor ajeno.

Hay otras formas de mirar: más éticas, más compasivas, más solidarias. Como

²² Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003. P. 17.

²³ Irit Rogoff. “Studyng visual culture”. En: Mirzoeff Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998. P. 15

²⁴ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Primera edición 2004. Alfaguara. México, 2008.

lo ha expresado Gervasio Sánchez, un fotógrafo que ha cubierto varias guerras a lo largo y ancho del planeta: “(...) se puede plantear un acercamiento al sufrimiento sin que la persona a la que vas a fotografiar se sienta violada o turbada por la presencia de un extraño”.²⁵

Pero lo más interesante, es como lo apunta Mirzoeff, es que al analizar el mundo de lo visual, se pueden identificar tanto los discursos hegemónicos como las vías de resistencia: “Visual culture seeks to find ways to work within this new (virtual) reality to find the points in the crisis of information and visual overload in every day”.²⁶

En ese sentido, de lo que se trató esta investigación fue de ver cuáles son los discursos que prevalecen en relación al feminicidio, y al mismo tiempo, pensar en otras formas de tratarlo, de verlo, de mostrarlo sin que eso signifique perpetuar el círculo de la violencia.

Partí del análisis de fotografías publicadas en la prensa para dar cuenta de los feminicidios en Ciudad Juárez, considerando que el imaginario social de lo que constituye un feminicidio es creado y constantemente recreado por dichas imágenes: me refiero al constante “hacer” del feminicidio, del asesinato, de la violencia, del género. En ese sentido, habría que añadir que el caso de Ciudad Juárez se convirtió en un ejemplo paradigmático del feminicidio. Ningún otro caso ha sido tan retratado y a la vez tan re-tratado.

Una de las hipótesis de este trabajo fue que estas imágenes contienen información relevante en cuanto a las relaciones de poder derivadas del género existentes en nuestras sociedades, pero para ello, hay que “verlas” detenida y críticamente. Me interesan las fotografías no solamente por lo que tienen que decirnos en relación al feminicidio: los escenarios, las posiciones, las relaciones de poder que se vislumbran, sino también por los descuidos, las fugas y la mirada de quién toma la foto. Pero sobre todo, porque la imagen constituye un archivo en el que quedan inscritos los marcos visuales, los ángulos de la mirada, las

²⁵ Gervasio Sánchez. “Fotografiar la guerra con compasión”. En: Monegal, Antonio (compilador). Política y (po)ética de las imágenes de guerra. Paidós Estética 44. Barcelona, 2007. P. 187.

²⁶ Nicholas Mirzoeff. “What is visual culture?” En: Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader. The visual culture reader*. Routledge. London, 1998. P. 8.

posiciones en que los cuerpos aparecen retratados, y por lo tanto, contiene un potencial transformador. En ese sentido, podemos pensar que también se puede “deshacer” una visión, y así su silencio y la impunidad.

Como lo expresa Leonor Arfuch: “Las fotos, con su aire familiar, sus gestos y poses reconocibles, en vecindad con la historia de cada quien, se transforman así en marcas de resistencia, en bastiones contra el olvido, en monumento móvil y cambiante, una apuesta ética, estética y política”.²⁷ Este aspecto me mueve de manera particular: una imagen que vulnera y al mismo tiempo se ve en otra que potencia la indignación al revelar cómo una vida fue arrebatada, cómo se le puso punto final a una serie de deseos, planes y proyectos de vida.

Tanto la Teoría Feminista como los Estudios Visuales parten de la cultura como argamasa, por lo que constituyen ámbitos del conocimiento que nos sirven para “ver” y analizar las fotografías de feminicidios, puesto que surgen también como campos cuestionadores de las grandes disciplinas y que toman en cuenta el tema del poder, también en el campo del conocimiento.

La teoría feminista cuestiona un orden que había sido aceptado por hombres y mujeres, y revela la opresión de las mujeres en un mundo patriarcal, es decir, un mundo en el que los sexos están jerarquizados y donde existe un predominio de lo masculino.

Judith Butler ha señalado también que el género es una norma, por lo tanto, hay que indagar cómo se constituyen dichas normas, las cuales pueden ser deconstruidas, dado que no están dadas por la naturaleza ni por la biología, sino por la cultura. Dice Judith Butler:

Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de *normalización*. Aunque una norma pueda ser separable analíticamente de las prácticas en las que está incrustada, puede también resultar resistente a cualquier esfuerzo por descontextualizar su operación(...) Las normas pueden

²⁷ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural: entre política y poética*. Fondo de cultura económica. Buenos Aires, 2008. P. 41.

o no ser explícitas, y cuando operan como el principio normalizador en la práctica social es común que permanezcan implícitas, difíciles de leer y discernibles de una manera más clara y dramática en los efectos que producen.²⁸

Estas normas implícitas a las que se refiere Butler, constituyen a su vez actos performativos²⁹, en los cuales confluyen, por cierto, el acto y la mirada. La propuesta de esta tesis es que dichos actos performativos pueden leerse a partir de las imágenes, de ese mundo que tampoco hay que dar por sentado, mucho menos por neutro. Para ello recurrimos los Estudios Visuales: para cuestionar, pero también para poner a hablar a las propias imágenes. Hay que mostrar cómo se “ve”, pero sobre todo cómo se “mira”, el formato, el protocolo de las miradas. Hay que desmontar el acto de mirar como si fuera natural. En ese sentido, cabe recordar a Mitchell cuando afirma que:

El ejercicio de “mostrar la mirada”, supone, en este sentido, un modo de ascender, con éxito, el primer peldaño en la formación de este campo, recorriendo, para ello, el velo de la familiaridad y despertando la –en no pocas ocasiones adormecida– capacidad para sorprenderse, de suerte que muchas de las cosas que se dan por sentadas acerca de las artes visuales y los *media* (y, quizás, también, al respecto de todas aquellas formas de expresión verbal) sean puestas en cuestión. Es más, puede devolvernos a las disciplinas tradicionales de las humanidades y las ciencias sociales con ojos renovados, nuevas cuestiones y mentes abiertas”.³⁰

²⁸ Judith Butler. “Regulaciones de género” (2004). Traducción de Moisés Silva. La ventana. Num. 23. 2005. P. 10. Ver página electrónica en: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf>

²⁹ Ver Judith Butler. (1998) “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Debate Feminista, Año 9. Vol. 18. Octubre, 1998. P.p. 296-314.

³⁰ W.J.T Mitchell. “Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual”. Revista Estudios Visuales. Número 1. Diciembre 2003. P. 18. Ver en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

Las imágenes que elegí para analizar fueron fotografías publicadas en el semanario *Proceso* y en el diario *La Jornada*, por considerar que estos medios son serios y cuidadosos en su información, por lo tanto, las imágenes que muestran en teoría tienen un tratamiento ético. Además, tienen una tradición de innovación visual. ¿Cuáles son las fronteras de la ética cuando de representación visual se trata? Es una de las preguntas que se plantea esta tesis. También incluí algunas fotografías de la nota roja para ver las similitudes y diferencias con las fotografías de los primeros.

El tipo de fotografías que encontré fue lo que de alguna manera me permitió organizar la tesis en capítulos y analizar las distintas aristas del feminicidio. Me decidí por aquellas que retratan tres acciones: 1. Las que retratan hallazgo del cuerpo femenino y/o los elementos que quedaron “tirados” en el suelo. 2. Las que muestran la expresión de dolor por parte de las madres de las víctimas. 3. Las que representan las acciones por la memoria que ha realizado el movimiento de madres.

Elegí dos fotos por capítulo de manera un tanto intuitiva, al considerar que contenían los elementos claves para analizar los distintos aspectos del feminicidio. Me decanté por aquellas que me parecían potentes, sensibles o terribles, es decir, las más llamativas en relación a los tres marcos seleccionados y frente a las que difícilmente se puede no sentir nada.

La escritura de la tesis se realizó en un ir y venir entre el “observar” y el “teorizar”. Ver las imágenes detenidamente me llevó a formular una serie de preguntas, que se convirtieron en el eje conductor de la tesis. La necesidad de aproximarme a las respuestas me obligó a realizar un recorrido teórico, que a su vez tuve que aterrizar en imagen.

La metodología, por lo tanto, puede decirse que fue una “operación en espiral”, la cuál ha sido retomada de la pedagogía propuesta por el Programa Universitario de Género, en donde la ha implementado en sus distintos proyectos:

En la espiral no hay líneas rectas ni verticales; hablamos de una torsión elíptica, de un giro que posibilita el contacto, la unión de lo interior con lo

exterior. Encontramos un conjunto de líneas curvas que giran indefinidamente alrededor de un punto; cada una de ellas se aleja o acerca más al centro.³¹

En forma de espiral fue como escribí esta tesis: en un entrar y salir de las fotografías, para hacer un recorrido por toda la teoría que hasta ahora se ha elaborado en relación al feminicidio, y luego tomar distancia para re-pensar ciertas categorías. Las imágenes, sin embargo constituyeron siempre el centro, del cuál me alejaba para poder regresar a miraras con otra luz. Las claves o torsiones de la espiral me permitieron desordenar el saber, para después volver a ordenarlo: el arriba y el abajo, lo incluyente y lo excluyente, lo dominante y lo subordinado, lo visible y lo invisible, lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo moderno y lo tradicional.

5. Ejes

5.1) Género

Durante las últimas décadas, el feminismo y los estudios de género han venido cuestionando los significados del ser hombre y el ser mujer, trascendiendo el enfoque biologicista que se tenía todavía en los años 70, a pesar de que en 1949, Simone de Beauvoir³² ya nos había alertado de que: “no se nace mujer, se hace”, y de que en los años 50 la psicología médica³³ (aunque a partir de otro tipo de intereses) ya había establecido la separación entre sexo y género.

³¹ Marisa Belausteguigoitia, “Pedagogías en espiral”. En: Belausteguigoitia, Marisa y Lozano, Rían. (coordinadoras). *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. PUEG-UNAM. México, 2012. P. 34.

³² Ver: De Beauvoir, Simone: “El segundo sexo”. (Primera edición, 1949). Editorial Debolsillo. Buenos Aires, 2008.

³³ El género fue creado en los años cincuenta y sesenta por psicólogos estadounidenses para medicalizar la intersexualidad y la transexualidad. Ver: Éric Fassin. “El imperio del género. La ambigua historia política de una herramienta conceptual”. Revista *Discurso. Teoría y análisis*. Instituto de Investigaciones Sociales- Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). México. Num. 31. Año 2011. P.12-55.

Esta tesis parte de la teoría feminista y de los estudios de género, y pretende también realizar una aportación al debate sobre la construcción de la masculinidad y la feminidad, dado que el feminicidio no podría entenderse sin los mandatos de género que llevan a la violación y al asesinato, pero también a la negligencia, complicidad, culpabilidad y silencio. El género nos es útil para entender el entramado de relaciones de poder involucradas en actos de violencia extrema.

En los años 80, Joan Scott afirmó que “el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder. Podría decirse que el género es el campo primario dentro del cual o por medio del cual se articula el poder”.³⁴

En otras palabras, el género es lo que determina una de las primeras formas de poder a la que nos enfrentamos en el mundo, en el sentido de que es la asignación cultural a partir de un registro biológico: el sexo. El hecho de ser catalogados como “niño” o “niña” es lo que va a definir nuestra relación con el entorno inmediato. Ningún ser humano elige su identidad de género en el momento del nacimiento, y sin embargo, es la primera “etiqueta” con la que va a enfrentar la vida, y según la etiqueta, será el trato de las personas que lo rodeen.

Las relaciones de poder, por lo tanto, hay que pensarlas a partir del género. En esa misma línea, Rita Laura Segato, en un diálogo con Levi Strauss y Lacan, afirma que:

(...) por medio de su encarnación en actores sociales o en personajes míticos, los géneros constituyen una emanación de posiciones en una estructura abstracta de relaciones fijada por la experiencia humana acumulada en un tiempo muy largo, que se confunde con el tiempo filogenético de la especie.³⁵

Porque los géneros se han constituido a través de la historia de la humanidad, desde un tiempo tan remoto que pareciera que siempre han estado ahí. De ahí, su

³⁴ Joan W. Scott. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Lamas, Marta (compiladora). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Editorial Miguel Ángel Porrúa y PUEG-UNAM. México, 2003. P.p. 265-302.

³⁵ Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. Argentina, 2003. P. 56.

naturalización. Por otro lado, parecen ser fijos y estables, a menos que se observe con detenimiento las pequeñas variaciones en tiempos diferentes y en diversas sociedades.

Segato considera que:

(...) los géneros no son precisamente observables ni siquiera en el orden empírico, pues ellos son, en última instancia, el registro en el cual nos instalamos al ingresar en una escena, en una trama de relaciones. En esta tesis masculino y femenino son posiciones relativas, que se encuentran más o menos establemente representadas por las anatomías de hombres y mujeres en la vida social en cuanto signos de esa diferencia estructurada. Pero no necesariamente.

Al afirmar que no son precisamente observables, alude a toda esta realidad oculta, a esta red de significaciones difícil de ver y ubicar. En el caso del feminicidio estos códigos de género son más fáciles de ubicar, aunque eso no quiere decir que no estén presentes en otras prácticas violentas como las guerras, el genocidio y la violencia generalizada.

5.2) Colonialidad

Cuando hablamos de feminicidio en América Latina, es importante destacar que estos asesinatos se llevan a cabo en países que tienen una historia de colonización. Este dato a veces se olvida por considerar que la violencia contra las mujeres ha existido siempre. Para entender el por qué del feminicidio en América Latina, tenemos que abordar la especificidad de una región que ha tenido una historia de colonización y una determinada inserción en el capitalismo; que ha atravesado por procesos múltiples: evangelización, esclavitud, guerras de independencia, guerras civiles, dictaduras, etc.

La tarea aquí fue definir cómo, bajo qué dispositivos culturales y materiales, y específicamente contra qué tipo de cuerpos se despliega la violencia contra las mujeres, que además, es constitutiva de nuestros estados nacionales

latinoamericanos. No olvidemos que el proceso de colonización se realizó también a partir de la violación masiva de mujeres.³⁶

El concepto de colonialidad del poder, acuñado por Aníbal Quijano, pero retomado por algunas feministas latinoamericanas como colonialidad de género (María Lugones), sirvió para ubicar estas dimensiones de la opresión de las mujeres en el contexto latinoamericano:

Como lo explica Breny Mendoza:

La colonialidad del poder y la colonialidad de género operan a nivel interno en América Latina también. Como nos dicen los postoccidentalistas, la independencia no significó una descolonización en nuestras sociedades. Al final de cuentas, existe una alianza entre los hombres colonizados con los colonizadores que oprimen a las mujeres en las colonias, tal como lo han identificado Lugones y muchas feministas latinoamericanas. Existe, además del pacto entre los hombres blancos y el pacto colateral entre hombres y mujeres blancas occidentales, otro pacto en el corazón de América Latina que debe ser profundamente analizado por las feministas latinoamericanas.³⁷

¿Cómo se manifiestan las relaciones de poder en el marco del género en espacios colonizados? ¿En estos registros densos de inequidad? ¿Cuál es el efecto de la división internacional de trabajo en los distintos tipos de cuerpos? ¿Cuál es la estética que se privilegia? ¿Cómo se traducen esos privilegios-exclusiones en la realidad material de las personas?

Estas fueron algunas de las preguntas que delinearón el Capítulo 3, en el cuál se aborda el marco colonizador de la mirada y la dificultad o mejor dicho, la imposibilidad de homogeneizar al sujeto mujer, ya que las experiencias de “ser mujer” son múltiples y diversas. La racialización de las personas, pero además, la edad, la ocupación, el grado de estudios, así como otros elementos definen de

³⁶ Ver: Barbosa Sánchez, Araceli. *Sexo y conquista*. CCYDEL – UNAM. México, 1994.

³⁷ Mendoza, Breny. “La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano”. En: Espinosa Miñoso, Yuderksy (coordinadora). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano. Volúmen 1*. Ediciones En la frontera. Buenos Aires, Argentina, 2010. P. 29

alguna manera el grado de visibilidad y de audibilidad. Aún así, es posible salirse de esos cercos, así lo muestran las fotografías de madres de víctimas del feminicidio.

6. Momentos

6.1) Hacer

Hacer, en español, es un verbo que nos remite directamente a la acción. La Real Academia de la Lengua Española define acción como: *ejercicio de la facultad de hacer o realizar alguna cosa que tiene el ser*. Otra de las acepciones es: *influencia o impresión producida por la actividad de cualquier agente sobre algo*.

Desde el punto de vista del género, los hombres han estado históricamente vinculados a la acción. Las mujeres, a la pasividad. La acción se construyó, durante siglos, como un valor masculino a partir de los estereotipos de género que conformaron una imagen del hombre como un ser fuerte, con iniciativa, decisión y palabra. El feminismo o mejor dicho, los feminismos, se han encargado de demostrar que el “hacer” es constitutivo de los seres humanos, sean del sexo que sean y que el lugar de la pasividad nos fue conferido a las mujeres a partir de una serie de dispositivos sociales y culturales, no porque sea parte de nuestra naturaleza.

Acción, realización, agencia, autonomía, son valores que hablan de un sujeto que decide, enuncia, actúa y de esa manera, incide en lo político. En la teoría feminista de los últimos años, Judith Butler ha puesto sobre la mesa la importancia del concepto de *agency* al servicio del feminismo. Desde el punto de vista de los movimientos sociales, la agencia aparece como el dispositivo que hace que las víctimas (de una situación en particular, de un sistema, de una historia de opresiones) dejen de serlo para constituirse como sujetos capaces de direccionar el devenir histórico.

Desde la noción de agencia, en lo que concierne específicamente al feminicidio, estas son algunas de las preguntas que desarrollaré: ¿En qué momento se subvierte el significado del “hacer”? ¿En qué momento deja de ser un verbo para

convertirse en un problema? Si el “hacer” tiene que ver con una reafirmación de lo “masculino”, ¿cómo se conjuga este verbo con lo que hemos denominado “sistema patriarcal”? ¿Cuáles serían, entonces, las claves para entender un patriarcado situado que se expresa en nuestra región latinoamericana?

Si hacer es sinónimo de acto, si es llevar a cabo, maquinar, pero también maquilar, repetir sin pausa, habría que pensar también en el tipo de “haceres” valorados y legitimados, y en otro inaugurar otro tipo de haceres que logren transformar nuestra sociedad. Habría que pensar también, en todo lo que hay que deshacer para llevar a cabo esta transformación.

6.2) Ver

En cuanto al verbo *ver*, a lo largo de esta tesis hay una permanente reflexión en relación a ¿quién ve y quién es mirado/a?, al mismo tiempo que realizo un análisis exhaustivo para ubicar el poder o los poderes que están implícitos en el mundo de lo visual. Esos poderes tienen que ver con el género, pero también con los rasgos étnicos, la clase social y la edad, por mencionar algunas de las características de las personas que son más proclives a ser vistas o a ver, según sea el caso.

En el caso de América Latina, la mirada hacia Occidente también ha traído consigo toda una serie de marcos visuales, reflexiones e imágenes de las cuales dan cuenta los Estudios Latinoamericanos, y en específico, aquella vinculada con la colonialidad del saber.

Las sociedades occidentales modernas constituyen la imagen de futuro para el resto del mundo, el modo de vida al cual este llegaría naturalmente si fuese por los obstáculos representados por su composición racial inadecuada, su cultura arcaica o tradicional, sus prejuicios mágico-religiosos (...)³⁸

³⁸ Lander, Edgardo (compilador). *Colonialidad del saber*. Unesco – ISALC. Ediciones FACES/UCV. Caracas, 2000. P.34

Esa mirada subordinada tiene efectos concretos en la realidad material (en el modelo económico, por ejemplo), pero también desde el punto de vista del conocimiento. Los Estudios Latinoamericanos surgieron, precisamente, como una tentativa de mirar y entender procesos desde una realidad situada.

Para entender este mecanismo, hubo que preguntar también: ¿Cómo se da el agenciamiento de la mirada y de su contraparte, la “ceguera”? De hecho, hay que distinguir en los variados tipos de ceguera: la ceguera del exceso y la de la imposibilidad, la ceguera voluntaria y la responsabilidad de ver en el sentido que plantea Saramago en su *Ensayo sobre la ceguera*³⁹. En un mundo de personas ciegas, ver significa presenciar en soledad todo tipo de horrores, hacerse cargo, tomar decisiones, fungir de guía y correr el riesgo de enloquecer ante tanta claridad.

“La vista llega antes que las palabras”⁴⁰, asegura John Berger, y agrega que desde el punto de vista del género, el hombre es quien mira mientras que la mujer es mirada. Múltiples miradas recaen sobre las mujeres. La mujer es el objeto a mirar y para ello no necesita estar muerta. Sucede todo el tiempo en nuestra sociedad, al punto de que esa condición de “ser vista” pareciera natural, aunque en realidad constituye un rasgo de la relación entre los géneros construida culturalmente.

Para constatar lo anterior, basta observar el mundo de la pintura, la fotografía, el cine y, las campañas publicitarias. Sin embargo, las mujeres también vemos, por lo que resulta interesante observar los momentos, la intensidad, las pausas, los excesos y las dificultades en el acto de mirar.

Esta tesis representa una propuesta feminista, latinoamericanista, descolonizada en el acto de ver. Ser congruente con este trabajo de investigación implicó que la crítica no se quedara en crítica. A partir de todas estas reflexiones se perfiló una propuesta de transformación. Dado que la crítica se centró en las imágenes, la

³⁹ Ver: Saramago, José. Primera edición en portugués, 1985) *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara Barcelona, 2001.

⁴⁰ Berger, John. *Modos de ver* (Primera edición 2000). Editorial Gustavo Gilly. Barcelona 2010. P. 13.

propuesta radicó en “otra forma de ver”, en enfatizar otras posiciones, gestos, actitudes para revertir el papel de víctimas con el que suele asociarse a las mujeres.

La memoria constituyó el eje articulador de la subversión de símbolos que suelen re-tratar a las mujeres como sujetos pasivos. Memoria como acto de resistencia, repetición de prácticas, archivos y repertorios que den cuenta de la “verdad” de los distintos grupos con respecto al pasado. Memoria como narración viva. La imagen constituyó una economía de la memoria. Dado, que las representaciones visuales pueden revertir ciertas prácticas, repeticiones de actos, actitudes, miradas, éstas inciden en la realidad. Esta tesis concluye con la propuesta de otro tipo de representaciones: más sutiles y empáticas con el dolor de familiares y víctimas, a partir de algunas que ya se han venido generando desde los movimientos sociales y la comunidad artística.

Capítulo 1. Una “mirada” del feminicidio”

1.1) Cuerpos u objetos: las marcas del género



Foto: J. Guadalupe Pérez

Ciudad Juárez, Chihuahua

Revista Proceso

14/mar/2005

Pie de foto: Agentes de la Policía Ministerial del estado -antes Policía Judicial- custodian el cadáver de una joven mujer que fue hallado en un lote baldío al sur de la ciudad. Según las autoridades, el cuerpo corresponde a una mujer de entre 16 y 18 años de edad, la cual tendría unas 24 horas de que fue asesinada y su cuerpo abandonado en este sitio cercano al

fraccionamiento "Parajes del sur" a unos 20 kms de la línea fronteriza con los Estados Unidos. Cd. Juárez, Chih.

Esta fotografía es una imagen que busca retratar el feminicidio en Ciudad Juárez, Chihuahua. Fue publicada en marzo del 2005, en la revista mexicana *Proceso*. Su autor, J. Guadalupe Pérez capturó el momento en que agentes de la Policía Ministerial del estado de Chihuahua "custodiaban" el cadáver de una mujer, tras su hallazgo en un lote baldío, a escasos 20 kilómetros de la frontera con Estados Unidos. Custodiar quiere decir vigilar, guardar con cuidado, y eso es algo que hay que tener en cuenta a la hora de mirar esta fotografía.

En la imagen puede apreciarse solamente medio cuerpo de la víctima, el cual destaca semi-desnudo entre la vegetación. Éste yace boca abajo y ligeramente ladeado, de modo que solamente son visibles los glúteos que junto con la pierna hacen una especie de arco que culmina en el pie. Debajo de ella y a los lados hay ropa: al parecer, unos pantalones de mezclilla, los cuales fueron abandonados ahí, junto con el cuerpo. Se trata de una vejación doble. Dejar la ropa al lado, confirma doblemente su muerte.

Alrededor de la mujer muerta están ocho personas, ocho policías, ocho hombres. Uno de ellos es apenas perceptible. Está hincado al lado del cadáver, como si lo estuviera observando de cerca. Es curioso que el único que puede estar poniendo su atención a la mujer, no se ve en la fotografía. Los otros siete hombres —aunque la que está de espaldas es una mujer, cuyos glúteos también apreciamos por los pantalones ceñidos— están de pie, con su vista hacia otro lado: conversando entre ellos, tomando café, inspeccionando el lugar.

Los cuerpos masculinos, de pie, erguidos, dan la sensación de "poder", como *business as usual*, es decir, en el curso normal de su actividad. En sus manos está el futuro del cadáver; si es que un cadáver pudiera tener futuro. De hecho lo tiene; debe tenerlo. Son ellos quienes tendrán que "cuidar" la escena del crimen, recoger las evidencias, darle cause a los primeros pasos de la investigación.

Si custodiar quiere decir cuidar, duele que el cuerpo permanezca sin tapar. Aquí no hay ni primera ni segunda sábana, como en la fotografía de Koen Wessing titulada *Padres descubriendo el cadáver de su hijo*, analizada por Barthes. A partir

de esta foto, tomada en Nicaragua, en 1979, durante el conflicto armado, Barthes reflexiona lo siguiente:

Allí, sobre una calzada llena de baches, el cadáver de un niño bajo una sábana blanca; los padres, los amigos lo rodean, desconsolados: escena, por desgracias, trivial, pero observé perturbancias: el pie descalzo del cadáver, la ropa blanca que lleva llorando la madre del cadáver (¿por qué esa ropa?), una mujer a lo lejos, sin duda una amiga, tapándose la nariz con un pañuelo.⁴¹

La ropa que lleva la madre es como la segunda sábana. Pareciera que la va a colocar encima del niño, que ya de por sí está tapado. En esta fotografía, sin embargo, no hay ni primera ni segunda sábana. Cabe preguntar: ¿Por qué nadie la tapa?

El único futuro de un cadáver tiene que ver con la justicia, con el hecho de que sirva de evidencia. La persona en la foto que está de espaldas es una mujer, sin embargo, puede entrar en la categoría de “hombres armados” que propone la feminista francesa Jules Falquet⁴² para designar a las personas que ostentan un arma o que representan la autoridad, el poder. A primera vista da la sensación de que se trata de otro hombre: está de espaldas, tiene pelo corto o lo lleva recogido y viste pantalón.

Esta fotografía es una evidencia de que vivimos en un mundo de hombres o, por lo menos, de un mundo donde los hombres “trabajando” son altamente visibles. La mujer está tirada en el piso, mientras que ellos están de pie, dubitativos, pasivos. Los hombres son los que matan, pero también los que juzgan, los que deliberan, los que hacen las leyes. Cada uno está mirando en ángulos distintos. Cabría preguntarse: ¿hacia dónde mira la justicia? ¿En qué cruces se capturan sus hilos?

⁴¹ *Op. Cit.* Barthes, Roland. La cámara lúcida. P. 44.

⁴² Jules Falquet afirma que: “...esta dialéctica de los sexos en el nuevo mercado de trabajo informalizado y transnacionalizado está basado en un arquetipo de género muy tenaz: el hombre como guerrero y la mujer como botín. En otras palabras, descansa sobre los dos así llamados “más viejos trabajos del mundo”: “hombre en armas” y “mujer de servicios”. Ver: <http://julesfalquet.wordpress.com/>

Es claro que el fotógrafo quiso capturar la escena, es decir, no solamente al cadáver en cuestión, sino a los agentes de la policía rodeándolo, en medio de ese terreno, con la zona acordonada y con la perspectiva de la ciudad como fondo.

El *punctum* de esta fotografía, el detalle que rompe con el todo, son las calcetas blancas de la víctima. Las calcetas me remiten a las niñas-adolescentes en el colegio. Recordemos lo que el semiólogo francés Roland Barthes entiende por *punctum*:

Ese segundo elemento que viene a perturbar el *stadium* lo que llamaré *punctum*, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)⁴³.

El *punctum* de esta fotografía son las calcetas blancas de la víctima. Parecería un detalle sin importancia y, sin embargo, no lo es. Mi mirada se centra en las calcetas de forma inevitable: ¿por qué sus pies no están desnudos?, ¿por qué esa sensación de pulcritud (el blanco de las calcetas) en contraste con toda la “suciedad”, lo repulsiva que de por sí resulta la escena del crimen? Las calcetas blancas también nos remarcan su juventud y obligan a preguntarnos: ¿Pisó? ¿Estuvo de pie? ¿Caminó?

Cuando un cuerpo está desnudo, está desnudo. Pero cuando un cuerpo aparece semidesnudo, despojado, la pregunta obligada es: ¿Por qué conserva ciertas ropas? ¿Por qué algunas sí y otras no? ¿Qué intermitencia en el vestido y la desnudez nos conmueve o nos paraliza?

En este caso, sólo nos es posible ver la parte inferior del cuerpo y por detrás: de la cintura para abajo. Y solamente los pies están cubiertos. ¿Por qué no fue necesario arrancar todo? Un cuerpo se ve más desnudo cuando no está totalmente desnudo. Dejar solamente algunas ropas parecería una acción para exaltar la desnudez y la ausencia de vida. Poner la ropa al lado del cuerpo es infame: resulta que las ropas son tan desechables como el cuerpo. No olvidemos

⁴³ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Op. Cit.* P. 46.

que en algunos casos, las prendas de vestir que han aparecido junto a los cuerpos son las equivocadas, en un acto deliberado por provocar confusión. La ropa al lado del cuerpo resulta una doble o triple burla. El cuerpo está tan muerto, tan inerte como la ropa.

Las calcetas blancas dan la sensación de que la víctima nunca estuvo de pie, no pudo dar los pasos necesarios para liberarse. ¿Cómo correr sin zapatos?

La primera imagen que viene a mi cabeza es su horizontalidad. Puedo deducir que la ropa fue arrancada de la víctima para penetrarla. Tal vez por eso me punzan esas calcetas blancas, tal vez por eso me duelen tanto. Porque además, ¿quién usa calcetas blancas? Una mujer joven, tal vez una estudiante. Puedo pensar el asesino o los asesinos fueron hombres. Puedo pensar que hubo violación sexual antes o durante el acto homicida. Porque como afirma Barthes: “Una última cosa acerca del *punctum*: tanto si se distingue como si no, es un suplemento: es lo que añadido a la foto y que sin embargo está ya en ella”⁴⁴.

La violencia sexual aparece en la foto. La violencia se duplica, se triplica al estar esta mujer muerta rodeada de todos esos hombres y seguir descubierta. Tomando como punto de partida esta imagen, podríamos hacernos las siguientes preguntas que pueden ayudar al análisis del feminicidio:

¿Qué nos está diciendo esta imagen? ¿Cómo leer ese cuerpo curvo tendido? Las curvas del cuerpo femenino remiten de inmediato a su sensualidad, entonces, ¿por qué un periodista resalta la sensualidad de un cuerpo muerto? ¿Por qué las curvas de esta mujer aparecen tan expuestas? ¿Por qué no la cubren? ¿Qué relación tiene el cuerpo asesinado con el cuerpo “para otro” con lo que este sistema de dominación identifica a las mujeres? ¿Por qué está tan desnuda, más desnuda que un cuerpo totalmente desnudo? ¿Qué nos dicen la basura y los

⁴⁴ *Ídem*. P. 72.

deshechos como la bolsa de plástico que aparece en el lado inferior derecho?
¿Qué nos provoca esta imagen como espectadores?



Foto: J. Guadalupe Pérez

Cd. Juárez, Chihuahua

11/08/ 2003

La Jornada

Pie de foto: Un zapato de mujer permanece olvidado en el entorno del sitio donde fueron colocadas 8 cruces de madera que recuerdan el hallazgo de igual número de cadáveres de jovencitas. Esto en el lote algodonero donde en el mes de noviembre del 2001 fueron hallados los cadáveres de jóvenes mujeres, en su mayoría, trabajadoras de la industria maquiladora.

Esta es otra fotografía sobre el feminicidio en Ciudad Juárez. Como la anterior, fue tomada por J. Guadalupe Pérez, también colaborador de *La Jornada*. Fue publicada el 15 de septiembre del 2003 en la contraportada del periódico. Cabe destacar que en dicho diario, la mayor parte de las fotografías e información sobre feminicidios han aparecido en páginas interiores, en la sección de Política y Sociedad, y Justicia. Sin embargo, esta imagen apareció en la contraportada. Podemos pensar en dos razones que llevaron a los editores a ubicarla en un lugar tan visible: una, por el entonces reciente hallazgo de ocho cadáveres femeninos en el Campo Algodonero, el más escandaloso hasta ahora por la cantidad de cadáveres encontrados⁴⁵; y dos porque dicha fotografía sintetizaba en muchos sentidos la violencia contra las mujeres que se venía registrando en Ciudad Juárez durante los últimos años.

Un zapato sin cuerpo. Esta fotografía, que no es gráfica como la anterior sino iconográfica, se convirtió en uno de los símbolos del feminicidio por representar, justamente, la condición femenina asociada a la muerte en un paisaje desértico y una sandalia. Después de observar una imagen en la que resaltamos la ropa al lado del cuerpo, aquí lo que tenemos es una prenda sin cuerpo. La tierra del desierto nos lleva a pensar en las cenizas y las cenizas junto con el zapato, lo cual

⁴⁵ Cabe recordar que una de las repercusiones del hallazgo de estos ocho cadáveres fue la sentencia emitida por la Corte Interamericana de Derechos Humanos en diciembre del 2009, en la que responsabilizó al Estado mexicano de dichos asesinatos.

nos remita el cuento clásico de la Cenicienta. ¿Será que esta foto re-trata a las nuevas cenicientas?

En primer plano, podemos apreciar el zapato de una mujer en medio de un terreno árido. La escasa vegetación da la sensación de desierto, de un lugar inhóspito, inhabitado e inhabitable. El zapato es un sueco de madera, es decir, un tipo de calzado que fue especialmente diseñado para dar comodidad a las personas que pasan varias jornadas de pie. Estos zapatos se asocian, por lo general, con mujeres jóvenes por ser confortables e informales. Un zapato abandonado nos remite a la “huida”, probablemente o lo más probable, a la huida de una situación violenta.

El zapato está lleno de tierra. Cabe preguntarnos: ¿Cuánto tiempo lleva ese zapato ahí? ¿Dónde está el otro? ¿Y su dueña? ¿Por qué aparece el zapato sin su dueña? ¿Cómo fue que una mujer perdió su zapato en medio del desierto? ¿A dónde habrá ido a parar el otro zapato? ¿Qué estaba haciendo ahí la mujer? ¿Estaba sola? ¿Estaba acompañada? ¿Hubo testigos?

En segundo plano y arriba de la imagen, vemos varias cruces; primero una fila de cuatro, después una de tres, otra de cuatro y otra de tres. ¿Habría más? Son cruces sin cuerpos. Las tres filas de cruces nos dan la impresión de que se “reproducen”, o sea, de que cada vez aparecen-aparecerán más. La cruz simboliza la muerte, así que lo que percibimos es la reproducción de la muerte. La muerte llevada al infinito: ¿Quién puede salvarse de la muerte? Y si la vinculamos con el zapato femenino, nos tendremos que preguntar acerca de los pasos que llevan a las mujeres al desierto, del camino a transitar para escaparse. Porque la asociación zapato de mujer-hileras de cruces nos lleva a pensar en mujeres que mueren. También, en mujeres que intentaron huir de la muerte, y que en ese camino, perdieron sus zapatos. La persecución y la violencia aparecen en la fotografía de alguna manera. ¿Cómo escapar de la muerte? ¿Hacia dónde correr? ¿Cómo correr descalzas y desnudas?

Por otro lado, el zapato -que está solo, es decir, que no tiene a su par- en ese escenario desértico da la sensación de pérdida, pero también de olvido. ¿Quién se olvidó de recoger el zapato? Aunque también cabría preguntar: ¿Quién se olvidó

de esa mujer que perdió el zapato? El zapato aparece como un objeto desechable, y de alguna manera, la mujer también. ¿Quién (quienes) se olvidó (olvidaron) de esas mujeres muertas? ¿Por qué esas cruces están en medio del desierto?

La cruz es un símbolo y un recordatorio. Por lo tanto, en esta fotografía se muestra el olvido, pero también la memoria. Muerte, mujer, pérdida, olvido y no olvido son cuestiones que nos vienen a la cabeza al ver esta fotografía. ¿Quién o quiénes olvidan? ¿Quién o quiénes quieren impedir que se olviden estas muertes? ¿Quién caminó todo ese desierto para colocar esas cruces? ¿Quién perdió el paso?

El *punctum* de esta fotografía, es decir, lo que me lastima y me punza, es la pequeña rama que está debajo del zapato. Es ese pequeño azar que hace todavía más intensa la sensación de abandono. El zapato se convierte en parte del paisaje desértico; tiene el mismo destino que una pequeña rama, que un puño de tierra. En la tierra se ve la marca del pie. El zapato está polvoso y tiende a convertirse en polvo. Con el tiempo será cubierto completamente por la tierra, al igual que son cubiertas las pequeñas ramas. Ahora el zapato está encima de la rama, pero con el tiempo, no sabemos todo lo que estará por encima del zapato: ¿Podrán el tiempo y el viento enterrar la huella? ¿Podrán borrarse o desaparecer las evidencias de dichas muertes? El zapato nos remite al hecho de “dar pie”. Entonces, también cabe preguntar: ¿Qué hará la justicia con ellas? ¿Enterrarlas? ¿Olvidarlas? ¿Dejar que se pierdan en la nada? ¿Cómo pensar en la justicia si las pocas evidencias son tan visibles y están tan perdidas como su par?

Las marcas de violencia extrema, el anonimato, la indiferencia, el silenciamiento, el olvido, la objetivación, la victimización y la ausencia (en síntesis, símbolos de la pasividad) de las mujeres, incluso cuando ya están muertas, son algunas de las normas que se expresan en estas imágenes. El lugar que ocupan los hombres y las mujeres dan cuenta de las relaciones de género en una ciudad mexicana, latinoamericana, fronteriza y maquiladora. Por lo tanto, podríamos concluir que las imágenes hablan y habría que preguntarnos qué es lo que ellas quieren, como lo

afirma Mitchell⁴⁶, es decir, pensar que tienen una inteligencia y un propósito comunicativo. Tal vez así podamos comenzar a comprender –desde otro ángulo– las prácticas feminicidas que tienen lugar distintos países latinoamericanos: al observar las marcas, los gestos, las posiciones, las actitudes, las tensiones y la distribución de poderes plasmada en las fotografías de prensa; hurgando en el mundo de lo visual y cuestionando la “naturalidad” de las miradas.

⁴⁶ W.J.T Mitchell. *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2005.

1.2) Femicidio: la muerte como espectáculo

La imagen de una persona asesinada resulta fuerte, estremecedora, repudiable, atroz. Es una imagen sobre la violencia y violenta en sí misma. El peor efecto que puede producir, no obstante, es la indiferencia. Una imagen que tendría que perturbar, o por lo menos, alterar puede no decirnos mucho o no decirnos nada, reproduciendo así la violencia que busca denunciar.

Al referirse a las fotografías que retratan “los horrores” de la humanidad, Susan Sontag afirma que:

La conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer. Y aunque no ocurra así, se puede *no* mirar. (...) Esto parece normal, es decir, adaptación. Al igual que se puede estar habituado al horror de la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas.⁴⁷

Podemos decir que en México nos hemos habituado al horror, ya que desde el año 2006, cuando el ex presidente Felipe Calderón declaró la llamada “Guerra contra el Narcotráfico”, las imágenes de personas degolladas, ejecutadas y colgadas en puentes han circulado en los medios de comunicación de forma continua. Sabemos que todos los días matan personas, porque los medios de comunicación nos bombardean con fotografías de cuerpos sin vida, salpicados de sangre. Nuestra capacidad de asombro ha ido en descenso. Asistimos al espectáculo de la violencia con una cierta resignación.

Esta “espectacularización” de la violencia, sin embargo, fue inaugurada doce años antes con los asesinatos seriales de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. En 1993 comenzaron a registrarse hallazgos de cadáveres de mujeres en lotes baldíos y parajes semidesérticos de dicha ciudad fronteriza. Entre 1993 y 1997 ya habían aparecido decenas de mujeres asesinadas con un patrón que exhibía una atrocidad inusitada, tal como lo describió Sergio González Rodríguez en 2002:

⁴⁷ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Primera edición: 2004. Editorial Alfaguara. Cuarta reimpresión. México, 2008. P. 96.

Muchachas, incluso niñas, estranguladas, desnudas o semidesnudas, algunas con las manos atadas, huellas de golpes, mutilaciones o torturas. Sus cadáveres persistían en aparecer en parajes desérticos o semidesérticos de la periferia de Ciudad Juárez⁴⁸.

En los últimos años también han sido las activistas, las mujeres que denuncian los crímenes de mujeres, quienes están siendo ultimadas por asesinos “anónimos”. Casos como el de Marisela Escobedo y Susana Chávez, han dejado en claro que la denuncia del feminicidio resulta inconveniente para ciertos grupos en el poder.

Desde hace 20 años, hemos tenido que convivir con imágenes de cadáveres femeninos, muchas veces desnudos o semi-desnudos, expuestos, con marcas de varios tipos de violencia que circulan en la prensa y el internet. Por otro lado, este patrón que ha sido característico de Juárez, ya se ha extendido a otras ciudades y estados de la República Mexicana. Los diarios locales de carácter sensacionalista han visto en las fotografías de este tipo de crímenes, un buen punto de venta.

A lo largo de estas dos décadas, nos hemos acostumbrado al espectáculo de la violencia, mismo que en un primer momento tuvo como principal foco el cuerpo de las mujeres y después se generalizó. Estadísticamente, es cierto que en el momento actual y en todos los anteriores, la mayoría de asesinatos son de hombres, generalmente jóvenes y pauperizados. Sin embargo, no podemos soslayar el origen de esta violencia que no sólo se conforma con aniquilar a una persona, sino que busca hacerse ostentosa, en otras palabras, visible. Si se hubiera actuado hace 20 años, es probable que se hubiera frenado la espiral de violencia que inició contra los cuerpos de mujeres y que se ha extendido hacia otros cuerpos.

Guy Debord fue uno de los primeros autores en hacernos reparar en esta noción de espectáculo, misma que caracteriza a las sociedades modernas. Debord afirmó

⁴⁸ González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002. P. 111.

en los años 60: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas, mediatizada a través de imágenes”⁴⁹.

¿Qué tipo de relaciones producen las imágenes del feminicidio? En este trabajo analizo algunas imágenes que representan los efectos de los asesinatos de mujeres para pensar en todos los códigos que se han “naturalizado” y que de alguna manera garantizan la reproducción de una violencia específica, que lo mismo se da en épocas de paz, que en épocas de guerra.

El objetivo de interrogar y ver detenidamente estas fotografías es cuestionar, de alguna manera, nuestra mirada en relación a un fenómeno que en 20 años de denuncia no se ha podido tocar. Y no sólo eso, sino que el círculo de impunidad que lo ha acompañado ha dado lugar a una violencia generalizada que no se restringe a las bandas de crimen organizado. Como dice Pilar Calveiro al referirse al actual contexto mexicano:

*(...) no estamos frente a una guerra contra el narcotráfico –como se afirma– ya que esta supondría dos bandos en lucha a muerte: gobierno y narcos. Por el contrario, el involucramiento de los distintos sectores estatales y no estatales demuestra la interpenetración entre gobierno/sociedad/delinuencia organizada, actores que forman una única red que disemina formas de violencia masiva y atroz en la lucha de sus facciones internas por el control de los mercados.*⁵⁰

Pareciera que el nuevo contexto mexicano me orilla de nuevo a justificar por qué es importante enfocarse en el feminicidio, cuando la violencia se ha generalizado. En ese sentido, no es que le dé prioridad a los asesinatos de las mujeres por encima de los asesinatos de hombres, pero sí me propongo entender una violencia específica, que tiene distintos marcos de visibilidad y de significación, y que sucede lo mismo en contextos de “paz” que en contextos de guerra.

⁴⁹ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (Primera edición en francés, 1967). La marca editora. 4ª ed. 1ª reimpression. Buenos Aires, 20012. P. 32.

⁵⁰ Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2012. P 218.

La idea es buscar claves para entender cuál es la línea fronteriza entre la violencia y la espectacularización de la misma, y por qué el cuerpo de las mujeres ha sido en ocasiones el medio para traspasarla, como lo muestra el caso mexicano, pero también el guatemalteco, donde el feminicidio fungió como parte de la política genocida durante la guerra civil que tuvo lugar en el país centroamericano durante 36 años (1960-1996).

Por otro lado, el feminicidio no es un problema nacional sino regional. En Guatemala, en Honduras, Argentina, Chile y otros países de América Latina, se hace cada vez más común que una mujer aparezca asesinada. El carácter regional del problema se evidenció el 18 de enero del 2006, cuando distintas organizaciones no gubernamentales de distintos países latinoamericanos, se dirigieron a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos con el fin de solicitar una Audiencia sobre Feminicidio en América Latina, para el 124° Periodo Ordinario de Sesiones.

En la audiencia ante la CIDH, las peticionantes⁵¹ expusieron ante las autoridades de dicho organismo su preocupación “por el creciente número de asesinatos de mujeres en la región y la falta de mecanismos eficientes y respuestas adecuadas de cada Estado en la investigación de los mismos”⁵².

El trabajo arduo de las organizaciones feministas y de mujeres por poner el tema en las agendas nacionales ha logrado que en años recientes el feminicidio se haya tipificado en varias legislaciones latinoamericanas: Costa Rica (2007), Guatemala (2008), Chile (2010), El Salvador (2010), Perú (2011), México (2011) y Nicaragua (2012), sin que se haya registrado una disminución de asesinatos de mujeres en ninguno de estos países.

⁵¹ La Comisión Mexicana de Defensa y Promoción de los Derechos Humanos A.C. (CM-DPDH), el Centro por la Justicia y el Derecho Internacional (CEJIL), la Federación Internacional de los Derechos Humanos (FIDH), el Comité de América Latina y el Caribe para la Defensa de los Derechos de la Mujer (CLADEM), Kuña Aki (Paraguay), DEMUS – Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer (Perú), Católicas por el Derecho a Decidir (México), Centro de Promoción de la Mujer Gregoria Apaza (Bolivia), Red Nacional de Trabajadoras/es de la Información y Comunicación RED ADA (Bolivia), Centro para la Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH – Guatemala), Sisma Mujer (Colombia), Red de la No Violencia contra las Mujeres de Guatemala, y Washington Office on Latin America (Wola).

⁵² *Audiencia temática sobre feminicidio en América Latina ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos – CIDH*. Washington, 03 de marzo de 2006. DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer. Lima, 2006. P. 4.

Por otro lado, el auge de las redes transnacionales de trata de personas, para quienes las mujeres pobres son el principal blanco, nos lleva a pensar que varias de estas mujeres son secuestradas, pero también asesinadas, sobre todo aquellas extremadamente vulnerables que se resisten a ser cooptadas por las mafias.

Estamos hablando del segundo negocio más redituable del mundo, después de la venta de drogas, así que en pleno siglo XXI, el cuerpo de mujeres y niñas vuelve a ser –de forma evidente– el principal blanco de la violencia. Al respecto, la periodista Lydia Cacho ha afirmado que: “Cada año, 1.39 millones de personas en todo el mundo, en su gran mayoría mujeres y niñas, son sometidas a la esclavitud sexual. Son vendidas y revendidas como materia prima de una industria, como residuos oficiales, como trofeos y ofrendas.”⁵³

De lo anterior se desprende que el feminicidio no es sólo un problema de cifras. Es connotativo y denotativo de la violencia extrema actual. Se relaciona directamente con el sistema de valores de una sociedad que permite, guarda silencio y justifica la violencia contra las mujeres, especialmente, aquellas que están en una situación de vulnerabilidad, ya sea por falta de recursos económicos, situación migratoria, edad, etc.

En el ejercicio de matar y exhibir el asesinato existen elementos que tienen algunas marcas de género, raza, edad, ocupación, etc., y que nos pueden dar pistas para entender quién puede quitarle la vida a quién, pero sobre todo, para ubicar los marcos epistemológicos y de visibilidad en los que nuestra sociedad encuadra la vida. En otras palabras, nos muestran quiénes son los sujetos que protagonizan este tipo de prácticas.

Por otro lado, cuestionar las imágenes que han circulado en relación al feminicidio nos puede llevar a inaugurar otras que den cuenta del problema sin repetir los tipos de encuadre y las posiciones que hacen ver a las mujeres como seres vulnerables, derrotadas y sin poder. Esa, de hecho, es la propuesta de este trabajo. Pensar: ¿Cómo representar lo irrepresentable? ¿Con base en qué criterios éticos y estéticos? ¿Cómo transitar de la violencia a la sutileza a partir de

⁵³ Cacho, Lydia. *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. Editorial Grijalbo. México, 2010. P. 15.

imágenes que puedan conmover sin mostrar, decir sin detallar, denunciar sin exhibir?

Mi hipótesis principal es que la reproducción de las imágenes que exhiben las marcas de violencia de aquellas mujeres que fueron ultimadas, con el tiempo han dejado de generar indignación y se han “naturalizado”. Por lo tanto, a la par de la reproducción del feminicidio tenemos la reproducción de las imágenes en donde las mujeres aparecen sin vida. Estas imágenes no logran romper el círculo de la violencia, sino todo lo contrario: la reproducen.

Si es verdad que “la vista llega antes que las palabras” como asegura John Berger⁵⁴, es preciso preguntarnos qué nos están diciendo y produciendo las imágenes de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez que circulan a través de la prensa y el internet. Es importante desarticular la información que nos proporcionan dichas fotografías, más allá de lo que se dice o se lee sobre ese fenómeno que ahora llamamos “feminicidio”.

Cabe recordar que este término, tal y como lo conocemos ahora fue inaugurado por Jill Radford y Diana Russel, quienes sobre la base del concepto de genocidio definieron *femicide* (vocablo en inglés) como “el asesinato misógino de mujeres cometido por hombres.”⁵⁵

Si en México comenzamos a hablar de feminicidio fue porque a principios de la década de los noventa, los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua, pusieron en alerta a la sociedad mexicana. Pero no solo eso: hubo una conjunción de organizaciones feministas y de académicas que introdujeron este vocablo. De hecho, fue hasta 1998 cuando a este tipo de asesinatos se les comenzó a denominar feminicidios.

En el primer artículo que se escribió con este término, Julia Monárrez concluía que:

⁵⁴ Berger, John. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gilly. Barcelona 2010. Primera edición 2000. P. 13.

⁵⁵ Radford, Jill. Introducción. RUSSEL, Diana E. y RADFORD, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. CEIICH- UNAM. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada-Cámara de Diputados. México, 2006. P.33.

En Ciudad Juárez se asesina a mujeres de todas las edades, pero sus vidas robadas comprenden toda una serie de actos violentos en contra de ellas y estos feminicidios están íntimamente relacionados con su condición de género, al tipo de labor que desempeñan, al área de residencia, y a su indefensión como menores de edad.⁵⁶

El estudio de Monárrez ya desde entonces nos advertía que existen vidas precarias, como las denomina Judith Butler⁵⁷. Este concepto parte de la idea de que la vida del ser humano es en sí misma precaria, y para que se desarrolle hace falta el sustento de toda una red social que la haga posible. Ningún ser humano puede sobrevivir por sí mismo, pero es en esta necesidad de red, donde muchas vidas humanas quedan fuera; algunas mueren y otras sobreviven a pesar de la exclusión, de la invisibilidad, de la muerte en vida. Y son este tipo de vidas las que no se consideran dignas de duelo, las que pueden no contar.

El feminicidio en Juárez y en otras ciudades mexicanas y latinoamericanas da cuenta de esa precariedad. ¿Qué tan importante es la vida-muerte de una mujer joven, trabajadora, habitante de una zona marginal?

Después de más 20 años de denunciar los asesinatos de mujeres en Chihuahua, México y América Latina, todavía no tenemos una pista seria de quiénes son los culpables, mucho menos una posible solución del problema. Las mujeres siguen siendo brutalmente asesinadas, sin embargo, la demanda de justicia para las mujeres asesinadas ya no sólo es en Ciudad Juárez, sino también en otras ciudades de México y de América Latina. Ciudad Guatemala es tal vez la más representativa de la región, en donde la impartición de justicia brilla por su

⁵⁶ Monárrez Fragoso, Julia Estela. "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999. Revista Frontera Norte. Vol. 12, número 23. Enero-junio del 2000. El Colegio de la Frontera Norte. P.p. 87-117, En internet: http://www2.colef.mx/fronteranorte/articulos/FN23/4-f23_Cultura_del_feminicidio_en_Ciudad_Juarez.pdf, consultado el 6 de marzo del 2013.

⁵⁷ Butler, Judith. *Precarious Life. The powers of mourning and violence*. (First published: 2004) Verso. Second edition. London & New York, 2006.

ausencia. Hasta la fecha, ningún gobierno latinoamericano ha dado una explicación cabal de por qué se asesinan mujeres.

Es verdad que se matan más hombres que mujeres, pero también es verdad que la tendencia de muertes de mujeres con presunción de homicidio ha subido durante los últimos 20 años, mientras que en el caso de muertes de hombres se registra el proceso contrario. Así lo muestra un estudio realizado por la ONU, que comprende el periodo 1985-2009 y cuyo principal investigador fue Carlos Echarri Cánovas:

(...) los asesinatos de mujeres no disminuyeron su incidencia al ritmo en que lo hicieron los de varones, que en 20 años se redijeron casi a la mitad. También muestran que para el año 2001 la disminución era equivalente a 36% del valor observado en 1985. Por el contrario, los niveles de los homicidios de mujeres permanecieron prácticamente constantes entre 1988 y 1993, con un alza entre 1994 y 1998, y con un descenso en 2000. A partir de 2007 volvieron a incrementarse, de manera que se aprecia un crecimiento superior al de los homicidios de los varones.⁵⁸

El mismo estudio refiere que las formas en que las mujeres son ultimadas suelen ser más “brutales”. Es decir, mientras que la mayoría de los hombres son asesinados con armas de fuego, las mujeres son frecuentemente estranguladas, ahogadas, sofocadas, quemadas o asesinadas con armas punzocortantes. El estudio de la ONU afirma lo siguiente:

En las mujeres es más frecuente el uso de medios más brutales para asesinarlas: ahorcamiento, estrangulamiento, sofocación, ahogamiento e inmersión en 18% de los casos, tres veces más que en los hombres; objetos

⁵⁸ *Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009, 2011.* ONU Mujeres, El Colegio de México, INMujeres, LXI, Cámara de Diputados. México. P. 71. En internet: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/00_femicidMx1985-2009.pdf, consultado el 6 de marzo del 2013

cortantes en 14.2%; objetos romo o sin filo 1.4%. La proporción de mujeres envenenadas o quemadas triplica a la de los varones (2.7% y 0.9% respectivamente).⁵⁹

Realizar un desplazamiento de lo político a lo cultural se hace necesario para intentar entender por qué en Ciudad Juárez, en México y en otros países latinoamericanos es cada vez más común que se asesine a las mujeres. Se trata de revisar y de modificar las leyes; de romper una inercia en nuestros sistemas de procuración de justicia; pero se trata, sobre todo, de transformar relaciones, imaginarios, sistemas de creencias, modos de ver y de pensar.

Para entender por qué en una sociedad se acepta, se justifica y se reproduce una práctica tan violenta como el feminicidio hay que hurgar en la dimensión cultural del fenómeno: ¿Cómo se les ve a las mujeres en nuestra región? ¿Cómo las imágenes ayudan a reforzar estéticas, comportamientos, actitudes y roles de género? ¿Por qué la violencia de género aparece como “normal”? ¿Por qué la vista resulta un sentido esencial en la reproducción de los supuestos del género?

⁵⁹ *Ídem*. P. 43.

1.3) Composición del feminicidio: el sexo, el género y la “cultura de la violencia”

Las fotografías publicadas en la prensa para dar cuenta de los feminicidios nos son útiles para pensar las preguntas anteriores, considerando que lo que constituye un feminicidio es creado y recreado por dichas imágenes. La propuesta aquí es desplazar algunas claves de lectura y algunos ejes de la teoría al terreno de lo visual. Convertir la lista de definiciones del concepto en una lógica de proposiciones para “representar” el feminicidio, de modo que se pueda revertir la forma dominante de “ver” y de enmarcar a ciertas mujeres.

Volviendo a las reflexiones de Debord, esta tesis comparte una de sus principales premisas:

Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculo. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una representación.⁶⁰

Si en nuestras sociedades las representaciones llegan a ser tan importantes como la realidad misma, entonces, hay que cuestionarlas, para luego intervenirlas y transformarlas. Las fotografías analizadas son las que representan el feminicidio en Ciudad Juárez, aunque la reflexión abarca el resto de México y Latinoamérica.

El caso Juárez es emblemático, no solamente por ser la ciudad donde comenzaron a registrarse –o mejor dicho, a denunciarse– este tipo de crímenes, sino por el movimiento ciudadano que se ha conformado para exigir justicia. En otras ciudades y regiones latinoamericanas también se registran feminicidios, pero la visibilidad del problema y de los sujetos que han protagonizado la lucha por la justicia es característica de Chihuahua. ¿A qué atribuir esta visibilidad? A la toma de la palabra por parte de las madres, a la solidaridad de activistas, feministas y periodistas. Incluso, al propio carácter fronterizo de dicha ciudad, pues desde “el

⁶⁰ *Op. Cit.* P. 32.

otro lado”, la preocupación de ciertas académicas y activistas también ha tenido resonancia.

En el caso de Juárez, podemos ver varios momentos del feminicidio: el momento del hallazgo del cadáver, pero también el momento de denuncia y el de la resistencia al olvido. Por eso es que retomo este caso específico, con la idea de que las fotografías que lo refieren contienen información relevante en cuanto a las relaciones de género existentes en nuestras sociedades latinoamericanas. Para ello, hay que “verlas” detenida y críticamente.

Tanto la Crítica Cultural Feminista, enfocada en la crítica cultural, como los Estudios de Género y los Estudios Visuales constituyen ámbitos del conocimiento que nos sirven para “ver” y analizar las fotografías de feminicidios, puesto que surgen también como campos cuestionadores de las disciplinas y que desde sus fronteras toman en cuenta el tema del poder, también en el campo del conocimiento.

Al respecto, Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano afirman:

Hay en los acentos de la teoría crítica y de género algo que busca resarcir una pérdida, nombrar una ausencia, descifrar un gesto, transformar un silencio en relato: la tierra perdida de los migrantes, la vida perdida de las mujeres en Juárez, la ciudadanía en los indígenas, el relato en los exiliados. En todo esto se refleja la teoría negativa, es decir, el método de la Teoría Crítica y todos aquellos “estudios” que se la han apropiado. Ambos estudios están interesados en analizar el poder y la inequidad, en su vínculo con la producción de conocimiento y su administración para la producción de formas de la representación crítica de la subalternidad o la otredad.⁶¹

La operación negativa de la Teoría Crítica, creada en 1923 en la Universidad de Frankfurt, y cuyos principales exponentes son Adorno y Horkheimer intenta descubrir lo no dicho, lo no impuesto por los discursos formales. En ese sentido,

⁶¹ Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano. “Teoría crítica y estudios de género”. En: Mier, R. y Polidori A. *Introducción a la teoría crítica*. Editorial UAM. En proceso de publicación.

los Estudios Visuales también llevan a cabo esa operación: se preguntan sobre lo que aparece, pero también sobre lo que no aparece, sobre quién o quiénes son privilegiados en el régimen de espectacularización y quiénes son excluidos, pero también en las fantasías creadas, re-creadas por el mundo de lo visual, que de alguna manera hablan de las ausencias, de lo que no se tiene, de lo que es inaccesible. Irit Ragoff explica en qué consiste la visión como crítica:

In today's meanings circulate visually, in addition to orally and textually. Images convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relations. Who we see and who we do not see; who is privileged with the regime of specularity; which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not; whose fantasies of what are fed by which visual images?⁶²

El feminismo también es una teoría que se enfoca en el resarcimiento de una pérdida: la pérdida de poder, libertad, autonomía y justicia. La idea de que vivimos en un sistema patriarcal que abarca todas las relaciones sociales y se expresa lo mismo en la economía que en las representaciones simbólicas, en los paradigmas científicos y en la impartición de justicia, en las prácticas culturales y las construcciones afectivas, es propia de la teoría feminista. Esta teoría elabora la categoría de género, propuesta por Gayle Rubin y de la que se desprenden lo que hoy conocemos como Estudios de Género⁶³.

La teoría feminista cuestiona un orden cultural y político que había sido hasta entonces dado por sentado y revela la opresión de las mujeres en un mundo patriarcal, es decir, un mundo en el que los géneros están jerarquizados y donde

⁶² Irit Ragoff. "Studymg visual culture". En: Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 2002. P. 24.

⁶³ En 1986 se tradujo en México el artículo *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy' of Sex* (El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo) de Gayle Rubin. El texto original en inglés es de 1975.

existe un predominio de lo masculino. Los hombres suelen ser los que hacen, los que deshacen, pero sobre todo, los que se ven.

La categoría de género nos ayuda a analizar las condiciones de desigualdad entre hombres y mujeres, pero también a entender las causas. Incluso, nos ayuda a entender el por qué de las conductas, actitudes, posiciones y acciones reiterativas en uno y otro. Nos lleva a ubicar la repetición, pero también el desvío de la norma. Para leer el feminicidio en clave visual, es necesario tejer fino sobre los vínculos entre el género, el sexo y la cultura.

En los años 70, Gayle Rubin definió al sistema de sexo/género como: “(...) el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”.⁶⁴

En su artículo “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política del sexo” Rubin describe cómo desde el inicio de la cultura, la humanidad se ha organizado a partir de la diferenciación de los sexos y de los significados que cada sociedad les ha atribuido.

El sexo es el dato biológico a partir del cual se elabora toda una construcción cultural que define lo que debe ser un hombre y lo que debe hacer una mujer. La identidad de género varía de acuerdo a la cultura, aunque la opresión de las mujeres ha sido una constante. ¿Es necesario deshacer la cultura para deshacer el desequilibrio entre los géneros?, se pregunta Rubin.

Su planteamiento es que dicha opresión puede explicarse a partir del sistema de parentesco, identificado por el antropólogo Claude Lévi-Strauss. Esta es en sí misma una teoría de la opresión sexual, aunque el autor no repara ni cuestiona en el papel asignado a las mujeres como regalos o bienes de intercambio. En palabras de Rubin:

Las estructuras elementales del parentesco de Lévi-Strauss, que es la más atrevida versión del siglo XX del proyecto del XIX de entender el matrimonio

⁶⁴ Gayle Rubin. “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. En: Lamas, Marta (compiladora) *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Editorial Miguel Ángel Porrúa-PUPEG, UNAM. México, 2003. P. 37.

humano. Es un libro en que se entiende explícitamente el parentesco como una imposición de la organización cultural sobre los hechos de la procreación biológica. Está impregnado por la conciencia de la importancia de la sexualidad en la sociedad humana...⁶⁵

El sistema de parentesco es importante porque ubica los deberes, las responsabilidades y los privilegios de las personas a partir de los vínculos que se establecen entre los diferentes grupos. En las sociedades primitivas, las tribus se relacionaban a partir de “los regalos”, que junto con el “tabú del incesto” sentaron las bases para el intercambio de mujeres.

Hacer regalos implica entablar una relación de confianza y de solidaridad. Significa realizar un intercambio con el fin de que los distintos grupos queden “emparentados”. Las mujeres, desde épocas remotas, se convirtieron en el regalo máspreciado, sobre todo, porque se instituyó el tabú del incesto que impedía que los hombres se vincularan sexualmente con las mujeres de su misma sangre. Esa fue la garantía de los intercambios entre familias. El sistema de parentesco, por lo tanto, ha sido el gran productor del “género”.

Dice Gayle Rubin:

Un sistema de parentesco es una imposición de fines sociales sobre una parte del mundo natural. Por lo tanto es “producción” en el sentido más general del término: una modelación, una transformación de objetos (en este caso, personas) a y por un propósito subjetivo (...)⁶⁶

La subordinación de las mujeres, a decir de Rubin, es producto de las relaciones que producen y organizan el sexo y el género. El género no es algo que está dado sino que se produce: se “hace”. Por lo tanto, es posible deshacerlo y de esa forma, crear sistemas más igualitarios. Al observar las fotografías de este capítulo, cabe preguntar: ¿Cómo des-hacer el género? ¿Cómo desmontar la idea de lo que es un

⁶⁵ *Ídem*. P. 49.

⁶⁶ *Ídem*. P. 56.

hombre y una mujer a partir de la imagen? ¿Cómo inaugurar marcos de visibilidad que no repitan las actitudes, posiciones y formas de vestir con las que se identifica lo femenino y lo masculino?

El género se crea a partir del sexo, pero no siempre hay una correspondencia. Hay repeticiones, pero también hay desvíos. El género es una construcción cultural, por lo tanto, es dinámico. Desde el punto de vista de Rubin, el sexo sería la función “natural” a partir de la cual las personas se relacionan y procrean, mientras que el género está definido por quienes realizan la transacción y quienes constituyen el objeto intercambiable.

La división del trabajo puede ser leída como un tabú que divide los dos sexos en categorías mutuamente excluyentes. En ese sentido, advierte Rubin, “tiene el efecto de reprimir algunas de las características de personalidad de prácticamente todos, hombres y mujeres.”⁶⁷

En la primera fotografía del presente capítulo, se confirma esta división sexual del trabajo, en el sentido de que son ellos los que aparecen “haciendo”, mientras que a ellas se les ve en una posición de pasividad. Ellos son los que custodian, apuntan, investigan, observan, mientras que ellas yacen sobre el piso, inmóviles. En el caso de la mujer policía, ésta se ve como hombre, por lo tanto, a simple vista se pierde el dato de que es mujer. Cabría preguntar: ¿Hay una pérdida de feminidad en el “hacer” de una mujer? ¿Es necesario travestirse para dar paso a la acción?

En la identidad de género está implicado el “hacer”, pero también la forma en que somos “vistas”. Actuar como mujer no es lo mismo que “verse” como una mujer. Por lo tanto, la identidad no siempre responde al sexo de la persona. Sin embargo, el sexo tampoco es un dato menor.

En la segunda fotografía del presente capítulo, vemos que un tipo de zapato representa a una mujer. A cada tipo de cuerpo, le corresponde un tipo de prenda. Hay un vínculo directo entre sexo y género, pero la reflexión acerca del sexo debe ir más allá. Cabe preguntar: ¿Por qué en nuestras sociedades, los cuerpos de las mujeres aparecen más sexualizados que los de los hombres? Esta sexualización

⁶⁷ *Ídem*. P. 59.

es visible en la primera fotografía del presente capítulo, donde el cuerpo de la mujer se ve erotizado, a pesar de estar muerto. El sexo se enfatiza más cuando de mujeres se trata. Por lo tanto, va más allá de lo “natural”.

Ya en su artículo “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”, Gayle Rubin afirmaba que el sexo nunca es natural sino inducido, fomentado, modelado y normalizado. Esa es una de sus explicaciones para entender cómo la sociedad ha hecho de la heterosexualidad una norma, en este afán de concebir al hombre y a la mujer como categorías excluyentes. Sin embargo, no es hasta años después que redefine lo que el sexo significa en nuestras sociedades.

Se trata de un aspecto de las personas que es sumamente político, dice Rubin, en un artículo posterior de 1984: “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. El sexo es político porque la sexualidad humana siempre ha estado regulada por las distintas sociedades y porque “las disputas por las conductas sexuales se convierten en formas de desplazar las ansiedades sociales.”⁶⁸

La palabra “sexo” en inglés, además, tiene dos significados muy distintos. Alude al sexo femenino y al masculino, por lo cual, se identifica con el género. Pero por otro lado, se refiere a la actividad, deseo y relación sexuales. Dice Rubin: “Esta mezcla semántica refleja el supuesto cultural de que la sexualidad es reducible al contacto sexual y que es una función de las relaciones entre mujeres y hombres.”⁶⁹

En Occidente se ha desarrollado un sistema sexual, el cual se ha producido en el contexto de las relaciones de género. Las mujeres han sido excluidas de este sistema sexual, al considerarse que el deseo es un atributo de los hombres, y la pureza, de las mujeres. La sexualidad, en este sentido, también es producida, también se “hace”. La producción de la sexualidad o del sistema de sexo puede

⁶⁸ Gayle Rubin. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad”. En: Vance, Carole S. (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución. Madrid, 1898. P.p. 113-190. En Internet: http://webs.uvigo.es/xenero/profesorado/beatriz_suarez/rubin.pdf. P. 1. Consultada el 25 de mayo del 2013.

⁶⁹ *Ídem*. P. 53.

observarse en la industria pornográfica, en donde, por cierto, las imágenes tienen un papel fundamental. Cabe preguntar qué nos están diciendo las fotografías del feminicidio con respecto al sistema sexual.

Rubin propone analizar de forma separada el género y la sexualidad, en lugar de ver a la sexualidad como derivación del género. En palabras de la autora: “Igual que el género, la sexualidad es política. Está organizada en sistemas de poder que alientan y recompensan a algunos individuos y actividades, mientras que castigan y suprimen a otros y otras.”⁷⁰

A partir de esta separación de género y sexualidad, vuelvo a la primera fotografía analizada en este capítulo y pregunto: ¿Por qué esa diferenciación de visibilidad de los cuerpos sexuados? ¿Cómo participan las imágenes en la construcción del sistema de sexo? ¿Qué niveles de deseo y qué tipo de relaciones ayudan a producir?

El género se “hace” a partir de una serie de repeticiones –de acciones, de posiciones, de formas de vestir–, pero el sistema de sexo, también. La identidad de género, sin embargo, va más allá del terreno de la sexualidad. Está atravesada por múltiples dimensiones de la vida: la sexualidad, el trabajo, los intereses, las habilidades, la apariencia, los afectos, la sensibilidad, la forma de relacionarnos con las personas y con el mundo.

La categoría de género y la perspectiva que se le ha dado desde las teorías post-estructuralistas constituye una categoría de análisis fundamental para cuestionar el lenguaje, las actitudes, los gestos y las prácticas que derivan en un acto de violencia hacia las mujeres, al considerarse que el género es performativo⁷¹ –como lo ha señalado Judith Butler– y no ontológico. Butler ha señalado también que el género es una norma, por lo tanto, hay que indagar cómo se constituyen dichas normas, que por otro lado pueden ser des-hechas, dado que no están dadas por la naturaleza ni por la biología, sino por la cultura.

⁷⁰ *Ídem*. P. 57.

⁷¹ Butler afirma que el género no es una entidad estable sino que es una identidad instituida por una repetición estilizada de actos; a eso se refiere con “performativo”.

De acuerdo a esta teoría se podría explicar, por ejemplo, que sea “normal” que las mujeres sirvan a los hombres o que realicen el trabajo doméstico. Puede considerarse normal que los hombres hablen en voz alta y las mujeres permanezcan calladas; que los hombres tiendan a ser más agresivos y las mujeres, más conciliadoras. Sin embargo, hay veces que estas normas no son tan obvias. Por ejemplo, se considera normal que los hombres sean fuertes físicamente, que los hombres estén considerados el género más “racional”, pero que en determinado momento no pueden controlar sus impulsos. Las normas son repeticiones que se vuelven costumbre, y por lo tanto, no se cuestionan. Butler lo explica así:

Las normas pueden o no ser explícitas, y cuando operan como el principio normalizador en la práctica social es común que permanezcan implícitas, difíciles de leer y discernibles de una manera más clara y dramática en los efectos que producen.

Hacer una lectura “visual” de género para entender el feminicidio significa desanudar todas esas normas y ponerlas a la luz para verlas detenidamente. Varias de las normas suelen ser “visibles”, solo que de tan normalizadas cuesta verlas. ¿Cómo ver la primera fotografía, por ejemplo, sin dar por hecho que los policías alrededor del cadáver tienen que ser hombres?.

Gayle Rubin no fue la primera en hablar de género. De hecho, dicha categoría se la debemos a la psicología médica, la cual ya había enfrentado las contradicciones y ambigüedades entre el sexo y la identidad. La asignación de género se complica cuando el recién nacido presenta los dos sexos. ¿Qué hacer cuando la naturaleza de un individuo es ambigua? Para encajar en la normatividad social, se debe optar por un “género”. En otras palabras: se debe suprimir uno a favor del otro. Así lo explica Éric Fassin:

Cuando la anatomía es ambigua al momento del nacimiento, la noción de género no tiene otro objetivo que desarticular la evidencia natural del sexo:

más allá de que, en este caso, los roles vienen a confirmar las asignaciones biológicas, el género permite nombrar el sesgo entre los dos.⁷²

La evidencia más clara de que el género se distancia de lo natural, es que surge, justamente, porque no se sabe qué hacer con la naturaleza. La medicina debe intervenir la naturaleza con una cirugía para que el sexo de la persona en cuestión quede “claro”, porque en nuestra sociedad a las personas se les tiene que catalogar forzosamente como “hombres” o “mujeres” y como tal deben de comportarse.

El género, por lo tanto, antes de convertirse en una categoría crítica propuesta por el feminismo, ha constituido una forma de imposición. Por eso es que Fassin afirma que “el imperio médico sobre el género no es solamente un saber; es también, un poder.”⁷³ Desde esta perspectiva, cabe preguntar: ¿Dónde se ubica la frontera del género como herramienta crítica y como categoría con fines normativos? ¿Puede decirse que el género es productor de violencia?

En este trabajo se analiza el feminicidio como una forma de violencia de género que se vincula estrechamente con los códigos, los mensajes y los símbolos que están inscritos en el mundo de la cultura y por ende, de lo visual, y que se reproduce en las imágenes que circulan en los medios de comunicación, específicamente en la prensa. A través de las fotografías de prensa, se realiza un acercamiento a las prácticas, actitudes, actos, miradas que son tan repetitivas que parecen “normales”. Sin embargo, a veces presentan ciertos desvíos, lo que significa que la transformación no sólo es posible, sino inevitable. La pregunta es: ¿Qué es lo que queremos cambiar y para qué?

Si es verdad que la sexualización es el acto fundamental de las distintas culturas para organizar y representar la vida, como lo apuntó Lévi-Strauss en *Las estructuras elementales del parentesco*, puede decirse que los significados que se atribuyen socialmente son duraderos, pero no inmutables. La sexualidad de las

⁷² Éric Fassin. “El imperio del género”. Discurso. Teoría y análisis. Universidad Nacional Autónoma de México: Instituto de Investigaciones Sociales-Facultad de Filosofía y Letras. México. Vol. 31. Año 2011.

⁷³ *Ídem*. P. 14.

personas está marcada por la identidad de género, que es la que determina cómo deben vivirla. Por años, el ejercicio de la sexualidad fuera del matrimonio fue severamente castigado para las mujeres, mientras que en los hombres era “bien visto”, por poner un ejemplo.

Lo que se registra a lo largo de la historia es que más allá de cuáles sean los umbrales desde donde se define un género y otro, y que a su vez determinan las normativas referentes a la sexualidad, el elemento común observable es la relación de poder que dicha diferenciación produce. Por eso es que Joan Scott definió al género como un “elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos”.⁷⁴ Es decir, como una forma primaria de relaciones de poder.

La asignación del sexo, a decir de Scott, determina el lugar principal que vamos a tener en la sociedad, nos identifiquemos o no con él. Es desde ahí que parten el resto de relaciones sociales. Cada persona es “tratada” de forma diferenciada desde el momento de su nacimiento, dependiendo del género que se le asigne. Las consecuencias de dicha asignación, por lo tanto, van marcando nuestra experiencia, concepto que también recupera Joan W. Scott para hablar del género.

El género, por lo tanto, no tiene que ver con la biología sino con la experiencia. La historicidad de dicha experiencia es lo que nos lleva a hablar de todas esas repeticiones que se identifican con lo masculino y lo femenino. Pero lo que resulta más interesante, desde el abordaje que se realiza en este trabajo en relación a la violencia de género, es que la experiencia está íntimamente vinculada con la visión, y por lo tanto, es una forma de conocimiento. Dice Scott:

El conocimiento se obtiene a través de la visión, y la visión es una percepción directa, no mediada, de un mundo de objetos transparentes. En esta conceptualización se privilegia lo visible, y la escritura se pone a su servicio.

⁷⁴ Joan W. Scott. “Experiencia”. Traducción de Moisés Silva. En: Butler, Judith y Scott, Joan W. *Feminists Theorize the Political*. Routledge, Inc. U.S.A, 1992. En internet: Revista La Ventana, Núm. 13/2003. P. 46: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf>.

Ver es el origen del saber. Escribir es la reproducción, la transmisión y la comunicación del conocimiento obtenido mediante la experiencia (visual y víscera).⁷⁵

Las fotografías del feminicidio recuerdan y recrean la experiencia de lo que significa ser “hombre” y “mujer” en nuestro actual contexto latinoamericano. Además, son evidencias del suceso y, en ese sentido, reproducen sistemas ideológicos que contribuyen a fijar las identidades y la idea de que son “naturales”. Así lo explica Scott:

(...) la evidencia de la experiencia, ya sea concebida a través de una metáfora de la visibilidad o de cualquier otra manera que tome el significado como transparente, en vez de poner en cuestión reproduce sistemas ideológicos dados, aquéllos que se apoyan en nociones de una oposición natural o establecida entre las prácticas sexuales y las convenciones sociales y entre la homosexualidad y la heterosexualidad.⁷⁶

La experiencia, por lo tanto, es cuestionable, de hecho, debe serlo. Siempre está en disputa. Requiere una interpretación. Debemos estudiar la experiencia, pero no tomarla como una verdad absoluta. El estudio de la experiencia, propone Scott, debe poner en cuestión su estatus originario en la explicación histórica. En ese sentido, es que en el presente trabajo cuestionamos la experiencia de lo masculino y lo femenino a partir de la repetición de las fotos: ¿Por qué los hombres suelen aparecer erguidos y en acción? ¿Desde cuándo se les representa así? ¿Por qué la asociación de lo femenino con la pasividad? ¿Cuál es el origen?

En una línea muy parecida a la de Scott, Rita Laura Segato afirma que “por medio de su encarnación en actores sociales o en personajes míticos, los géneros constituyen una emanación de posiciones en una estructura abstracta de

⁷⁵ *Ídem.* P. 43.

⁷⁶ *Ídem.* P. 48

relaciones fijada por la experiencia humana acumulada en un tiempo muy largo, que se confunde con el tiempo filogenético de la especie”⁷⁷.

Esta repetición a lo largo de la historia no es natural, pero se percibe como tal, puesto que ha quedado inscrita en la memoria de generaciones y generaciones de seres humanos. Dice Segato:

(...) los géneros no son precisamente observables ni siquiera en el orden empírico, pues ellos son, en última instancia, el registro en el cual nos instalamos al ingresar en una escena, en una trama de relaciones. En esta tesis masculino y femenino son posiciones relativas, que se encuentran más o menos establemente representadas por las anatomías de hombres y mujeres en la vida social en cuanto signos de esa diferencia estructurada. Pero no necesariamente.

La categoría de género y la perspectiva que se le ha dado desde las teorías post-estructuralistas constituyen una categorización de análisis fundamental para cuestionar el lenguaje, las actitudes, los gestos y las prácticas que derivan en un acto de violencia hacia las mujeres, al considerarse que el género es performativo⁷⁸ –como lo ha señalado Judith Butler– y no ontológico.

Volviendo al término feminicidio y la violencia específica que define, este tiene que ver directamente con el género, ya que el concepto de feminicidio, tal y como lo conocemos, parte del análisis de Jill Radford quien definió *femicide* (vocablo en inglés) como: “el asesinato misógino de mujeres cometido por hombres”⁷⁹. Se trata

⁷⁷ Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. Argentina, 2003. P. 56.

⁷⁸ Butler afirma que el género no es una entidad estable sino que es una identidad instituida por una repetición estilizada de actos; a eso se refiere con “performativo”.

⁷⁹ Radford, Jill. Introducción. Russel, Diana E. y Radford, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. CEIICH- UNAM. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada-Cámara de Diputados. México, 2006. P. 33.

de un término que surge del bagaje de la teoría feminista y que está íntimamente ligado a la categoría de patriarcado⁸⁰. Según Radford:

En el análisis feminista radical el feminicidio tiene un gran significado político. Es una forma de castigo capital que afecta a las mujeres que son sus víctimas, a sus familias y amigas y amigos. En realidad sirve como medio para controlar a las mujeres en tanto que clase sexual, y como tal las mujeres son centrales para mantener el *status quo* patriarcal.⁸¹

Lo que actualmente llamamos feminicidio se remonta a esa primera definición, sin embargo, habría que indagar más allá para ver cuál es el significado profundo de dicho concepto y, también, cuáles son las fronteras de su propia definición.

Rita Laura Segato, por ejemplo, afirma que el feminicidio:

Es el asesinato de una mujer genérica, de un tipo de mujer, sólo por ser mujer y pertenecer a este tipo, de la misma forma que el genocidio es una agresión genérica y letal a todos aquellos que pertenecen al mismo grupo étnico, racial, lingüístico, religioso o ideológico. Ambos crímenes se dirigen a una categoría, no a un sujeto específico.⁸²

De ahí, podría desprenderse que, como afirma Jill Radford, el feminicidio es una medida de control, pero también una forma de dominación, incluso de extinción, si se considera que lo que se quiere extinguir es a un tipo de mujer o a aquellas mujeres que no cumplen con el rol asignado y esperado socialmente. La dominación consistiría, por lo tanto, en eliminar a las mujeres que no cumplen con

⁸⁰ El patriarcado es una de las principales categorías que aporta la teoría feminista, y que es definido como un sistema que se caracteriza por la jerarquización de los sexos y en donde el sexo masculino es el dominante.

⁸¹ Russel Diana E. y Radford, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. CEIICH-UNAM. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada-Cámara de Diputados. México, 2006.P.p. 39 y 40.

⁸² Segato, Rita Laura .La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado. *Revista Debate Feminista*. Año 19. Vol. 37. Abril 2008. P. 93.

el estereotipo de “feminidad” en una sociedad que, a su vez, está atravesada por distintos tipos de exclusión.

En el caso específico de Ciudad Juárez, pero también de otras ciudades latinoamericanas, podría decirse que son más vulnerables las que están solas (sin un hombre), a las que migraron de sus comunidades, a las madres solteras, pero, también a las que tienen tez oscura, a las pobres, etc. La eliminación de este tipo de mujer supone la exigencia de un tipo de comportamiento por parte del resto de las mujeres, que saben lo que les puede suceder en caso de que se salgan “de la raya” o traspasen “los límites de lo establecido” como lo ha apuntado Julia Monárrez.⁸³

Si el feminicidio es, efectivamente, una forma de control o un acto de dominación, tendríamos que dilucidar, en qué consiste y cómo opera dicha dominación, cuáles son sus alcances, y también cuáles son las resistencias con las que se enfrenta. ¿Es preciso hablar de una cultura de la dominación? Para responder esta pregunta hay que hacer un desplazamiento de lo político a lo cultural, para elucidar cómo operan estos dispositivos simbólicos que derivan en el asesinato de una mujer.

La dimensión política ha sido abordada por la teoría que ha analizado el feminicidio. Me refiero a la dimensión política como un espacio de poder, conflicto y antagonismo, como a la que alude Chantal Mouffe: “(...) cuando hablo de lo “político” me refiero a la dimensión de antagonismo que, presupongo, es constitutiva de las sociedades humanas.”⁸⁴

Mouffe entiende por “político” lo que concierne a las relaciones de poder, las cuales están presentes en toda sociedad. Desde su punto de vista, no es posible pensar a la humanidad sin relaciones de poder, aunque sí trabajar para que los poderes puedan ser más equilibrados. Asumir que la llamada democracia puede erradicar los antagonismos es un error.

⁸³ Julia Monárrez Fragoso. “Feminicidio sexual serial en Ciudad Juárez, 1993 – 2001”. Revista *Debate Feminista*. Año 13. Vol. 25. Abril 2002. P. 286.

⁸⁴ Chantal Mouffe. “Feminismo, democracia pluralista y política agonística”. Revista *Debate Feminista*. Año 20, Vol. 40, Octubre 2009. P. 87.

La dimensión política, desde la perspectiva de Mouffe, está presente en todos los ámbitos de la existencia. Habría que preguntarnos: ¿Cómo pensar en lo masculino y lo femenino más allá del poder? ¿De qué forma se puede transformar, subvertir o equilibrar el poder en las relaciones de género? Al observar la primera fotografía de este capítulo, también salta la pregunta: ¿Pueden equilibrarse las posiciones de hombres y mujeres?

En América Latina, pero también en otras regiones del mundo, el feminicidio dice mucho de la relación entre hombres y mujeres desde ese espacio de conflicto al que alude Mouffe, aunque también de la relación entre hombres, como lo ha señalado Segato⁸⁵. Es por eso que se le ha englobado en la llamada “violencia de género”. Sin embargo, son precisamente estas muertes de mujeres en manos de hombres las que nos estarían indicando que “ser mujer”, cualquier cosa que eso signifique, implica una desventaja en un sistema que privilegia lo masculino, donde ostentar un cuerpo femenino constituye en sí mismo un factor de vulnerabilidad y riesgo. La reflexión sobre el feminicidio hasta ahora ha apuntado hacia esa dirección.

Como lo demuestran los distintos análisis de quienes han abordado el tema, la categoría de patriarcado, que refiere a la excesiva visibilidad de lo masculino, nos ha dado mucha luz para comenzar a entender por qué suceden estos crímenes. Sin embargo, resulta necesario profundizar más sobre aquello que constituye lo que llamamos sistema patriarcal o “cultura patriarcal”, en aras de caminar hacia una mejor comprensión de por qué un fenómeno como el feminicidio se produce y reproduce en nuestras sociedades.

¿Podemos hablar de la relación entre asesinatos de mujeres y cultura patriarcal? ¿Cuáles son las creencias, lenguajes, prácticas, descuidos y arbitrariedades que dan lugar este tipo de asesinato? ¿Cuál es el imaginario existente en una sociedad en la que se matan mujeres? ¿Cuáles son los mensajes detrás y

⁸⁵ Para Rita Laura Segato: “Los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, *perfilado*, mediante una “escucha” rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos”⁸⁵. Ver: Rita Laura Segato. “Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente”. En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (coordinadoras). *Frontera, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG-UNAM, UNIFEM. México, 2007. P. 43.

alrededor del feminicidio? ¿Por qué no se castigan estos crímenes? ¿Podemos hablar de una cultura de la violencia? ¿Es estratégico hablar de “violencia de género” o es una descripción de la realidad?

Las teorías feministas pueden ayudarnos a desentrañar esos códigos y símbolos poniendo, explicitando los valores que se expresan en un sistema que jerarquiza los sexos y que privilegia lo masculino. La crítica cultural feminista va más allá al intentar desentrañar las características de lo masculino y lo femenino que son dadas por la cultura y no por la biología: “La cultura permite el derribamiento de muros, de fronteras que separaban formas de dominio y de emancipación, y crea o analiza nuevos muros que se han instalado entre métodos, verdades, conocimientos, y espacios de vida.”⁸⁶

El “giro lingüístico”⁸⁷ y demás giros propios de sus análisis pueden ser de gran utilidad para entender esta nueva forma de abordar la cultura, que tiene que ver con la disputa por los significados. El giro cultural, pero también el giro visual son importantes para entender el feminicidio, en el sentido de que lo que buscan es descentrar la mirada, la perspectiva, el ángulo desde donde se ha intentado explicarlos. Irit Rogoff lo explica así:

En un “giro” nos *alejamos* de algo o nos movemos hacia o *alrededor* de algo, y somos *nosotros* los que estamos en movimiento, más que el objeto en sí. Cuando nos movemos, algo se activa dentro de nosotros, quizá incluso se actualiza.⁸⁸

El giro, por lo tanto, constituye otra forma de abordar el problema. Mirar el feminicidio desde una perspectiva cultural y a partir de las fotografías de prensa, constituye ya un movimiento, que me obliga a “verlo” más allá de las categorías conceptuales utilizadas hasta el momento.

⁸⁶ Marisa Belausteguigoitia y Rían Lozano. “Teoría crítica y estudios de género”. *Op. Cit.*

⁸⁷ Tendencia que viene a darle más importancia al lenguaje, a la representación y a la subjetividad que a las relaciones materiales en las que se insertan los sujetos.

⁸⁸ Irit Rogoff. “El giro”. Traducción de Estibaliz Encarnación Pinedo. *Arte y políticas de identidad*. Vol. 4 (junio). 2011. P.p. 253-266. En internet: revistas.um.es/api/article/download/146111/130521. P. 10. Consultado el 4 de junio del 2013.

El post-estructuralismo es la corriente de pensamiento que surge en Europa a finales de los años 60s y que pone en crisis las nociones de verdad. La realidad es vista, por lo tanto, como un efecto del discurso. La realidad es textual y desde esa concepción es analizada, interpretada, leída.⁸⁹

Nelly Richard se ha referido a la conveniencia del “giro cultural” de la crítica feminista que ha tenido lugar en los últimos años y que también se ha visto influenciada por el pensamiento post-estructural: “Uno de los primeros rasgos que convierten a la crítica feminista en un modelo de crítica cultural, se debe al uso político que le da al análisis del discurso para desmontar a la “mujer” como signo”.⁹⁰

La mujer ha sido durante décadas el sujeto político del feminismo, sin embargo, resulta indispensable preguntarse qué significa ser mujer y, por lo tanto, qué significa ser hombre. Si el género es una construcción cultural, entonces la identidad no está dada por la naturaleza, aunque sí existe un cuerpo sexuado a partir del cuál se construye un discurso y, por ende, un significado.

Joan W. Scott habla de la experiencia como el principal elemento productor del género. La experiencia constituye la evidencia de la diferencia, que a su vez conforma la visión del sujeto individual. Por lo tanto, es el fundamento ontológico de la identidad, la política y la historia. Experiencia, discurso e historia constituyen la fórmula para entender la construcción de la identidad. Dice Scott: “La experiencia es la historia de un sujeto. El lenguaje es el sitio donde se representa la historia. La explicación histórica no puede, por lo tanto, separarlos.”⁹¹

En el post-estructuralismo todo está en litigio. El significado no está dado sino que se construye. En ese mismo sentido de desnaturalizar lo que damos por “natural” y de rastrear la historia de los conceptos (en este caso en el concepto de “mujer”), Richard está convencida de que:

⁸⁹ Jacques Derrida y Michel Foucault son dos pensadores representantes de esta tendencia.

⁹⁰ Nelly Richard. “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista*. Año 2009. Vol. 40. México. Octubre, 2009.

⁹¹ Joan Scott. “Experiencia” *Op. Cit.* P. 66.

Sólo así el potencial emancipatorio del feminismo logrará abarcar las figuraciones imaginarias y simbólicas de las economías subjetivas que, mezclando políticas y poéticas, desbordan las categorías de “identidad” y “diferencia” preorganizadas por la sociología de género.

Por otro lado, a decir de Michèle Barret, “el feminismo contemporáneo ha tendido a rechazar la posibilidad de que nuestra opresión sea causada sólo por la diferencia sexual o por factores económicos. Hemos insistido en la importancia de la conciencia, la ideología, los imaginarios y el simbolismo para nuestras luchas”.⁹²

El análisis del discurso (tanto en imágenes como en texto) es, en este caso, la herramienta metodológica que nos sirve, como lo apunta Nelly Richard, para “destejer las maniobras ocultas de los signos”; pero también para pensar más allá de las identidades fijas o esencialistas, que a su vez constituyen efectos del discurso y que, por lo tanto, puede decirse que son construcciones culturales.

Ser mujer o ser hombre, por lo tanto, no equivale a tener un sexo femenino o masculino. El género está ligado con la materialidad del cuerpo, que a su vez, es efecto del discurso. Según Judith Butler, el sexo también funciona como norma, puesto que también está formado por prácticas discursivas. En otras palabras, no podemos hablar de una materialidad que es anterior a la cultura, ya que dicha materialidad también está atravesada, modelada y construida por la cultura. Dice Butler:

(...) el “sexo” no sólo funciona como norma, sino que además es parte de una práctica reguladora que produce los cuerpos que gobierna, es decir, cuya fuerza reguladora se manifiesta como una especie de poder productivo, el poder de producir –demarcar, circunscribir, diferenciar– los cuerpos que controla. De modo tal que el “sexo” es un ideal regulatorio cuya

⁹² Barret, Michèle. *Imagination in Theory. Essays on Writing and Culture*. Polity Press. Cambridge, 1999. P. 94.

materialización se impone y se logra (o no) mediante ciertas prácticas sumamente reguladas.⁹³

Si el sexo, como afirma Butler, es una construcción ideal que se materializa con el tiempo, cabe preguntar: ¿Qué significado tienen los cuerpos en las fotografías que aquí se presentan? ¿Cuáles son las normas visibles en las representaciones del feminicidio? ¿En qué medida, la violencia es casusa y/o efecto de dicha materialidad?

Por otro lado, sabemos que aún la norma del sexo tiene desvíos y, por lo tanto, no siempre existe una correspondencia entre el sexo y el género, lo cuál vuelve todavía más complejo el tema de la identidad. Dice Butler:

Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto del sexo. Llevada hasta su límite lógico, la distinción sexo/género muestra una discontinuidad radical entre cuerpos sexuados y géneros culturalmente contruidos.⁹⁴

La cultura, en resumidas cuentas, es el elemento determinante del género y, aun así, es posible subvertir la identidad. La pregunta que surge al analizar las fotografías analizadas al comienzo del capítulo son las siguientes: ¿Cómo subvertir las posiciones de los cuerpos masculinos y femeninos? Pero sobre todo, ¿cómo equilibrar la relación de poder que se observa entre ellos?

¿Qué significa ser un hombre?, y ¿qué significa ser mujer? Son las preguntas que en última instancia nos pueden ayudar a comprender el por qué de ciertas acciones y actitudes reiterativas propias de un género o del otro. Desnaturalizar estas identidades nos sirve también para ubicar prácticas, lenguajes, discursos, acciones y realidades que también se traducen en lo material: en el ámbito

⁹³ Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós. 1ª Ed. Buenos Aires, 2002. P. 18.

⁹⁴ Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós. Barcelona-Buenos Aires- México, 2007. P. 54.

económico, político y social que divide la humanidad en hombres y mujeres y que marca desigualdades concretas para uno y otro.

La cultura es el ámbito en el que debemos indagar la disputa por los significados, sin dejar de lado que el hecho de hablar de cultura puede resultar problemático. ¿Es la cultura un concepto que nos permite abordar todos estos significados?

Cabe recordar que desde los años 60s, los Estudios Culturales (nacidos en Birmingham, Inglaterra), un campo de investigación de carácter interdisciplinar, se han propuesto explorar las formas de producción o creación de significados y difusión de los mismos, en las sociedades actuales. Los Estudios Culturales plantean la necesidad de analizar aquello que las “grandes disciplinas” dejan fuera y a su vez validar los “otros saberes”, aquellos que el conocimiento hegemónico suele excluir. En otras palabras, los Estudios Culturales problematizan el poder también en la construcción del conocimiento.

Según Frederic Jameson:

El segundo rasgo de esta lista de postmodernismo es que en ella se difuminan algunos límites o separaciones clave, sobre todo la erosión de la vieja distinción entre cultura superior y la llamada cultura popular o de masas. Este es quizá el aspecto más perturbador desde un punto de vista académico, el cual tradicionalmente ha tenido intereses creados en la preservación de un ámbito de alta cultura contra el medio circundante de gusto prosaico, lo ostentosamente vulgar y el kitsch (...).⁹⁵

La dimensión sexo–género (que es una de las dimensiones más importantes a abordar en este caso) no siempre ha sido tomada en cuenta por los Estudios Culturales, sin embargo, la confluencia de ambas visiones no sólo ha sido posible, sino inevitable. La propia Nelly Richard lo ha explicado así:

⁹⁵ Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”. En: Foster, Hal (Editor). (Primera edición, 1983). *La Posmodernidad*. Editorial Kairós. Séptima edición: Barcelona, 2007. P. 166.

No es lo mismo interesarse en el feminismo como movimiento social (dejando que este nuevo objeto se sume a las otras prácticas de oposición) que incorporar el punto de vista de la teoría feminista como subversiva incitación a la reformulación del conocimiento⁹⁶.

Por otro lado, la noción misma de cultura, como se ha definido en las últimas décadas, y que va más allá de la visión elitista de la cultura⁹⁷, aporta elementos importantes para entender el fenómeno que aquí nos ocupa.

Para Néstor García Canclini, por ejemplo: “Se puede afirmar que la cultura abarca el conjunto de los procesos sociales de significación o, de un modo más complejo, la cultura abarca el conjunto de procesos sociales de producción, circulación y consumo de la significación de la vida social.”⁹⁸

Las fotografías analizadas en esta tesis constituyen parte del consumo diario de imágenes. Es ese consumo excesivo lo que garantiza su reproducción. Han circulado en los medios impresos, pero también en el Internet, por lo tanto, son parte de un mercado que suele llegar a una población importante. La pregunta en este caso sería: ¿Qué significado cobran?

Forman parte de lo que se llama la cultura visual, lo que quiere decir que dicha significación no es estática sino que está en disputa, aunque quedan instaladas en el imaginario del colectivo en tanto que aparecen reiteradamente en la vida cotidiana de las personas. En ese sentido, cabe analizar las capas de significado, ya que a decir de Gilberto Jiménez, es así que se define la cultura:

⁹⁶ Richard, Nelly. “Saberes académicos y reflexión crítica en América Latina” (Postfacio). En: Mato, Daniel (coord.), *Estudios y Otras Prácticas Latinoamericanas en Cultura y Poder. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CAEP, FACES, Universidad Central de Venezuela*. Caracas, 2002. P. 367.

⁹⁷ “Cultura” es una noción moderna, que empieza a circular desde finales del siglo XVIII, y fue entendida como la representación elitista en el campo de las bellas artes. Desde el siglo pasado, sin embargo, esta concepción se reformuló (Escuela de Frankfurth, Antropología Cultural, Estudios Culturales y otras corrientes post-estructuralista), y ahora se le entiende en un sentido más amplio: como una red de significaciones.

⁹⁸ García Canclini, Néstor. “La cultura extraviada en sus definiciones”. En: *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2005. P. 34.

La cultura es una “jerarquía estratificada de estructuras significativas”; consiste en acciones, símbolos y signos, en “espasmos, guiños, falsos guiños, parodias”, así como en enunciados, conversaciones y soliloquios. Al analizar la cultura, nos abocamos a la tarea de descifrar capas de significado, de describir y redescubrir acciones y expresiones ya significativas para los individuos mismos que las producen, perciben e interpelan en el curso de sus vidas diarias⁹⁹.

Descifrar esas capas de significado; analizar los símbolos, códigos y mensajes que hay detrás y ante los asesinatos de mujeres es lo que se propone esta investigación. En otras palabras, ubicar la dimensión cultural del feminicidio para ver de qué manera podemos deconstruir los símbolos que incitan a la violencia, o por lo menos, a este tipo de violencia.

Como se mencionó anteriormente, existe una realidad “invisible o mejor dicho, naturalizada, que se expresa y desemboca en acciones tan concretas como el feminicidio y toda la gama de violencias que le anteceden: verbal, física, sexual, etc. ¿Cómo aprehender la realidad para desarticular toda esa urdimbre de símbolos que llevan a naturalizar y a hacer posible el asesinato de una mujer? ¿A reducir la lectura a su inevitabilidad?

¿En qué momento se produce un feminicidio?: ¿En el asesinato mismo?, ¿en la amenaza?, ¿al momento del secuestro?, ¿en la vida cotidiana de cualquier mujer?

Las representaciones culturales, es decir, los registros del feminicidio, constituyen no solamente las evidencias más tangibles y a la mano sino que a su vez enuncian los discursos, los valores, las formas de ver, la idea de destino y de fatalidad que se reproducen en el imaginario social, especialmente, aquellas representaciones ampliamente difundidas por los medios masivos de comunicación.

De ahí, la importancia de analizar el fenómeno del feminicidio a partir de estas representaciones y desde un marco cultural, principalmente, las representaciones

⁹⁹ Gilberto Giménez Montiel. “La concepción simbólica de la cultura”. En: Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen Uno. CONACULTA. México, 2005.

que aporta el periodismo de investigación cuyo propósito fundamental es informar o dar cuenta de una realidad.

Las representaciones funcionan también como textos en los que es posible leer las construcciones culturales, es decir, las capas de significado que rodean al fenómeno. Son *archivos* o *repertorios*, como los define Diana Taylor¹⁰⁰, que nos pueden dar elementos importantes para ir desenredando ese universo de significaciones que están detrás y alrededor de una acción concreta, es decir, los mensajes que no están explicitados pero que provocan una reacción determinada; los supuestos y valoraciones que se dan por hecho, y que sin embargo, no se enuncian porque son parte de códigos implícitos en un contexto social determinado.

¹⁰⁰ Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham, 2003.

Capítulo 2

Narrativas de la imagen: encuadres de la vida y la muerte

2.1 La visibilidad de lo masculino



Foto: J.Guadalupe Pérez

La Jornada

Ciudad Juárez, Chihuahua

28 de noviembre del 2008

Pie de foto: Esta mañana fue hallado el cadáver de una mujer abandonado en la parte posterior de una escuela. De aproximadamente 20 años de edad, la mujer presentaba huellas de haber sido asesinada por alguna banda del crimen organizado. Fue torturada, ya que estaba atada de las manos y su rostro amordazado y cubierto con cinta adhesiva metálica de uso industrial. El hallazgo fue reportado en las primeras horas del día por los escolares que en ese momento acudían al plantel CECATI No. 121 en la Colonia Aztecas, al sur poniente de la ciudad. Al sitio arribaron efectivos policiacos de las tres esferas del gobierno, mientras que de los responsables de la ejecución no se tiene rastro.

2.1.1 Contrastes

En esta fotografía, lo primero que llama la atención son el arma de fuego y las botas negras, lustrosas, de doble tacón, que portan las dos personas que aparecen de medio cuerpo. El poder en estas siluetas armadas contrasta con la mujer que está tirada en el piso, derrotada.

En una fotografía en blanco y negro, el contraste resulta todavía más contundente: las siluetas armadas son completamente negras, mientras que el resto de los elementos están en diferentes tonos de gris, como deslavados. Lo más impactante de esta foto, sin embargo, es saber que fue tomada en una escuela.

La primera impresión al observar el plano inferior de dos sujetos en posición vertical –que tienen frente a sus pies a una mujer en posición horizontal– es de que ella no tiene dominio de nada. Advertimos que existen personas sin poder porque ya han sido vencidas.

Aunque sólo las vemos de la cintura para abajo, y desde un ángulo en picada, sabemos que las dos personas armadas son hombres que bien podrían ser policías o militares. Están uniformados. Tienen ropa oscura, guantes, estuches de bala alrededor de la cintura y están de pie. Sus piernas, perceptiblemente

relajadas, sugieren un ligero movimiento: como si estuvieran en espera de algo o alguien. Esta distensión también contrasta con la rigidez del cuerpo que yace sobre el piso. Dado que sólo podemos ver el plano inferior de la escena, surge la pregunta: ¿Cómo será el rostro de los policías? ¿Dónde pondrán los ojos?

Están frente a un cadáver de mujer que yace en el suelo boca abajo, con las manos atadas por detrás y con el rostro amordazado. La mujer, según se puede ver, es joven, delgada, tiene el pelo recogido y está vestida con ropa informal: pantalón de mezclilla y suéter o sudadera de color. Podría tratarse de una mujer trabajadora o una estudiante. La dejaron en la parte posterior de una escuela. ¿Qué estaría haciendo antes de ser capturada por sus agresores?

En las articulaciones de las piernas, el pantalón está arrugado. Es como si hubiera estado sentada o hincada durante mucho tiempo. ¿Qué habrá vivido antes de ser ultimada? ¿Habrá sido golpeada, arrastrada, violada?

Es imposible ver su rostro: no solamente porque está amordazada y boca abajo, sino porque su cara está al ras del suelo: un suelo polvoso, arenoso, salpicado de piedras. La cinta y la tierra del suelo le tapan completamente la boca. Constituyen una doble mordaza.

Su postura corporal y su posición en relación a los dos hombres, son las de una mujer vulnerable. ¿Cómo se puede ser vulnerable estando muerta? A esta mujer no sólo le arrebataron la vida, sino que la ataron de manos y la dejaron “tirada” nada más y nada menos que en una escuela. ¿Qué hizo? ¿Por qué le amarraron las manos? ¿Qué dijo? ¿Por qué le taparon la boca?

Lo que ocurrió no fue un asesinato solamente. No terminaron con su vida de forma instantánea. Antes hubo un secuestro, un forcejeo, una tortura, y una intención.

¿Qué representa la exhibición de un cadáver con los brazos amarrados, la boca tapada y la cara cubierta, enterrada en la tierra? Ellos muestran el cadáver en la escuela donde las niñas van a aprender. ¿Qué nos enseña este cuerpo? ¿Qué se asoma desde la parte posterior de la escuela y del propio cuerpo?

2.1.2 Encuadres

Lo primero que viene a mi mente es la precariedad de la vida que puede llevar a la muerte. Me siento sofocada, asfixiada, al ver a esta mujer con la cara cubierta sobre el piso. ¿En qué momento podemos dejar de respirar? ¿De quién o quiénes dependemos para seguir viviendo?

La precariedad de la vida es inherente a los seres humanos. Todas las personas necesitamos de una red humana para sobrevivir. Sin embargo, hay vidas que son más vulnerables, porque son invisibles o poco valoradas por la sociedad. Están más expuestas a la violencia. Son más precarias. Cabe preguntar: ¿Nadie vio que esta mujer estaba siendo secuestrada? ¿Nadie hizo nada?

En segundo lugar, la mordaza me remite al “decir”, y las manos atadas al “hacer”. ¿Qué tipo de sujetos pueden “decir” y “hacer”? ¿Cómo se conjugan estos verbos con la precariedad de la vida?

Los policías que están frente al cadáver también parecen tener poder sobre él. ¿Por qué o para qué tener un arma desenfundada frente a una persona muerta? La precariedad de la vida es desigual y la precariedad de la muerte, también.

La escena parece cerrada: se mira toda detrás de una reja borrosa en primer plano. Se puede ver a través de ella. Esta fotografía fue tomada detrás de un enrejado que evoca una cárcel (aunque sabemos que es una escuela): un lugar sin salida, un espacio del cual no pueden huir ni la víctima ni la policía. ¿Cómo escapar de la violencia?

Esta imagen representa una forma de encuadrar la vida y la muerte. Una vida que no es considerada como vida, no vale la pena ser llorada. Ni siquiera se reconoce como muerte. Me pregunto: ¿Cómo lamentar y hacer insoportable la muerte de estas mujeres? Los marcos epistemológicos que le dan valor a ciertas vidas constituyen el cerco que hacen imposible la salida. ¿Cómo salir de la violencia?

2.1.3 Punctum

Hasta ahora, se ha descrito la imagen a partir del lo que Roland Barthes llamaría el *stadium*, es decir, a partir de los elementos que dan cuenta del interés del

fotógrafo. El *stadium* refiere a lo que éste quiso informar, causar, provocar, de manera consciente. El fotógrafo, en este caso J. Guadalupe Pérez, eligió dar cuenta del asesinato de una mujer. Decidió qué incluir y qué dejar fuera en el registro visual. Eligió el encuadre, el ángulo y la toma. A decir de Barthes:

Reconocer el *stadium* supone dar fatalmente con las intenciones del fotógrafo, estar en armonía con ellas, aprobarlas, desaprobarlas, pero siempre comprenderlas, discutir las en sí mismo, pues la cultura (de la que depende el *stadium*) es un contrato firmado entre creadores y consumidores.¹⁰¹

Si hablamos de consumo, la pregunta aquí sería: ¿Cómo alejar a estas mujeres fotografiadas de su economía mercantil? El *stadium* está compuesto por elementos evidentes, pero lo que interesa aquí es encontrar también aquello que no es obvio: lo que aparece más allá de la voluntad del fotógrafo. Es lo que Barthes denomina *punctum*:

En este espacio habitualmente tan unitario, a veces (pero por desgracia, raramente) un “detalle” me atrae. Siento que su sola presencia cambia mi lectura, que miro una nueva foto, marcada a mis ojos con un valor superior. Este “detalle” es el (lo que me punza).¹⁰²

Se trata de un elemento azaroso que punza, duele, conmueve y que escapa al control de quien capturó la escena. Es un punto que nadie decidió, pero que es decisivo, pues hace que nuestros ojos se detengan en él.

El *punctum* de esta fotografía, desde mi punto de vista, es la oreja de la mujer que, gracias a que tiene el cabello recogido, sobresale. Es la única zona de su cuerpo que está descubierta y que nos lleva a constatar que, efectivamente, se trata de una mujer de carne y hueso.

¹⁰¹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Primera versión en francés: 1980. Primera versión en castellano: 1989. Editorial Paidós. Colección Biblioteca Roland Barthes. España, 2009. P.P. 46 y 47.

¹⁰² *Ídem*. P.p. 59 y 60.

La oreja es el elemento que lleva al horror al igual que la oreja que guía la trama de *Blue Velvet*¹⁰³, en donde ésta constituye la evidencia del crimen. Una oreja aparece en medio del jardín y el protagonista precisa descifrar: ¿A quién le pertenece? ¿Por qué le fue arrancada? ¿Qué simboliza? A partir de la búsqueda de respuestas descubre todo un engranaje de poder y violencia que existía en un lugar aparentemente tranquilo durante la noche. ¿Cómo es posible que una mujer está siendo torturada y que nadie escuche nada? En la película de David Lynch, la oreja aparece como evidencia, separada del cuerpo. En esta fotografía, en cambio, aparece como la única parte visible del cadáver. En ese sentido, nos remite también a la posibilidad-imposibilidad de escucha. Al observar la oreja de esta imagen, recuerdo las palabras de Barthes:

Para percibir el *punctum* ningún análisis me sería, pues, útil (aunque quizás, a veces, como veremos, el recuerdo sí): basta con que la imagen sea suficientemente grande, con que no tenga que escrutarla (no serviría de nada), con que, ofrecida en plena página, la reciba en pleno rostro.¹⁰⁴

Esta fotografía se recibe en pleno rostro, como dice Barthes, y cara a cara. La oreja duele porque es el único trozo de piel que vemos en toda la foto. Los policías tampoco dejan ver sus cuerpos: aparecen completamente tapados. Será por eso que la oreja me punza, porque aparece plena en ese escenario desértico, abandonado, sediento de humanidad. ¿Quién o quiénes podrían oír? La oreja hace que la escucha se coloque en el mismo plano que el registro visual. Cabe imaginarse lo que esta oreja escuchó antes de morir. Taparon la boca y los ojos de esta mujer, pero los oídos quedaron descubiertos. La torturaron con palabras, con amenazas, con insultos. ¿Cómo dejar de oír en una situación de extrema violencia? ¿Cómo escapar del laberinto del oído? ¿Cómo llegar a escuchar?

¹⁰³ *Blue Velvet* (Terciopelo azul). Lynch, David. 1986.

¹⁰⁴ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Primera versión en francés: 1980. Primera versión en castellano: 1989. Editorial Paidós. Colección Biblioteca Roland Barthes. España, 2009. P. 60.

Las orejas descubiertas contrastan con la boca tapada. Una mujer puede oír, pero no hablar. Retomando a Gayatri Chakravorty Spivak¹⁰⁵, podríamos preguntarnos: ¿Puede el subalterno oír? ¿Podemos escucharlo con su respuesta?

Parece que el mensaje de los asesinos responde hasta cierto punto estas preguntas. De acuerdo a la forma en que fue colocado el cadáver, se desprende que el o la subalterna puede oír, pero no puede – o no debe – hablar.

Al pensar en la fotografía como registro, me pregunto por qué el cadáver, que en realidad representa el hecho noticioso, aparece detrás de las dos siluetas de hombres armados. ¿Qué sugiere la superposición de lo masculino? ¿Qué denota ese exceso de visibilidad?

En el mundo de las imágenes (podemos pensar en las obras más representativas de la Historia del Arte), lo masculino aparece de forma reiterada y en un papel protagónico erecto. ¿Qué es lo que pueden revelar estas imágenes? ¿Qué estarán denunciando? ¿Qué evidencias proveen?

¹⁰⁵Su texto clásico: "Puede hablar el sujeto subalterno? En: Nelson y L. Glossberg (comps.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, pp. 271-313; reimpresso en: P. Williams y L. Chrisman (Comps). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, N.York, Columbia University Press, 1994, pp. 66-111. Traducido por José Amícola. (Nota del traductor: La presente versión sigue la publicación de la Columbia University Press; la autora ha cedido expresamente los derechos de la presente traducción a la revista *Orbis Tertius*). Dirección en internet: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732.pdf. Consulta: 5/julio/2012.



Foto: J. Guadalupe Pérez

La Jornada

Cd. Juárez, Chihuahua

27 de septiembre del 2005

Peritos de la policía ministerial del estado en el sitio del hallazgo del cadáver de una mujer que fue hallada hoy por la mañana -09:40 hrs. am- en la intersección de la avenida Sanders y Eje Vial Juan Gabriel. Según los primeros datos arrojados por los peritos, el cadáver corresponde a una mujer de aproximadamente 40 a 50 años de edad. El lugar donde fue encontrada es un campo de fútbol que se encuentra localizado al lado de una maquiladora, y la mujer fue enterrada entre los matorrales. El cuerpo se encontraba boca arriba, desnudo de la cintura para abajo y portaba

una camiseta blanca, además que a un lado de ella se localizó una pantalonera color rojo y una bolsa tipo red grande.

En esta fotografía vemos tres cuerpos vivos trabajando alrededor de un “bulto”. Sabemos, por deducción, que se trata de un cadáver. El pie de página especifica que son los restos de una mujer. El cadáver de una mujer aparece en un campo de fútbol, en el cruce de dos avenidas. Otros elementos se cruzan en esta fotografía.

Los tres cuerpos vivos se presentan en plano medio. Dos de ellos –los más visibles– son cuerpos de hombres. Aunque sus pies no pueden verse, sabemos que están trabajando: observan, contemplan, inspeccionan el cuerpo inerte que yace en el suelo.

Uno de ellos –el de en medio– está de pie, levemente inclinado. Tiene la mirada hacia abajo. Es difícil distinguir si está mirando el cuerpo que tiene a sus pies o si tiene los ojos cerrados. Es delgado, tiene anteojos, bigote, y el pelo cortado casi al ras. Se trata de un hombre bien vestido. Da una impresión de pulcritud. Tiene una cinta alrededor del cuello que se confunde con la corbata, y de la cual pende un gafete que es casi imperceptible.

Guarda un bulto en la entrepierna. Entre la mano y la pierna izquierda sostiene un cuaderno o un libro.

La otra mano descansa cóncava en su rodilla derecha, que está ligeramente doblada. Desciende. Debajo de él está el cadáver. Parece que quiere aproximarse a él, que tiene la intención de verlo de cerca, de tocarlo.

El otro hombre está agachado, con los ojos en dirección al cuerpo. Tampoco sabemos si lo está mirando, pero tiene una actitud de aproximación. La vegetación le tapa la mitad del rostro y del cuerpo, pero puede apreciarse que viste un chaleco y que tiene el pelo cortado al ras. Es un hombre corpulento.

Los dos hombres tienen el ceño ligeramente fruncido. No se alcanza a distinguir si es por causa del sol o por lo que están viendo. Son dos profesionales que realizan su trabajo. Parecen cuidadosos, cautelosos, precisos, racionales.

El cuerpo tirado que se vislumbra entre el follaje pertenece a una mujer. Pienso en el tipo de relación que se establece con los cuerpos sin vida. Si es que se establece alguna relación o se les trata como meros objetos. Un profesional de la justicia tiene que ser objetivo, pero: ¿Qué hacer para que ese cuerpo descansa en paz? ¿Cómo ser justo en ese proceso? ¿Por qué conservar la ecuanimidad? ¿Dónde quedan el horror y el grito?

También me pregunto si al presenciar un cadáver con marcas de violencia, habrá alguna diferencia si se es hombre o mujer. ¿Qué sensaciones despierta frente a uno u otro?

La tercera persona que vemos en esta imagen es, precisamente, una mujer. Aparece de pie, en el extremo izquierdo de la foto. Se trata de una joven morena, delgada, de pelo largo, que viste una bata blanca y tiene unas credenciales que están sujetas por un cordón que rodea su cuello. Pienso en el parecido que tiene con la mujer de la foto anterior; aquella que está muerta y amordazada.

En este caso, se trata de otra profesional. Pero a diferencia de los hombres, no está mirando al cadáver. Es la única que no mira y no se inclina ante el cadáver. De hecho, ella es la más alejada de él. Está unos pasos atrás de los hombres. Con la mano izquierda detiene una libreta, y con la otra escribe. Tal vez esté relatando un informe. Tiene el ceño completamente fruncido. Parece perturbada. ¿Cómo perturba el cuerpo de una mujer a otra mujer?

El cadáver aparece apenas sugerido: un bulto blanco casi invisible, en medio de la vegetación. Un cadáver se define como el cuerpo muerto de alguien que ha estado vivo. En el suelo también aparecen otros objetos, que bien podrían ser las ropas de la mujer asesinada. Estos objetos visibles hacen que el cadáver se confunda con basura; hacen lucir al cadáver más como bulto y menos como persona. ¿Para qué dejar a un lado sus prendas?

No sabemos si el blanco corresponde a las ropas de la víctima o a una sábana que pudieron haberle colocado encima. No vemos el cuerpo ni el rostro. ¿Cómo ver ahí a una mujer?

Según el pie de página, se trata de una persona de sexo femenino cuya edad se calcula entre los 40 y los 50 años. Me imagino al cadáver con un cuerpo y un

rostro parecido a la mujer policía que está de pie. ¿Qué diferencia a estas mujeres? ¿Cómo es esa tenue frontera entre las vivas y la muertas?

Atrás de la mujer policía, en el extremo izquierdo se puede ver la parte delantera de una camioneta. Parece ser el vehículo que llevó a los policías hasta ahí. Pero la pregunta obligada es: ¿cómo llegó el cadáver?

Una camioneta o un automóvil sirve para transportar, pero también sirve para huir. Al parecer, los asesinos huyeron, pero ¿será que la justicia permanece?

En primer plano y a lo largo de toda la fotografía, aparece una cinta de plástico. ¿Qué divide? Arriba están las personas vivas y abajo, la mujer muerta. Suponemos que con este listón se acordonó la zona tras el hallazgo del cadáver. El efecto que da es de división y encierro. Es como si el cadáver y los policías estuvieran confinados. Sólo podemos ver de lejos lo que acontece, con una distancia claramente marcada por la cinta. No podemos tener “acceso”, ni siquiera cuando sabemos que la escena ocurre en plena ciudad.

¿Cuál es la frontera entre este arriba y este abajo? ¿Entre la vida y la muerte? ¿La policía y los asesinos? ¿El dolor y la indiferencia? ¿La justicia y el desconocimiento? ¿La información y la difamación? ¿El trabajo “profesional” y el acto “criminal”?

El *punctum* de esta fotografía son las manos del hombre que está en medio, suavemente posadas sobre una pierna. Esas manos masculinas se ven especialmente iluminadas. Como si los rayos del sol estuvieran apuntando a ellas. Una mezcla de luz y sombra las hace resaltar, y les da movimiento. Parece que el hombre se está inclinando hacia el cadáver, que en cualquier momento va a extender las manos para tocarlo. ¿Acaso es una inclinación a la justicia? ¿Una forma de compartir la pena? ¿Qué pueden hacer, en este escenario una mirada, unas manos, un cuaderno y una inclinación?

Al analizar las imágenes anteriores, surgen preguntas que tienen que ver con su dimensión política: ¿Cómo enmarcar la vida de un sujeto vulnerable y visiblemente marginal? ¿Cuáles son los marcos epistemológicos que organizan el rango de lo visible?

Los cuerpos valen aún muertos. Es posible minimizar y maximizar su valor. La distribución de su precariedad se hace a partir de la valoración diferenciada. De las fotografías anteriores se desprende que hay cuerpos válidos y valorados, mientras que hay otros ilegítimos y desechables. ¿Pueden las representaciones visuales incidir en esta inclinación? ¿De qué forma?

2.2 Imagen, repetición y performance

La idea de analizar estas fotografías (que responden en gran medida al discurso de lo que es un feminicidio) es descifrar lo evidente y lo oculto. Utilizo varias estrategias de intelectuales como Roland Barthes, Susan Sontag, Walter Benjamin, desde los estudios críticos, para dilucidar qué nos están *queriendo decir* estas imágenes y *qué nos hacen*, más allá del impacto de las estadísticas y los datos duros del feminicidio.

Dice Barthes: “Lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”.¹⁰⁶

En este caso, es claro que cada asesinato, cada nuevo hallazgo de un cadáver femenino es único. Sin embargo, de principios de los años noventa hasta el momento actual, la imagen parece repetirse una y otra vez. Se trata de asesinatos distintos, pero con elementos comunes. Se trata de eventos similares, cuya representación es prácticamente la misma.

Desde el punto de vista de la técnica reproductiva que inaugura la fotografía, dice Walter Benjamin:

Generalizando, podría afirmarse que la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irrepetible de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle.¹⁰⁷

Lo que tenemos es una reproducción de imágenes, pero también una reproducción de homicidios, de mujeres vulneradas, es decir, de feminicidios. Estas fotografías están actualizando los asesinatos de mujeres, acercándolos una y otra vez a la población que los ve con terror, pero también con una creciente naturalidad. Los periódicos, las revistas, los medios digitales traen

¹⁰⁶ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Op. Cit.* P. 26.

¹⁰⁷ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía.* “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Pre-textos. 4ª edición. España, 2008. P. 97.

estas imágenes al público espectador; nos acercan al feminicidio y ese acercamiento resulta prácticamente inevitable.

Como afirma Benjamin: (...) acercar, espacial y humanamente las cosas es una aspiración tan ardiente de las masas actuales como superar lo irreplicable de cada hecho recibiendo su reproducción.¹⁰⁸

Las imágenes del feminicidio administran la repetición de un hecho y traen a nuestra vida cotidiana los cadáveres de mujeres, con un nivel de proximidad, que dan la impresión de que podemos tocarlos. Al mostrar una y otra vez las marcas de agresión y tortura: ¿Reproducen la violencia de la que fueron objeto las víctimas? ¿O nos dan la oportunidad de volver a mirar?

Pensando en la representación desde el punto de vista político, es necesario cuestionar qué implicaciones tiene la captura y reproducción de estas imágenes, así como su actualización: ¿Hasta qué punto reproducen la violencia y los estereotipos de género? ¿De qué forma producen y reiteran el horror al punto de diseminarlo en cada una de sus imágenes? ¿Puede decirse que esta reiteración contribuye a la naturalización del feminicidio? ¿Qué poderes genera la imagen? ¿Qué cosas diluye? En una palabra: ¿Qué hacen y qué deshacen?

Hablar de poder viene a cuento porque aquí lo que se está jugando es el poder máximo de privar de la vida a una persona, pero también el poder de castigar o de garantizar la impunidad.

Me refiero a la repetición de imágenes donde la impotencia y la derrota están simbolizadas por cuerpos de mujeres, mientras que el género masculino aparece representado con el poder de la administración de justicia, del levantamiento de cuerpos, del procesamiento a los culpables. En estas imágenes, los hombres ocupan la posición de autoridad. Las mujeres, de privación.

Si observamos las fotografías analizadas en este capítulo, puede resultar casi obvio que cuando hablamos de género, estamos hablando de distribución de poderes. Recordemos la afirmación de Joan W. Scott, para quien “el género es

¹⁰⁸ *Ídem*. P. 100.

una forma primaria de relaciones significantes de poder”¹⁰⁹. Es decir, la asignación de género en el momento de nacer nos coloca ya en un lugar que determina nuestro vínculo con la sociedad. El destino de una persona que en ese momento es identificada como mujer será muy distinto al de un hombre, desde su contexto más inmediato (familia nuclear) hasta el más amplio (familia extensa, escuela, etc.). De ahí que el género sea la primera condición de las personas con una implicación de jerarquía y poder, aunque después se conjugue con otras: raza, clase social, nacionalidad, estatus migratorio, preferencia sexual, lo cual incrementa o disminuye su vulnerabilidad.

El género, sin embargo, va más allá de esa designación inicial. No basta con que una persona sea catalogada como hombre o mujer en un momento dado. El género es también un acto performativo que se ejecuta, se actualiza y se renueva día con día. Las mujeres no nacen, se hacen. La pregunta es: ¿Se deshacen? A decir de Judith Butler:

(...) el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*. Más aún, el género, al ser instituido por la estilización del cuerpo, debe ser entendido como la manera mundana en que los gestos corporales, los movimientos y las normas de todo tipo, constituyen la ilusión de un yo generalizado permanente.”¹¹⁰

Cabe recordar que en los últimos cuarenta años, los Estudios del Performance han llevado la metáfora de la teatralidad y de la repetición a las ciencias sociales: Sociología, Antropología, Lingüística, Filosofía, etc. Como lo explica Judit Vidiella: “(...) la performance se constituye simultáneamente como práctica y

¹⁰⁹ Joan W. Scott. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Lamas, Marta. *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Editorial Miguel Ángel Porrúa y PUEG-UNAM. México, 2003. P. 289.

¹¹⁰ Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista”. Sue-Ellen Case (ed.), *Performing feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Johns Hopkins University Press, 1990. P. 296.

como metodología interpretativa, lo que permite analizar la mayoría de sucesos y conductas diarias *como performances*".¹¹¹ Los fenómenos sociales, en ese sentido, vendrían a ser actuaciones llevadas a cabo por los distintos sujetos en determinados contextos o escenarios.

Antonio Prieto, por su parte, apunta que:

Si bien no todo lo que nos rodea es performance (o teatro), un fenómeno cualquiera puede ser estudiado 'como' performance, o en sus aspectos de teatralidad y performatividad.

(...) Un acto performativo (o 'realizativo', en la traducción de Austin) es un acto 'similar a un performance' en el sentido estético, sin llegar a serlo (ver Schechner 2002: 110).¹¹²

El carácter performativo del género, por lo tanto, tiene que ver con una repetición *estilizada* de actos que son los que acaban constituyendo la norma. El género es performativo porque, en palabras de Butler: "los actos que constituyen el género ofrecen similitudes con actos performativos en el contexto teatral".¹¹³ Esto quiere decir que en el escenario social los hombres actúan cotidianamente como hombres y las mujeres, se hacen, se constituyen diariamente a partir de actos, gestos, actitudes, vestimenta.

Hay gestos, actitudes, formas de hablar, de caminar, de vestir, etc., que se identifican con un género o con otro, y así es como cada quien sigue el libreto de su personaje, según le corresponda. En las fotografías analizadas podemos observar una serie de actos: mirar, anotar, inclinarse, etc. Algunos de estos actos corresponden y reafirman las posturas que "hacen" a hombres y "hacen" a mujeres. En ese sentido, los reproducen.

¹¹¹ Vidiella, Judit. "Escenarios y acciones para una teoría de la performance". Revista Zehar, núm. 65, p.p. 106-115. Arteleku – Diputación Foral de Gipuzcoa, 2009.

¹¹² Prieto S., Antonio. *En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más*. (Notas para una conferencia). Para el curso "Globalización, migración, espacios públicos y performance). CRIM, 13 de septiembre del 2002.

¹¹³ *Ídem*. P.p. 298 y 299.

El carácter performativo del género tiene que ver con una normalización de los actos, gestos, actitudes, formas de vestir y de hablar, que se identifican con hombres o mujeres. Mediante estos actos, los individuos en su vida cotidiana, reafirman, confirman y actualizan a hombres y a mujeres, al punto de hacerlos ver como naturales. Así lo explica Butler:

El acto que uno hace, el acto que uno ejecuta, es, en cierto sentido, un acto que ya fue llevado a cabo antes de que uno llegue al escenario. Por ende, el género es un acto que ya estuvo ensayado, muy parecido a un libreto que sobrevive a los actores particulares que lo han utilizado, pero que requiere actores individuales para ser actualizado y reproducido una vez más como realidad.¹¹⁴

Las normas de género se constituyen, precisamente, a través de esta repetición cotidiana (y colectiva) de acciones, misma que deriva en una naturalización.

Se considera natural, por ejemplo, que los hombres realicen los trabajos que requieren de fuerza física, pero esta es parte de la teatralidad del día a día, que a decir de Butler, va creando una “realidad”. En sociedades más tradicionales (y a veces en las que se autodenominan “modernas”), se considera natural que las mujeres hablen en voz baja o permanezcan calladas. Eso no tiene nada que ver con la naturaleza, pero la repetición cotidiana por parte del colectivo de mujeres la hacen ver como si lo fuera.

En esta performatividad de género, sin embargo, las personas a veces se salen (voluntaria o involuntariamente) del guion o libreto, y con ello transgreden la norma. Cada vez que repetimos un gesto de forma individual, estamos actualizando la norma. Sin embargo, se corre el riesgo de que dicha repetición no sea idéntica, incluso de que sea totalmente distinta.

De hecho, no hay una repetición exactamente igual a la anterior, y a decir de Butler, las personas tienen agencia en esta actuación cotidiana del libreto. La

¹¹⁴ *Ídem*. P.p. 306 y 307.

agencia con respecto a la performatividad de género puede ser muy cuestionable, pero esta discusión se abordará más adelante para pensar quién o quienes pueden transformar el “hacer” del género y qué tipo de representaciones se pueden producir como desvíos de esta norma y para inaugurar otras formas de “mirar”.

Como sea, la repetición no es del todo inevitable, por lo que hay personas que no están dispuestas a seguir la norma tal cual. Es el caso de las personas homosexuales, los hombres “afeminados” o las mujeres que ocupan puestos considerados masculinos. Estas pequeñas o grandes desvíos de la cita hacen que la identidad de género sea una identidad dinámica, cambiante, por lo que ser mujer hoy en día no es lo mismo que ser mujer hace treinta años. El género se transforma con el tiempo.

De acuerdo con la teoría de Butler, el proceso funciona así: en la repetición de la norma suelen darse ciertos desvíos, que por mínimos que sean, trastocan la regla y al hacerlo, pueden inaugurar otro tipo de norma: si es que se logra una repetición colectiva del “error”.

De ahí, el carácter desestabilizador del desvío. De ahí que una acción individual que sale de la norma de género trae como consecuencia el asombro y el castigo. El género constituye en sí mismo una forma de control: “(...) el género está hecho para cumplir con un modelo de verdad y de falsedad que no solamente contradice su propia fluidez performativa, sino que sirva a una política social de regulación y control de género”.¹¹⁵

Existe siempre el miedo (o el horror) de que la norma se flexibilice o cambie por completo. Por eso es necesario un castigo ejemplar. La discriminación contra personas homosexuales es uno de los ejemplos más evidentes de ese castigo social. Pero en lo que concierne a las mujeres, vemos que éstas son permanentemente castigadas por no cumplir el estereotipo de feminidad: por salir a horas “no adecuadas”, por vestirse de cierta forma, por salirse de una relación, por abortar, etc.

¹¹⁵ *Ídem*. P.311.

Al observar las fotos del feminicidio, acotamos que la derrota en sí es también parte de la performatividad de género. Hay una especie de consenso social de que el hombre es quien generalmente tiene la autoridad para infringir derrotas: el gobernante, el padre de familia, el jefe, etc. Por eso existe la norma y por eso resulta tan poderosa. ¿En qué radica exactamente esta autoridad? ¿Quién la otorga? ¿Por qué no se cuestiona? Porque esa autoridad es performativa, porque se ha convertido en norma, porque se considera natural, tanto por parte de quien manda como por parte de quien obedece.

Una de las aportaciones de la categoría de género tienen que ver, precisamente, con el hecho de que ahora sabemos que se trata de una identidad que es construida social y culturalmente, de ahí que Simone de Beauvoir¹¹⁶ escribiera que: “no se nace mujer”, frase que cuestionó por primera vez la esencia o naturaleza de la femineidad y la masculinidad. Por lo tanto no se nace, “se hace” mujer.

En las fotografías presentadas al inicio del capítulo, el hombre aparece con vida por encima de la mujer muerta. La pregunta aquí sería si plantarse, pararse, posicionarse sobre las mujeres es también parte de la performatividad de género, si es un mecanismo por el cuál la masculinidad refrenda su identidad. Durante los últimos años, en México hemos visto circular fotografías en las que los hombres también aparecen caídos, derrotados. ¿En qué momento los cuerpos de hombres comienzan a aparecer como si fueran cuerpos de mujeres, es decir, en posición horizontal, vencidos, derrotados, y hasta erotizados. Cabría preguntar: ¿La masculinidad también se hace también “feminizando” los cuerpos de hombres racializados, pauperizados, etc.?

Indagar en esta pregunta podría llevarnos e entender cómo fue que, en el caso mexicano, de los feminicidios de Ciudad Juárez se pasó a una violencia generalizada, en nombre de la llamada guerra contra el narcotráfico. O cómo fue que en el caso guatemalteco, el feminicidio fue una estrategia contrainsurgente, necesaria para el genocidio del pueblo maya durante la dictadura. Cabe

¹¹⁶ Ver: De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Primera edición en francés, 1979. Ediciones Debolsillo. Buenos Aires, 2008.

reflexionar, cuando de violencia se trata en la construcción de la masculinidad como uno de los elementos constitutivos, ¿cuál es la frontera entre los géneros?

Lo que sabemos a partir de pensadoras como Simone de Beauvoir, Judith Butler, Rita Segato, y otras estudiosas del género, es que la masculinidad (como la feminidad) no está dada, sino que debe conseguirse y para preservarla es necesario demostrarla reiteradamente, hacerla posible, administrarla cotidianamente.

Habría que considerar también la dimensión política de la vida. No todas las personas están igualmente expuestas a la violencia, pues no todas las vidas son igualmente valoradas. La noción de precariedad, en este caso, nos sirve para entender por qué en nuestras sociedades, algunas personas son más vulnerables que otras. Como afirma la misma Butler, la precariedad de la vida puede llevar a la muerte: “I propose to consider a dimensión of political life that has to do with our exposure to violence and our complicity in it, with our vulnerability to loss and the task of mourning that follows, and with finding a basis for community in these conditions”.¹¹⁷

Puesto que todas las vidas son interdependientes, el orden social es el que se encarga de garantizar la sobrevivencia de las personas. La existencia de los seres humanos sólo es posible en comunidad, pero al mismo tiempo está definida por normas, convenciones, códigos sociales y políticos que hacen que esta precariedad sea distribuida de manera diferenciada:

The “being” of the body to which this ontology refers is one that is always given over the others, to norms, to social and political organizations that have developed historically in order to maximize precariousness for some and minimize precariousness for others. It is not posible first to define the ontology of the body and then to refer to the social significations the body assumes.

¹¹⁷ Butler, Judith. *Precairous life. The powers of mourning and violence*. (First published: 2004). Verso. London-New York, 2006. P. 19.

Rather, to be a body is to be exposed to social crafting and form, and that is what makes the ontology of the body a social ontology.¹¹⁸

En la ontología del cuerpo está implícita toda una serie de significaciones sociales. Pero si aceptamos que la precariedad de las vidas está definida por una serie de valores, entonces podemos decir que está atravesada por el género. Simplemente, hay que pensar qué tipo de cuerpos son los más valorados en nuestras sociedades. Esta diferenciación engendra violencia, y por ende, vulnerabilidad.

Por otro lado, debe tomarse en cuenta que las identidades de género son dependientes entre sí. Pareciera que una mujer que se desvía de lo considerado como femenino, automáticamente “pone en riesgo” la masculinidad de los hombres que la rodean. Según Rita Segato, los crímenes sexuales sirven para reiterar la dominación masculina, para “forzar” el retorno a la norma. De acuerdo con ella:

El estatus masculino, como lo demuestran en un tiempo filogenético los rituales de iniciación de los hombres y las formas tradicionales de acceso a él, debe conquistarse por medio de pruebas y la superación de desafíos que, muchas veces, exigen incluso contemplar la posibilidad de la muerte. Como este estatus se adquiere, se conquista, existe el riesgo constante de perderlo y, por lo tanto, es preciso asegurarlo y restaurarlo diariamente.¹¹⁹

El ritual, según el diccionario, es una costumbre o ceremonia que se repite. ¿Puede decirse, entonces, que el acto de violar y el acto de matar también son performativos? ¿Será que ambos garantizan la conservación de la norma, restituyen la autoridad y restauran el estatus? ¿En qué momento la norma se modifica para matar a otros hombres de forma espectacular?

¹¹⁸ Butler, Judith. *Frames of war. When is life grievable*. (First published, 2009). Verso. London, 2010. Cit. P. 3.

¹¹⁹ Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. “La estructura de género y el mandato de la violación”. Universidad Nacional de Quilmes. Argentina, 2003. P. 38

Lo cierto es que la actuación permanente le da al feminicidio una dimensión de teatralidad, que será muy importante considerar, pues en muchos de los casos, los cadáveres de mujeres (con huellas de violencia extrema) son exhibidos públicamente. En ese momento, el teatro cotidiano se vuelve espectáculo público. Recordemos que fue, precisamente, el aspecto serial (repetición) de estos asesinatos junto con la exhibición de los mismos en lugares públicos (teatralidad), lo que comenzó a llamar la atención en el caso de Ciudad Juárez.

Puede ser que sea en este carácter performativo donde están algunas de las claves para entender el feminicidio: actuación, repetición y norma. Es su dimensión gramatical, de acuerdo con Segato, la que mejor explica este fenómeno, pues se relaciona directamente con la obtención y preservación del estatus masculino.

Para la antropóloga argentina radicada en Brasil, el feminicidio dice mucho de las relaciones de poder entre hombres y mujeres, pero sobre todo, dice mucho de la relación de los hombres con otros hombres¹²⁰. De acuerdo con ella, el mensaje más importante en el acto feminicida no es el que dirige el victimario a su víctima, sino el que manda el asesino a sus pares:

En ese sentido, no es a la víctima a quien dirigen su discurso los perpetradores, sino a sus pares, en una demostración de capacidad de muerte y de crueldad probada en la víctima, que los habilita a participar de la hermandad mafiosa, en la cual se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima, que sella la lealtad de grupo y, con esto, produce impunidad.¹²¹

En su análisis de la violación, Segato ya había advertido esa dimensión expresiva que refiere a la construcción de la masculinidad en sociedades

¹²⁰ Ver: Rita Laura Segato. "Qué es un feminicidio. Notas para un debate emergente". En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía. *Frontera, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG-UNAM, UNIFEM. México, 2007. P. 41.

¹²¹ Rita Laura Segato. "¿Qué es un feminicidio?" Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (coordinadoras). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG, UNAM-UNIFEM. México, 2007. P. 39.

patriarcales, en donde los hombres actúan – violentando a una mujer – para ser “vistos” por otros hombres:

En su fantasía –aquí representada de manera performativa–, el violador intenta presentarse como más seductor o más violento, pero siempre frente a otros, sean éstos sus competidores y pares en la escena bélica entre hombres que es el horizonte de sentido de la violación, o la mujer transgresora que lo emascula y lo hace sufrir.¹²²

La performatividad de género, desde esta perspectiva, puede ser entendida como una acción–actuación de ciertos hombres, que se explayan en la búsqueda del reconocimiento de otros hombres que tienen su mismo estatus. Dicho de otra forma, estos crímenes de hombres tendrían como principales interlocutores a otros hombres que están en esa misma batalla por la consecución y manutención del poder.

En el caso de los llamados feminicidios íntimos, es decir, los que suceden al interior del hogar, esta dimensión expresiva no es tan clara. Sin embargo, se podría argumentar que en la fantasía de los hombres feminicidas también están otros hombres. Esa necesidad de reafirmar la propia masculinidad está presente, aunque el acto comunicativo no sea tan explícito.

La propia opinión pública se hace cómplice de este mandato al poner en duda la reputación de las víctimas: “¿Qué habrá hecho para merecerlo?” “No lo obedeció” “Le era infiel” “Se lo buscó”, son algunas frases que suelen justificar el asesinato de una mujer por parte de su marido, novio o amante.

Siguiendo la línea de pensamiento de Segato, vemos que la demostración de poder cobra sentido, sobre todo, cuando la propia masculinidad se ve amenazada. Las mujeres pueden hacer que la masculinidad de un hombre se vea disminuida cuando no mantienen una actitud de subordinación, cuando lo cuestionan, se salen de su control, en síntesis, cuando ejercen su autonomía.

¹²² Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia*. P 34.

Sin embargo, los hombres también pueden amenazar la masculinidad de otros, por ejemplo, cuando un hombre blanco hace sentir su poder frente a un hombre negro o indígena. El mismo proceso se da entre hombres de distinta clase social o entre vencedores y perdedores de una guerra. Segato lo explica así: “(...) el sujeto no viola porque *tiene* poder o para demostrar que lo tiene, sino porque debe *obtenerlo*.”¹²³

Ser hombre significa, entonces, tener que mantener un status de poder, y hace falta llevar a cabo una serie de acciones de forma reiterada para obtenerlo o para no perderlo. Por lo tanto, no es casualidad que para los mandatos de violación y de feminicidio, la repetición y el desvío juegan un papel crucial. Las mujeres vendrían a ser la “cita” de cada uno de estos actos individuales. Dice Segato:

La violación siempre es una metáfora, una representación de una escena anterior, ya producida y a la cual se intenta infructuosamente regresar. Es una tentativa de retorno nunca consumada. Consumición que pone en escena la saciedad pero no la alcanza. De allí su serialidad característica, su ciclo habitual de repeticiones.¹²⁴

¹²³ *Ibidem*. P.40.

¹²⁴ Segato, Rita Laura. *Las estructurales elementales de la violencia*. P. 42.

2.3 Género y territorio: el cuerpo como superficie

En el análisis del feminicidio, es importante tener en cuenta otro elemento analizado por Rita Segato y es el de la asociación entre cuerpo femenino y territorio. Desde su punto de vista, el feminicidio se explica como una forma de dominio territorial desde una lógica patriarcal: “La significación territorial de la corporalidad femenina –equivalencia y continuidad semántica entre cuerpo de mujer y territorio– son el fundamento de una cantidad de normas que se presentan como pertenecientes al orden moral.”¹²⁵

No es casualidad que en el momento actual en Latinoamérica exista una disputa de territorios por parte de las distintas mafias o cárteles del narcotráfico. El caso de México es evidente, pero también el de Guatemala, donde existen pandillas juveniles en las que se establecen rituales de paso.

El cuerpo femenino ha constituido, a lo largo de la historia, un lugar de escritura para delimitar territorio. Es, por lo tanto, el terreno material en el que tiene cabida la dimensión expresiva o, en este caso, el acto performativo.

Esta metáfora también se recrea. El patrón de feminicidio de Ciudad Juárez, Chihuahua, que también aparece en Centroamérica, se ha caracterizado por cadáveres expuestos en la vía pública que aparecen con firma, lo que nos indica que hay una intención comunicativa. Así lo demuestran las representaciones del feminicidio, en donde el cuerpo de las mujeres muchas veces aparece con marcas de violación, mutilación, etc.

Según Segato:

(...) cuando no nos quedan otros, nos reducimos y remitimos al territorio de nuestro cuerpo como primer y último bastión de la identidad, por ello la violación de los cuerpos y la conquista territorial han ido y van siempre de la

¹²⁵ Rita Laura Segato. “¿Qué es un feminicidio?”. Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (coordinadoras). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG-UNAM, UNIFEM. México, 2007. P. 40.

mano, a lo largo de las épocas más variadas, de las sociedades tribales a las más modernizadas.¹²⁶

La periodista Diana Washington describió así los mensajes inscritos en los cuerpos muertos de mujeres en la frontera norte de México:

Sólo un grupo altamente organizado podría llevar a cabo crímenes a tal escala, y con una secuencia de delitos como el secuestro, violación, tortura, asesinato, así como almacenamiento y traslado de cadáveres (...). Es posible que los homicidas sembraron los cuerpos en determinados lugares para establecer una postura política, para emitir una especie de mensaje hacia la comunidad, para avergonzar o perjudicar a terratenientes bien intencionados, o como una forma de comunicación entre ellos mediante una clave macabra.¹²⁷

Fuera cual fuera el mensaje, lo interesante aquí es esa dimensión expresiva, la emisión de una señal que va destinada a un receptor que es quien, finalmente, le da sentido al acto. Los hombres, en este caso, los asesinos y sus pares son los sujetos que se comunican mediante este tipo de crímenes.

En otras palabras, puede ser que sea así, con este tipo de códigos, como los hombres se ganan el respeto y la admiración de otros hombres. Puede que sea la forma en que refrendan y perpetúan su poder. Porque así, se hacen visibles frente a sus amigos, sus contrincantes y sus posibles víctimas. Así delimitan “su” territorio. La visibilidad, por lo tanto, estaría claramente intrincada con el poder.

Las fotografías analizadas en este capítulo son expresivas –performativas– en el sentido de que retratan a personas realizando alguna acción. En ellas podemos ver cuerpos suspendidos en determinadas posiciones, con una expresión corporal y una gestualidad congeladas que pueden denotar dolor,

¹²⁶ *Ídem*. P. 39.

¹²⁷ Washington, Diana. *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Editorial Océano. México, 2005. P. 70.

alegría, rabia, asombro o indiferencia. La fotografía es como un instante capturado de toda ese “performance”, que se repite al difundirse por los medios masivos de comunicación: periódicos, revistas, internet.

Considerando el abordaje del discurso de la imagen desde los Estudios Culturales y los Estudios Visuales, despliega las formas en las que se enmarca nuestra vida, por lo que hay que estudiarlas en relación a la sociedad que las produce y consume. En esta era de nuevas tecnologías, no hay forma de evitar el marco visual dado el bombardeo de imágenes. Como lo advierte Nicholas Mirzoeff: “This is visual culture. It is not just a part of your everyday life, it is your everyday life”.¹²⁸

O, como lo expresa la argentina Leonor Arfuch: “No es posible *no mirar esos ojos que nos miran*”.¹²⁹ Eso no quiere decir que los mensajes sean lineales, pues también es verdad que, como afirma la propia Arfuch: “Los medios de prensa – como en general, todos los discursos sociales– hablan entre sí, establecen contrapuntos y también, por supuesto, libran batallas”.¹³⁰

Una de las batallas que libran las fotografías analizadas hasta ahora es la del efecto de verdad o la evidencia. Contestan con imágenes contundentes a las siguientes dudas: ¿De qué manera se repiten los feminicidios? ¿Existen? ¿Son un mito? ¿Constituyen una exageración?

Las relaciones de poder están atravesadas por la cultura visual, que al mismo tiempo las reproduce, las refuerza, y en algunas ocasiones, las cuestiona. Por lo tanto, no es que las imágenes sean un retrato de nuestra sociedad, sino que interactúan directamente con ella y representan las relaciones de poder. Para Irit Rogoff, las imágenes también determinan las relaciones sociales, pues establecen distintos marcos de visibilidad:

¹²⁸ Traducción: Esto es la cultura visual. No es sólo parte de la vida diaria de cada quién, es la vida diaria de cada quién. (traducción mía). Mirzoeff, Nicholas. *The visual culture reader*. “Introduction” Routledge. London, 1998. P. 3.

¹²⁹ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2007. P. 54.

¹³⁰ *Ídem*. P. 120.

In today's world meanings circulate visually, in addition to orally and textually. Images convey information, afford pleasure and displeasure, influence style, determine consumption and mediate power relations. Who we see and who we do not see; who is privileged within the regime of spectacularity; which aspects of the historical past actually have circulating visual representations and which do not; whose fantasies what are fed by which visual images.¹³¹

Lo que llama la atención a la hora de re-tratar el feminicidio, es que los ordenamientos corporales en el encuadre sean tan parecidos. ¿Cómo representar el feminicidio sin perpetuar la violencia? ¿Cómo reproducir su representación sin reproducir su violencia? Esta pregunta representa una dirección a la que pretende orientarse esta tesis.

Sabemos que las fotografías son representaciones visuales que tienen un gran impacto en la sociedad, sobre todo cuando se reproducen desde los medios masivos de comunicación, pero también cuando tienen ese matiz de "realidad", es decir, cuando están hechas para informar y dar cuenta de un acontecimiento y no tanto para interpretarla, aunque como dice el propio Barthes:

Diríase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando enmarcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o fúnebre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno.¹³²

Pero más allá de la evidencia que pudieran aportar las fotografías que representan el feminicidio, su repetición constituye la repetición del acto de capturar la vulnerabilidad y la derrota de las mujeres, aunque también la actividad, supremacía y poder de los hombres. Diríamos que son algunos de los

¹³¹ Irit Rogoff. "Studyng visual culture". En: Mirzoeff Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998.

¹³² *Ídem*. P. 27.

referentes de las fotografías analizadas hasta ahora. Esto resulta preocupante, sobre todo, por la relación que se establece entre apariencia y realidad.

Para Jessica Evans, esta asociación representa un problema, pues cuando de fotografía se trata, se reduce el campo de lo que podemos conocer a lo que podemos observar:

When we are thinking about photography, we should keep in mind the way it is often discursively put or use in order to make appearances equate with reality; to reduce the field of what can be known to what is observable; to entice us with 'evidence' for which viewers are interpolated as witnesses".¹³³

El acto de aparecer, por lo tanto, es importante cuando de fotografía se trata. Importa lo que aparece, aunque eso pueda tener distintos efectos. Las imágenes del feminicidio escenifican la idea de que las mujeres son permanentemente derrotadas, y a la vez aportan la evidencia de que este tipo de crímenes son una realidad en nuestras sociedades. La evidencia también es reiterativa.

La "evidencia", desde el punto de vista político, es un elemento de suma importancia. Es lo que urge cada vez que se quiere demostrar que un hecho sí sucedió. Es el elemento principal en la búsqueda de la "justicia". Es el componente de realidad que puede generar conciencia y movilizar fuerzas. Esa es la batalla que están librando estas fotografías.

A través de ellas, se muestra la evidencia de que están aconteciendo una serie de asesinatos con saña. Por lo tanto, sirven para demostrar que el feminicidio no es un mito ni una exageración, sino que constituye parte de un problema social que hay que asumir y transformar.

Como lo afirmó Judith Butler al referirse al texto de Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, la evidencia fotográfica se ha vuelto obligatoria para demostrar la atrocidad:

¹³³ Jessica Evans, "Photography". En: Carson, Fiona y Pajaczkowska. *Feminist Visual Culture*. Edinburgh University press. New York, 2001.

(...) then the photograph is built into the notion of atrocity, and photographic evidence establishes the truth of the claim of atrocity in the sense that photographic evidence has become all but obligatory to demonstrate the fact of atrocity- which means that in this instance photography is built into the case made of truth, or that there can be no truth without photography.¹³⁴

En ese sentido, puede decirse que este tipo de fotografías tienen una urgencia. En este mundo que privilegia el lenguaje visual, a decir de Butler, la evidencia de la fotografía establece la verdad del reclamo. Y en el caso de los feminicidios, la exigencia de justicia es apremiante.

Al hablar de urgencia, hay que señalar la diferenciación que hace Irit Rogoff con respecto a la emergencia estructural, ya que la primera apunta hacia los pasos que tienen que darse (desde los distintos sujetos sociales) para la transformación, mientras la segunda responde, sobre todo, a los efectos de la acción del Estado:

La emergencia siempre responde a un conjunto de imperativos estatales que producen una cadena infinita de crisis, la mayoría creadas por nosotros mismos. (...) Una noción de urgencia presenta la posibilidad de entender cuáles son los problemas cruciales, para que se puedan convertir en las fuerzas propulsoras.¹³⁵

Hablar del sentido político de las fotografías, sin embargo, es mucho más complejo. Como refiere Gen Doy, en su artículo "The Camera Against the Paris Commune", los mitos alrededor de la fotografía tienen una larga historia. Al analizar las fotografías que circularon del Segundo Imperio en Francia, específicamente las relacionadas a la Comuna de París, Doy argumenta que la cámara no es nunca objetiva, pero que tampoco ha tenido un efecto

¹³⁴ Butler, Judith. *Frames of war. When is life grievable?* Verso. Nueva York – Londres, 2010. P. 70.

¹³⁵ Irit Rogoff. "El giro" (Traducción del inglés: Estibaliz Encarnación Pinedo). *Revista Arte y políticas de identidad*. Murcia, España, 2011, vol 4 (junio). P.p. 253-266.

democratizador en la producción y el consumo de las representaciones visuales. Al aludir específicamente a la intención del fotógrafo, es contundente al afirmar que el sentido político de las fotografías puede cambiar al ubicarlas en otro contexto al utilizarse en otro sentido: “Thus what might have been envisaged as the original purpose of the photographs could easily be subverted as soon as they were utilized for different political ends.”¹³⁶

Por otro lado, hay que tomar en cuenta lo obvio: no es que la fotografía nos muestre la realidad tal cual es sino que, como lo afirma Evans, hay una apariencia-sensación de verdad en ella, algo así como un “poder de decir la verdad”. Aparecer es también aparentar. Es así como las recibe - observa el público receptor, debido a la decadencia del “aura” de la obra en la época de su reproductibilidad técnica, según apunta Walter Benjamin.

La decadencia del aura tiene que ver con que ya no se valora su aparición original irreplicable, como las obras de arte de antaño, sino que ahora más bien se busca “adueñarse” de ella. Para ello, se requiere de repetición más que de singularidad. Así lo explica Benjamin:

Quitarle la envoltura a cada objeto, hacer trizas su aura es el rasgo característico de un modo de percepción cuya “sensibilidad para lo igual en el mundo” se ha desarrollado tanto que hasta lo extrae de lo singular mediante la repetición. Se manifiesta así en el terreno de la intuición lo que en el ámbito de la teoría advertimos como una importancia cada vez mayor de la estadística.¹³⁷

Desde esta apreciación, no podemos eludir la cuestión ética en la que tanto insiste Judith Butler en *Frames of war*¹³⁸, cuando nos proponemos seguir leyendo los feminicidios a partir de imágenes como las anteriores. Por lo tanto,

¹³⁶ Heron, Liz & Williams, Val. *Illuminations. Women writing on photograph from the 1850s to the present*. Gen Roy. “The camera against the Paris Commune”. Duke University Press. Durham, 1996. P. 25.

¹³⁷ Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Pre-textos. Cuarta edición. España, 2008. P. 100.

¹³⁸ *Ídem*.

es necesario preguntar: ¿Qué nos están diciendo? ¿Con qué lenguaje? ¿Cuáles son esas evidencias de la realidad “invisible” que deja traslucir? ¿Cómo miramos dichas fotografías? ¿En qué marco? Pero sobre todo, ¿cómo se instalan en nuestra memoria? ¿Qué tipo de operación pedagógica están realizando?

Existe un marco de visibilidad de lo que es importante, valioso y significativo en nuestras sociedades. En ese sentido, el significado de la vida es fundamental, pero el valor que le damos es cultural, se enmarca dentro de una serie de normas preestablecidas.

Como afirma Judith Butler: para intentar evitar la emergencia de la virilidad en su máxima expresión, que es la guerra, tenemos que cuestionar los marcos epistemológicos en los cuales aprehendemos la vida, es decir, las normas que nos llevan a catalogar una vida como vida, dejando fuera una serie de existencias a las que ni siquiera consideramos cuando pensamos en lo que contiene la vida que la define, como refiere Butler: “The epistemological capacity to apprehend a life is partially dependent on the life being produced according to norms that qualify it as a life or, indeed, as part of life”.¹³⁹

Hay, por lo tanto, un vínculo claro entre mirada y poder: el poder de la mirada. Butler parte del hecho de que la vida en sí misma no tiene significado. La sociedad le da un valor determinado y privilegiado a ciertas vidas, por lo que el nacimiento de cada ser implica una operación de poder. Hay vidas que importan y otras que no. Hay vidas que valen más que otras. Hay vidas visibles, y otras, invisibles. De ahí, la precariedad de algunos sujetos frente a las miradas de los otros.

La reflexión de Butler me refiere a las declaraciones que hizo Jane Fonda, durante una marcha en la frontera de México con Texas, Estados Unidos, para exigir al gobierno mexicano que llevara a cabo las investigaciones debidas en el caso de los asesinatos de mujeres registrados en Chihuahua. La actriz norteamericana expresó la seguridad de que si una hija suya desaparecía, el gobierno iba a hacer todo para encontrarla, pero como se trata de mujeres

¹³⁹ *Ídem*. P. 3.

pobres y anónimas, entonces las autoridades no sienten que tenían que dar una respuesta.

Las palabras textuales de Jane Fonda fueron las siguientes:

I'm famous. I'm white. I have a daughter. I have a grand-daughter. And I know that if they were murdered or disappeared, the authorities would work very hard to find out who killed them or who kidnaped them. To go to the authorities and be treated like I didn't matter, like I was invisible as these mothers has (...)¹⁴⁰

Aquí es claro que existen vidas que importan y otras que ni siquiera se consideran como tales. La noción de "vida" es entonces política, al estar atravesada por una serie de poderes. Así se explica que las muertes de algunos seres humanos, en este caso, estas mujeres, no provoquen indignación colectiva.

Esta categorización trae como consecuencia que existan personas, grupos étnicos o sexuales, cuya vida vale menos y que pueden no ser considerados como "humanos", como igualmente dignos de que su vida se preserve, de ahí el vacío en el vínculo con los derechos humanos. Para exigir que nuestros derechos sean respetados, las personas primero tenemos que ser reconocidas como seres humanos. Y al morir, hay vidas que serán recordadas y otras que no. Hay vidas que son dignas de ser lloradas, porque su existencia es visible, y hay otras a las que se les regatea el duelo.

En su libro titulado *Vida precaria*, Judith Butler afirma:

Some lives are grievable, and other are not; the differential allocation of grievability that decides what kind of subject is and must be grieved, and which kind of subject must not, operates to produce and maintain certain exclusionary

¹⁴⁰ Documental *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*. Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Imcine-Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Foprocine y Peppa Films. México, 2007. Extracto en internet: <https://www.youtube.com/watch?v=4JbdY EJubME>. Consultado el 11 de marzo del 2013.

conceptions of who is normatively human: what counts as a livable life and a grievable death.¹⁴¹

Butler parte de la tesis de que la vida del ser humano es en sí misma precaria, y para que se desarrolle hace falta el sustento de toda una red social que la haga posible. Ningún ser humano puede sobrevivir por sí mismo, pero es en esta necesidad de red, donde muchas vidas humanas quedan fuera; algunas mueren y otras sobreviven a pesar de la exclusión, de la invisibilidad, de la muerte en vida. Y son este tipo de vidas las que no se consideran dignas de duelo. El feminicidio en América Latina es un ejemplo de esa precariedad. Son mujeres trabajadoras, anónimas, pobres, en su mayoría.

El mundo visual es estructurado en gran medida por estos marcos de aprehensión de la vida y de la visibilidad, por eso es que resulta fundamental un cuestionamiento a las imágenes que retratan la muerte de estas mujeres que desde esos marcos no importan. Los sujetos son constituidos a través de normas. Éstas están presentes en la experiencia visual, pero no solamente. Así lo explica Butler:

The “frames” that work to differentiate the lives we can apprehend from whose we cannot (or that produce lives across a continuum of live) not only organize visual experience but also generate specific ontologies of the subject. Subjects are constituted through norms which, in their reiteration, produce and shift the terms which subjects are recognized”.¹⁴²

Las imágenes también estructuran, o por lo menos, reiteran nuestra concepción de la vida, y las inclusiones y exclusiones que la constituyen. El encuadre que realiza el fotógrafo es como el encuadre ontológico que realizamos al pensar en algo que tiene vida. En ese sentido, las imágenes

¹⁴¹ Butler, Judith. *Precarious Life. The powers of mourning and violence*. Primera edición: 2004. Verso. London and New York, 2006. P.p. XIV y XV.

¹⁴² Butler, Judith. *Frames of war. When is live grievable?* Op. Cit. P. 3.

pueden fijar hasta el infinito este tipo de encuadre, pero también pueden transformarlo.

Al analizar la importancia de la imagen, Marisa Belausteguigoitia afirma:

Cuando se trata de temas que asocian la subalternidad a un género a una etnia, las imágenes nos ofrecen gestos, economías afectivas, evidencias, escenas que permiten preguntarse detenidamente sobre las formas del silencio y la manera en que las imágenes, por definición mudas, hablan.¹⁴³

Tomando en cuenta el habla y los silencios en el sentido de la autora, hay que descifrar qué nos están diciendo las imágenes del feminicidio; desde qué marcos se significan, qué construyen como evidencia, cuáles son los componentes de la escena, pero también, la manera en que se construye la mirada del fotógrafo, que se reproduce en los marcos de visibilidad y enunciabilidad de los espectadores.

Las imágenes sobre feminicidios que muestran la escena del crimen, como aquellas con las que inicia este capítulo, nos hablan de las posiciones de los cuerpos de hombres y mujeres en la distribución de lo visible, sus posturas, rostros, miradas, composición de la imagen y lugar que ocupan las personas, nos indican el lugar que guardan en la administración social de lo que puede conllevar “vida”.

En estas fotografías se evidencian los descuidos de una sociedad que no garantiza la seguridad de las mujeres, pero también evidencia los silencios, la poca posibilidad que se denuncie un hecho tan atroz: ¿Quién siente cuando aparece un cadáver de niña o mujer? ¿Por qué no se concreta un grito social?

El silencio ocupa un lugar fundamental: la mujer (en cada una de las fotos) está muerta, por lo tanto, no puede hablar, no puede dar su testimonio, no puede narrar cómo sucedieron los hechos: ¿Quiénes, cómo y por qué la asesinaron? El silencio y la “verdad” de la víctima serán elementos cruciales en el terreno de la “Justicia”. ¿Quién puede hablar por ella?

¹⁴³ Belausteguigoitia, Marisa. Texto en proceso de elaboración.

Por otro lado, está el silencio de los policías que investigan, pero que no dicen nada; ni siquiera con la expresión de sus rostros. Y el silencio más doloroso, el que más “punza” —como lo diría Barthes— que es el silencio de la sociedad que parece no asombrarse o no saber qué hacer ante el asombro. Son los tres silencios que resuenan en el marco de visibilidad.

Me pregunto, como ya lo ha hecho Susan Sontag, si estas fotografías —que retratan el horror del feminicidio— tienen la finalidad de conmover al público espectador: ¿Cómo conmover al público ávido de espectáculo o cansado, normalizado y anestesiado? Me pregunto si lo que buscan es llenar o marcar algunos de esos silencios. Me pregunto si estos objetivos (en caso de que fueran los que se plantea el fotógrafo) pudiera tener una repercusión en la realidad social.

Susan Sontag expresa serias dudas al respecto: “Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento son las que pueden hacer algo para aliviarlo. (...) Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo.”¹⁴⁴

Desde el punto de vista de Sontag, sentir a control remoto equivale a sentir remotamente. ¿Se puede sentir remotamente? ¿Qué significado tiene el ver, el apremiar un marco de visibilidad? ¿Qué lugar puede ocupar la justicia frente a lo visible?

En estos encuadres de feminicidio, cabrían varias preguntas: ¿A qué distancia hay que mirar? ¿Cómo se miden las distancias ópticas? ¿Quiénes pueden distinguir o aliviar el sufrimiento? ¿Mirar es sinónimo de distinguir? ¿Mirar es premisa de aliviar? El sufrimiento de la víctima es imposible de aliviar dado que ya está muerta.

Las fotografías del feminicidio como las analizadas en este capítulo nos recuerdan a las fotografías de guerra. Hay una exhibición de los cadáveres, un

¹⁴⁴ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara. Primera edición: 2004. México, 2008.P. 53.

acercamiento al sufrimiento infligido, una mirada centrada en la atrocidad. ¿Cómo representar el sufrimiento? ¿Cómo representar lo irrepresentable?

Para contestar estas preguntas, cabe recordar las palabras de Sontag cuando analiza el inicio de la pintura de guerra, del Estado y la Modernidad, y nos recuerda que:

La práctica de representar sufrimientos atroces como algo que ha de deplorarse y, si es posible, evitarse, entra en la historia de las imágenes con un tema específico: los sufrimientos que padece la población a manos del desbocado ejército victorioso. Es un tema intrínsecamente secular, que surge en el siglo XVII cuando la reorganización de los poderes contemporáneos se convierte en materia para los artistas.¹⁴⁵

Me surge la duda de si las dos fotografías anteriores pueden estar hablando de una “guerra”, puesto que sí están hablando de poderes: ¿Son los asesinatos de mujeres parte de una guerra? ¿O constituyen una guerra en sí misma? ¿En qué marco de lo enunciable nos sitúa lo que refiere a una “guerra”?

Virginia Woolf, en *Tres Guineas*, habla de su sorpresa ante la carta de un hombre –educado y con estatus social–, en la que le pide su opinión sobre cómo prevenir la guerra. Ella expresa que, seguramente, en toda la historia de la humanidad, esa es la primera vez que un hombre educado pide la opinión de una mujer en relación al tema.

Woolf advierte, desde el inicio del libro, que el hecho de ser mujer le dificulta el diálogo con el hombre que le está haciendo esa peculiar consulta. Nuestra condición de mujeres, según Woolf, nos hace difícil entender la lógica y el sentido de la guerra, por lo tanto, nos es imposible contestar esa pregunta:

How then are we to understand your problem, and if we cannot, how can we answer your question, how to prevent war? The answer based upon our

¹⁴⁵ *Ídem*. Pp. 53 y 54.

experience and our psychology? – Why fight? – is not an answer of any value.¹⁴⁶

Tres guineas constituye una de las primeras reflexiones sobre la guerra desde una perspectiva de género. En este libro escrito en forma de cartas, la autora concluye que las mujeres no podemos contestar a la pregunta de cómo prevenir este tipo de acontecimientos, ya que afirma que “la guerra es una profesión; es fuente de felicidad y diversión; y también es cauce de viriles cualidades, sin las cuales los hombres quedarían menoscabados”¹⁴⁷.

Woolf está demostrando que la guerra también es parte de la performatividad de género, al identificar la acción bélica como eminentemente masculina: “Ya que si bien es cierto que ambos sexos comparten, más o menos, muchos instintos, el de luchar ha sido siempre hábito del hombre y no de la mujer”.¹⁴⁸ Hábito quiere decir también repetición. Es una acción que se lleva a cabo repetidamente. El hábito de luchar ha sido históricamente asociado a los masculino, y este hábito implica una serie de posiciones, actitudes y actos más o menos fijos.

La definición de hábito es: “Modo especial de proceder o conducirse adquirido por repetición de actos iguales o semejantes, u originado por tendencias instintivas”¹⁴⁹.

Esta definición tiene que ver con el “hacer” y con la repetición de este hacer. En ese sentido, se puede relacionar también con el *habitus*, categoría propuesta por Pierre Bourdieu, para designar: “*el principio generador de prácticas objetivamente enclasables y el sistema de enclasamiento (principium divisiones) de esas prácticas*”.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Woolf, Virginia. *A room of one's own & Three guineas*. (Primeras ediciones: 1929 y 1938). Vintage. Great Britain, 2001. P. 105.

¹⁴⁷ Woolf, Virginia. *Tres guineas*. (Primera edición en inglés, 1938). Ediciones de Bolsillo. Editorial Lumen. Barcelona, 1980. P. 15.

¹⁴⁸ *Ídem*. P. 13.

¹⁴⁹ Diccionario de la Real Academia Española RAE en Internet, consultado el 31 de mayo del 2012: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltGUIBusUsual?LEMA=hábito>

¹⁵⁰ Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Primera edición en francés: 1979. Editorial Taurus. México, 2002. P. 169.

Según Bourdieu, el *habitus* es definido por dos capacidades:

1. La capacidad de producir unas prácticas y unas obras enclasables.
2. La capacidad de apreciar estas prácticas y estos productos (gusto).

Aunque Bourdieu se refiere sobre todo a las clases sociales, la producción de prácticas a lo largo de la historia de la humanidad también se ha dividido entre clases sexuales o géneros. La guerra, según Woolf, es una práctica propia de los hombres, un *performance* de la masculinidad que está al límite de la comprensión de las mujeres. De ahí que afirme que:

La contestación basada en nuestra experiencia y en nuestra psicología -¿por qué luchar?- carece de valor. Evidentemente, para ustedes en la lucha hay cierta gloria, cierta necesidad, cierta satisfacción, que nosotras jamás hemos sentido ni gozado.¹⁵¹

Es interesante que Woolf habla de prácticas, de experiencia, pero no de una esencia o naturaleza. De aquí se desprende que el ímpetu bélico de los hombres es aprendido y se relaciona directamente con la construcción de la masculinidad. Hortensia Moreno también nos recuerda uno de los imaginarios que tenemos en relación a la guerra. En sus palabras:

La guerra es cosa de hombres. Todo parece indicar que quienes deciden iniciarlas y concluir las, quienes las dirigen y organizan, y quienes finalmente las pelean son todos del sexo masculino.¹⁵²

Esta aseveración tampoco significa que la naturaleza de los hombres sea violenta, sino que el sistema de valores del mundo, en donde por cierto, hay una sobrevaloración de lo masculino, genera y alienta este tipo de prácticas.

Así lo explica Hortensia Moreno:

¹⁵¹ Woolf, Virginia. *Tres guineas*. Op. Cit. P. 14.

¹⁵² Moreno, Hortensia. "Guerra y género". Revista Debate Feminista. Año 13, Vol. 25, abril 2002. P. 73.

Aquellas figuras de la masculinidad que se encuentran más ampliamente a través de las distintas culturas y épocas no son arbitrarias, sino que están configuradas por el sistema de la guerra. La guerra requiere que haya hombres dispuestos a soportar una experiencia extremadamente penosa y dolorosa, y a quedarse ahí el tiempo que haga falta a pesar del impulso de escapar. Para lograrlo, un hombre tiene que aprender a negar todo lo que encuentra en sí mismo de femenino y suave.¹⁵³

La guerra, por lo tanto, es parte de la performatividad de género, es el hacer-actuar de los hombres para reafirmar su virilidad, es una construcción patriarcal, si es que podemos hablar de cultura patriarcal. La guerra tiene mucho que ver con la violación y con el feminicidio, con la diferencia de que en este caso, los hombres matan a otros hombres. La guerra es la lucha de poder descarnada entre pares, que deben pasar por alto el dolor de la experiencia, lo que implica una especie de negación de sí mismos y de los otros. De otra forma, no podrían continuar “haciéndola”.

En ese sentido, habría que pensar cuál es el vínculo entre la representación del feminicidio y de la guerra, para entender también en qué momento se traspasa la frontera entre uno y otro: ¿Es el feminicidio la antesala de la guerra o parte de la misma? Si ambas prácticas constituyen parte de la performatividad de género: ¿En qué se diferencian?

¹⁵³ *Ídem*. P. 104.

2.4) Encuadres del patriarcado

Las fotografías y las representaciones visuales que se han hecho sobre el tema del feminicidio se han dedicado (en su gran mayoría) a retratar la escena propia del hecho. Son imágenes que por lo general —como las fotografías analizadas anteriormente— exponen el asesinato y muestran los rastros de saña con la que son asesinadas las mujeres. Esta muestra de crueldad hace que muchas de estas imágenes lleguen a ser fuertes y hasta grotescas. Propongo cuatro lecturas:

1. Evidencias. Como rastros puntuales de una trama de un relato o una trama que aún no hemos compuesto. Rastros que nos muestran una realidad invisible e inaceptable. En este caso, con la exhibición de la fotografía se estaría haciendo visible un problema, una realidad que no nos gusta, y con la que habría que hacer algo. Se trataría, en este caso de una incitación a la transformación de la realidad social.
2. Reproducción. En el sentido de lo que plantea Walter Benjamin en “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”¹⁵⁴, es decir, como un medio que reproduce la representación de un estado de las cosas, en este caso, la violencia ejercida en contra de las mujeres que las coloca en una posición de vulnerabilidad y subordinación. Estas fotografías pueden ser leídas como un medio que sigue la línea de la pedagogía del miedo, es decir, que retrata el horror para provocar horror, como si se tratase de una realidad ineludible, y que en tanto ineludible se antoja “natural”.
3. Espacio semiótico capturado por la violencia de género. Es decir, como una fuente que nos brinda un abanico de información sobre los signos de nuestra sociedad, las relaciones y sus significados.
4. Escena que posibilita el difícil acto de “pensar juntos”. En otras palabras, como una pedagogía o construcción narrativa que nos permita pensar en las distintas

¹⁵⁴ *Op. Cit.*

manifestaciones de la violencia, desde una subjetividad diferenciada, pero a partir de una realidad común.

En la página roja, vemos que esta forma de contar la historia guarda una relación íntima con las imágenes analizadas anteriormente, que corresponden a medios que no tienen como principal objetivo producir morbo con fines de venta, sino informar a la gente.

A continuación, podemos ver la imagen de una de las portadas del diario capitalino *Metro*, que muestra la imagen de una mujer asesinada en el Distrito Federal.



Diario Metro.

Viernes 24 de septiembre del 2010. México, DF.

Título: Asesinato infame.

Balazo: Hallan el cadáver de una adolescente estrangulada junto al Canal de la Compañía

Esta fotografía, que está tomada con una perspectiva desde abajo, resulta más cruda o “desproporcionada”. Hay un acercamiento del cadáver que no encontramos en las imágenes anteriores.

A diferencia de las imágenes anteriores, aquí vemos un cadáver femenino en un plano contrapicado, lo que en un lenguaje audiovisual supuestamente sirve para indicar grandeza, seguridad, control. A pesar de que está en el suelo, por el ángulo desde donde está fotografiada, da la impresión de que está de pie.

Ella está tendida boca arriba y con el torso desnudo. Podemos ver, apenas, dibujada la curvatura del seno derecho. Tiene puesto un short de mezclilla entallado, por lo que resulta una imagen de tono sexual. La semi-desnudez del cuerpo muerto, aunado al hecho de que tiene los brazos y las piernas abiertas, nos llevan a pensar en una violación sexual. No se ve la cabeza. Puede decirse que la posición de cuerpo es una posición de dolosa incitación.

Vemos la planta de los pies, que es justo la zona del cuerpo que casi nunca es visible. Podemos reconocer todo menos la cara.

Una vez más aparecen los calcetines, que nos dan la idea de que se trata de una adolescente. El hecho de que el este cuerpo femenino aparezca en un plano contrapicado hace que resalten los pies y los calcetines color pastel, que nos remiten a la niñez o juventud. Se pueden apreciar unas flores amarillas entre sus piernas, lo que hace que el contraste entre lo vivo y lo muerto sea más contundente.

No vemos el rostro de la mujer, pero sí sus piernas y su torso completamente expuesto a la intemperie. ¿Qué retrata el cuerpo de una mujer semi-desnuda y en esa posición? El cadáver se asoma entre la hierba, por lo que podemos deducir que una vez muerta, la mujer fue “tirada” en un lugar público. ¿Por qué la dejaron sin ropa y en esa postura?

La siguiente imagen, es la fotografía principal de una portada del periódico *La prensa*, que como podemos ver, repite este tipo de representación, aunque aquí sí puede apreciarse parte del rostro y bañado en sangre:



Diario La prensa.

México, DF.

Título: ¡Clavada! Con un desarmador insertado en mano y cráneo lanzan de auto en marcha a una mujer

Balazo: Quedó el cadáver sobre la Gustavo Baz, en Tlalne.

Aquí también aparece el cadáver de una mujer en un ángulo inverso, de cabeza a pies, por lo que en primer plano vemos parte del rostro ensangrentado, con un charco de sangre en el suelo. El cabello despeinado le cubre la mitad de la cara, del cual parece salir un objeto: una especie de arma punzocortante. Parece que le fue clavada en la boca.

En este caso, la mujer está vestida: viste suéter negro y pantalones negros con rayas. El suéter deja descubierta parte de la espalda a la altura de la cintura. Es el único pedazo de piel que podemos ver. Luce mojado, manchado de sangre.

Los pantalones son entallados: dejan ver la curvatura de sus glúteos. La posición en la que se encuentra: boca abajo y ligeramente de lado, aunado al ángulo desde donde fue retratada, hace que la silueta de la mujer sea curvilínea. Aquí se repite un elemento que apareció en la primera fotografía analizada. ¿Por qué las curvas de una mujer son exaltadas aun cuando están muertas?

La cantidad de imágenes a las que los distintos públicos están expuestos hoy en día tiene una implicación importante en cuanto al *cómo van a ser recibidas estas fotografías*.

En el caso de la cobertura periodística que se le ha dado al tema del feminicidio, en medios llamados “serios” y que están dirigidos a un público más informado y crítico, puede observarse cómo se ha pasado de la indignación a la sensación de “normalidad”. Esas fotografías que en un momento causaron horror, ahora son parte de la cotidianidad informativa. Lo mismo sucede con los retratos de ejecuciones por parte del crimen organizado. Me pregunto si la tendencia a retratar cuerpos torturados, mutilados, asesinados ha terminado por hacer que se haya perdido la capacidad de asombro. ¿Será que el público ha optado por ignorarlas? ¿O ha comenzado a gozar con ellas?

Estaríamos hablando de un proceso en el que del asombro se pasa a la indignación, de la indignación al sentimiento de impotencia que acabaría por convertirse en indiferencia. En esta época de exceso de imágenes, ¿qué nos dicen las fotografías de cuerpos violentados? ¿Será que se han convertido en un producto de consumo? ¿Cuáles son los mecanismos que posibilitan transitar del horror a la indiferencia y de la indiferencia al goce?

En el caso de las fotografías, como ya señalamos anteriormente, estas son vistas como pruebas o evidencias de un hecho, y de esa manera se instalan en el imaginario social. Sin embargo, habría que hacer hincapié en que pese a que sí se trata de un registro de la realidad, tampoco podemos decir que la fotografía tenga este carácter “objetivo” o neutro, pues a fin de cuentas se trata de una composición que el propio fotógrafo elabora tomando elementos de la realidad mas no mostrando la realidad en sí, porque en ese caso cabría preguntarse:

¿Cuál es la realidad? ¿Las marcas del cadáver? ¿El rostro del mismo? ¿Los policías que observan? ¿La ciudad misma?

Como dice Susan Sontag:

Pero la imagen fotográfica, incluso en la medida en que es un rastro (y no una construcción elaborada con rastros fotográficos diversos), no puede ser la mera transparencia de lo sucedido. Siempre es la imagen que eligió alguien; fotografiar es encuadrar, y encuadrar es excluir¹⁵⁵

Sin embargo, el público receptor no parece tomar en cuenta esta aseveración, es decir, no se propone realizar un ejercicio de imaginación para intentar ubicar todo aquello que quedó fuera de la fotografía. El espectador solamente ve lo que está en la foto y lo que resalta en ella, es lo que queda grabado en su memoria, eso es lo que recuerda. Es por ese motivo que llama la atención que este tipo de fotografías se centre en capturar al cadáver de una mujer con marcas de violación y tortura. ¿Cómo se reproduce esta imagen en el público espectador?

Siguiendo con las reflexiones de Susan Sontag, ella dice que: “Exhibir a los muertos es lo que al fin y al cabo hace el enemigo”¹⁵⁶ y más adelante afirma que: “Hacer la guerra y hacer fotos son actividades congruentes”.¹⁵⁷

Desde este punto de vista, habría que pensar hasta qué punto la circulación de estas fotografías reproducen el círculo de la violencia, y qué tipo de imágenes – fotografías habría que construir para inaugurar otro tipo de imágenes que nos permitan circunstancias alternativas.

Las imágenes del feminicidio nos llevan a reflexionar sobre el tipo de encuadres que hacemos como sociedad en relación a la vida, pero también en relación a la muerte. ¿Cómo se encuadra la realidad para legitimar una guerra? ¿Para hacer que ciertas vidas luzcan más apreciadas? ¿Para producir “enemigos”? ¿Para eliminarlos? ¿Para subrayar la inmovilidad fúnebre y para erigir la negrura masculina?

¹⁵⁵ Sontag, Susan. *Op. Cit.* P. 57.

¹⁵⁶ *Ídem.* P. 76.

¹⁵⁷ *Ídem.* P. 79.

La propuesta de este trabajo es ver críticamente esta forma de enmarcar, para dejar claro que sólo son tipos de encuadre que producen “realidades”, es decir, que crean imágenes como textos. En palabras de “Butler”, son operaciones de poder, que es necesario transformar si es que queremos transformar la realidad misma:

(...) to call the frame into question is to show that the frame never quite contained the scene it was meant to limn, that something was already outside, which made the very sense of the inside posible, recognizable. The frame never quite determined precisely what it is we see, think, recognize, and apprehend. Something exceeds the frame that troubles our sense of reality; in other words, something occurs that does not conform to our established understanding of things. ¹⁵⁸

El marco nunca contiene la escena completa, pues hay algo que lo excede. Tomando en cuenta las imágenes anteriores, habría que preguntarnos: ¿Cuáles son los marcos con los que se encuadra el feminicidio? Pero también, ¿qué es lo que excede?

Si leemos al feminicidio como un dominio total de la escena, exceso de visibilidad, potencia permanente, vemos además que se trata de un acto llevado a cabo por los hombres en contra de las mujeres. Por lo tanto, la representación del feminicidio tal y como la observamos en las fotografías, vendría a ser el *continuum* de todo eso; porque al reproducirse esa imagen se está dejando en claro la posición de poder de los hombres sobre las mujeres.

Las fotografías con las que se inicia este capítulo nos dicen que los hombres son visibles en nuestra sociedad. Ellos aparecen haciendo. Existe una preponderancia de la acción de lo masculino, que se asocia con la acción, la fuerza, el saber, la palabra, la postura erecta, en acción o en descanso. En síntesis, con el poder.

¹⁵⁸ Butler, Judith. *Frames of war. When is live grievable?* Op. Cit. P. 9

A ese exceso de visibilidad y posición vertical del género masculino, la teoría feminista le denomina patriarcado: un sistema en el que lo masculino es el centro y la medida de todo. ¿Puede el patriarcado definirse a partir de este tipo de imágenes, como si se tratara del marco de visión panóptica, universal, objetiva, administradora de posturas?

Si consideramos que los hombres aparecen erguidos, con vida y en el centro; mientras que las mujeres ocupan un lugar marginal o están en una posición horizontal, de inferioridad, subordinación o desventaja, podemos afirmar que sí. Sin embargo, estamos hablando de un tipo de mujeres y de un contexto latinoamericano específico. En ese sentido, más que apostar a definiciones universales, prefiero definir la objetividad desde una perspectiva parcial, como lo ha propuesto Dona Haraway. Conocer desde una perspectiva feminista, desde su punto de vista, no significa renunciar a la objetividad. Pero sí a la objetividad heredada del falogocentrismo que es totalizadora y, por lo tanto, falsa. La propuesta de Haraway es pensar desde nuestros cuerpos, experiencias y contextos para construir un conocimiento que sólo puede ser objetivo en la medida que es situado:

Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar. Así, de manera no tan perversa, la objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica, la moraleja es sencilla; solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva.¹⁵⁹

Preguntarse si la categoría de patriarcado resulta pertinente para pensar el feminicidio, por lo tanto, es considerándola desde una perspectiva parcial, en

¹⁵⁹ Haraway, D.J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. "Capítulo 7 – Conocimientos situados: la cuestión científica del feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". Cátedra. Madrid, 1995. P. 12.

contextos latinoamericanos específicos, en el momento actual, en situaciones particulares.

Teniendo en cuenta esa parcialidad, vemos que las imágenes analizadas anteriormente tienen mucho que ver con el concepto de patriarcado que propuso Graciela Hierro, a la luz del “comienzo” del feminicidio en Ciudad Juárez:

El patriarcado es una estructura de violencia que se institucionaliza en la familia, se refuerza en la sociedad civil y se legitima en el Estado. Bajo este sistema no se da el entendimiento ni la aceptación profunda de las mujeres como personas, tampoco como ciudadanas autónomas sujetas de derechos.¹⁶⁰

Los feminicidios en Ciudad Juárez han develado esa estructura de violencia, por lo tanto, la anterior es una definición que nos serviría para hablar del patriarcado en ciudades mexicanas y fronterizas, en donde los derechos de las mujeres son permanentemente violados en el ámbito familiar, laboral y jurídico.

Desde el punto de vista de los marcos que delinear la representatividad, el patriarcado es una forma de construir visualmente el mundo. Puede decirse que es un sistema productor de imágenes, que se reproducen y cobran significación en la esfera de lo social, y en donde hombres y mujeres aparecen en posiciones más o menos fijas.

Las mujeres son tratadas y re-tratadas de muchas maneras. Existen marcos específicos que las reducen a objetos sexuales, seres en posición de subordinación, y en el mejor de los casos, a personas al cuidado y al servicio de otras: suelen tener el rostro del objeto de deseo, de la fuerza de trabajo, pero también de la explotación y la pobreza.

En el caso específico de América Latina, las mujeres morenas, trabajadoras, pobres, pueden llegar a ser representadas como objetos desechables, con vidas precarias que carecen de una red social para sobrevivir, pues como lo afirma

¹⁶⁰ Graciela Hierro. “Las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez”. En : Gutiérrez Castañeda, Graciela. *Violencia sexista. Algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*. PUEG-UNAM. México, 2004. P. 126.

Judith Butler, cada vida está en manos de otras: "Precariousness implies living socially, that is, the fact that one's life is always in some sense in hands of the other".¹⁶¹

A partir de la producción y circulación de estas imágenes, la idea de lo masculino y lo femenino se repite hasta el infinito, como si se tratara de la misma secuencia de fotografías reproducida en todos los ámbitos de la vida: en el político, social, cultural, laboral y afectivo.

El patriarcado es a fin de cuentas una lente que encuadra sólo un aspecto de la realidad y en el que se resalta el "hacer" de los hombres, como si el "hacer" fuera constitutivo de lo masculino, pero además, como si el "hacer" fuera en sí mismo un verbo conveniente o favorable para la humanidad. Los hombres también son los que protegen: ¿En qué momento se subvierte esa protección?

En ese sentido, habría que preguntar más allá: ¿cómo se hace lo masculino? ¿"Haciendo" mujeres cuya vulnerabilidad las orille a la muerte? ¿Cómo se representa la muerte de mujeres en el marco de visibilidad patriarcal?

Pero además, teniendo en cuenta el lugar, la posición corporal y la gestualidad de los hombres y las mujeres en las fotografías anteriores, habría que cuestionar: ¿De qué forma sirve el significado de patriarcado para entender el feminicidio? ¿Cómo se visibiliza el patriarcado? ¿Cómo se oculta? ¿Cómo se hace? Pero sobre todo, ¿cómo se deshace?

¹⁶¹ Butler, Judith. *Frames of war. When is live grievable?* Op. Cit. P. 14.

2.5) Definiciones de feminicidio

Desde las primeras teorizaciones sobre feminicidio, éste ha sido asociado con la categoría de patriarcado, que como ya se dijo, es parte del bagaje de la teoría feminista. Hasta el momento, no existe ninguna definición de feminicidio que no parta del presupuesto de un sistema patriarcal para explicar el asesinato de mujeres. Por esa razón y porque creo importante ubicar los límites (teóricos, jurídicos y pedagógicos) de este concepto, me propongo profundizar en él para saber cuáles son los elementos de análisis que incluye y cuáles son los que deja fuera.

En la introducción de la edición realizada en México del libro *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*, dice Marcela Lagarde:

La opresión de las mujeres sería inexplicable sin la violencia, por eso desde la perspectiva feminista se considera estructural a la organización patriarcal del mundo ya que permite la cosificación sexual, soporte de la expropiación a las mujeres de su condición humana y, por tanto, de su condición de sujeto.¹⁶²

Según Lagarde, el hecho de que las mujeres sean vistas como objeto sexual, lo cuál deriva en su deshumanización al ser consideradas sólo cuerpos al servicio de los hombres, es consecuencia de un sistema patriarcal que organiza la vida social a partir de la construcción y jerarquización de los géneros, privilegiando lo masculino. De esta jerarquización se derivan una serie de desigualdades en todos los planos de la existencia humana, que a su vez traen consigo una serie de prácticas violentas que, en el punto más extremo, derivan en asesinatos.

A partir de la reflexión de Lagarde se desprende la siguiente fórmula: patriarcado – violencia – feminicidio.

La categoría de patriarcado ha sido fundamental en la lucha de las madres y mujeres contra el feminicidio, eso es indudable: una lucha que ha dado como

¹⁶² Presentación de Marcela Lagarde y de los Ríos. En: Russell, Diana E. y Radford, Jill. *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la procuración de Justicia Vinculada (Cámara de Diputados- Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades – UNAM. México, 2006. P. 16.

resultado la legitimación del propio término en los medios de comunicación y la sociedad en general, y la tipificación jurídica del concepto en varios países latinoamericanos. Es el caso de Costa Rica, Guatemala, Chile, Nicaragua, Perú y México.

Quisiera, sin embargo, detenerme en las siguientes preguntas: ¿Cómo explicar la categoría de patriarcado y su vínculo con estos crímenes? ¿Resulta estratégica para denunciar los asesinatos de mujeres desde un activismo político que intenta desenmascarar un sistema opresivo y violento para las mujeres? Puede que la respuesta a estas dos preguntas sea afirmativa, pero en todo caso, es necesario identificar la diferencia entre ambas, así como analizar la utilidad de un concepto que, como cualquier concepto, tiene límites, fugas, vacíos y grietas que hacen que sea preciso re-definirlo y re-significarlo.

Para Diana E. Russell (1976), la primera en dar una definición de *femicide* (vocablo en inglés) o feminicidio, tal y como lo conocemos ahora, afirmó que éste consiste en el “asesinato misógino de mujeres por parte de hombres”. ¿Cómo se evidencia este carácter misógino? ¿Cuáles son los elementos visibles de esta misoginia? ¿Cuáles los invisibles? Poniéndolo en términos jurídicos, ¿cómo se puede comprobar esa misoginia? ¿Cuál sería la evidencia? En el caso específico de los asesinatos de mujeres, ¿cómo diferenciar los crímenes misóginos del resto?

Una de las dificultades que ve Jill Radford, otra de las primeras en teorizar sobre feminicidio, es el hecho de que la víctima ya no está para dar fe de los motivos que dieron pie al asesinato ni para narrar la violencia sexual experimentada en este tipo de crímenes. Cabe resaltar que el concepto de violencia sexual, a decir de estas autoras, no necesariamente descansa en el placer sexual sino que “se centra en el deseo de poder, dominio y control por parte del hombre”.¹⁶³

Uno de los rasgos, por lo tanto, que podrían evidenciar esta misoginia estructural sería, precisamente, la violencia sexual.

Jill Radford y Diana Russell retomaron la definición de Liz Nelly, para quien la violencia sexual es: “cualquier acto físico, visual, verbal o sexual” experimentado

¹⁶³ *Ídem*. Pp. 33 y 34.

por una mujer o niña que “en ese momento o posterior, sea como amenaza, invasión o asalto, tenga el efecto de dañarla o degradarla y/o arrebatarle la capacidad de controlar el contacto íntimo” (1988:41).¹⁶⁴

En la mayoría de los casos de feminicidio encontramos el componente de la violación sexual, elemento que marca la diferencia con otro tipo de asesinatos. Sin embargo, no es solamente la violación sexual: los cadáveres exhibidos desnudos o semidesnudos, con los senos arrancados, en posición erótica, también develan esa violencia sexual. Sin embargo, entender el feminicidio como una práctica patriarcal nos lleva a pensar en las causas del asesinato y no sólo en la forma. Aunque también es verdad que entenderlo solamente como patriarcal nos encierra en un marco insuficiente. En ese sentido, resulta necesario preguntarse: ¿Qué relato, qué marco, evidencias, poder de representación y de producción de verdad presenta el patriarcado?

Para explicar los asesinatos de mujeres como prácticas masculinas para la manutención del orden patriarcal, Radford y Russell recurren a la figura del castigo:

En el contexto del análisis feminista radical el feminicidio tiene un gran significado político. Es una forma de castigo capital que afecta a las mujeres que son sus víctimas, a sus familias y a sus amigas y amigos. En realidad sirve como medio para controlar a las mujeres en tanto que clase sexual, y como tal las mujeres son centrales para mantener el *status quo* patriarcal.¹⁶⁵

El feminicidio podría ser, desde este enfoque, una práctica (masculina) de control sobre las mujeres. Es una acción por medio de la cuál, los hombres reafirman su poder al mismo tiempo que muestran a la sociedad lo que le puede ocurrir a una mujer. Por eso es que se habla de castigo: una mujer tiene que pagar con su propia vida cuando ha desobedecido los mandatos de género, cuando por algún motivo

¹⁶⁴ *Ídem*. P. 33

¹⁶⁵ *Ídem*. P.40.

(voluntario o involuntario) ha desafiado la norma. Por otro lado, un hombre tiene que privar de la vida a una mujer para mantener su poder o su estatus.

Cabe recordar que para Judith Butler, el género es performativo, ya que se compone de representaciones repetitivas y de una serie de actos o actuaciones de las personas, que se identifican con ciertos roles y que crean un efecto. El efecto más importante de estos actos repetidos es la norma, es decir, la “actuación” que se espera de cada género. Al respecto, Butler afirma:

Una norma no es lo mismo que una regla, y tampoco es lo mismo que una ley. Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de *normalización*. Aunque una norma pueda ser separable analíticamente de las prácticas en las que está incrustada, puede también resultar resistente a cualquier esfuerzo por descontextualizar su operación.¹⁶⁶

El poder de la norma, por lo tanto, está en la repetición. Es por esa razón que Butler argumenta que el género no existe en sí mismo, sino que precisa de la actuación permanente de un colectivo de personas que se identifican con él. La norma no es nada más que la naturalización de una actuación que damos por sentada, es decir, que ya no se cuestiona. Las normas pueden ser explícitas y evidentes, aunque también implícitas, y por lo tanto, resulta difícil ubicarlas.

Aquí también surgen varias preguntas: ¿Cuáles son los efectos de la normalización de masculino y lo femenino? ¿Cuáles son esas normas invisibles de los géneros que derivan en prácticas violentas? ¿Cómo “sacarlas a la luz”?

Las aportaciones de Julia Monárrez, investigadora del Colegio de la Frontera Norte, en Ciudad Juárez, han ido mucho en ese sentido. Cabe recordar la definición que ella ha dado de feminicidio:

¹⁶⁶ Judith Butler. “Regulaciones de género” (2004). Traducción de Moisés Silva. La ventana. Num. 23. 2005. P. 10. Ver [página electrónica en: http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf](http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/ppperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf)

Este fenómeno social está ligado al sistema patriarcal, que predispone en mayor o menor medida a las mujeres para que sean asesinadas, sea por el solo hecho de ser mujeres, o por no serlo de manera “adecuada”. La falta de adecuación presupone que la mujer se ha “salido de la raya” y ha “traspasado los límites de lo establecido”(…).

A partir de las reflexiones anteriores, se desprende que el feminicidio es el resultado de un sistema patriarcal que es en sí mismo opresivo para las mujeres, y que requiere de ciertas prácticas violentas reiteradas para sostener un tipo de poder que está directamente ligado con la construcción de los géneros.

La idea de un mundo binario, en el que masculino y femenino funcionan como efectos opuestos es necesaria para sostener un orden patriarcal. A este sistema le es muy funcional el hecho de que a los hombres les corresponde cierto comportamiento y a las mujeres, otro. Así se sustenta la economía, la religión, el Estado, y el resto de instituciones propias de dicho orden.

El momento en que una mujer se sale de la norma o que no repite fielmente lo que se considera “femenino”, puede ser juzgada (no por la justicia formal, pero sí por un hombre o grupo de hombres) y castigada. Este castigo será, de una u otra forma, justificado por la sociedad y/o las instituciones del Estado que suscriben los mismos valores relacionados al género. Se trata de un asesinato misógino, porque éste no se daría (aparentemente) si no fuera por la condición de mujer, que supone una condición de subordinación.

Quien castiga, por lo tanto, es quien tiene el poder, quien se erige como autoridad, pero también quien tiene el reconocimiento del otro. Los hombres se han arrogado la facultad de imponer su ley, por decirlo de alguna forma, pero las mujeres refrendan ese estatus otorgándoles ese lugar de autoridad. El feminicidio, desde esta perspectiva, implicaría un marco de visibilidad, una apreciación de quién o quiénes merecen vivir. El feminicidio también estaría vinculado a una derrota: las mujeres pierden su autonomía, lo que las lleva a perderlo todo, incluso la vida.

2.6) Femicidio: estampas del suplicio

Como se vio anteriormente, la primera definición de femicidio remite al asesinato misógino como forma de castigo de las mujeres que transgreden la norma de género dictada por el orden patriarcal. Pero surgen varias preguntas: ¿En qué relato cabe terminar con la vida de una mujer, después de haberla violado, mutilado, torturado? ¿Podemos hablar de castigo? ¿Para qué esa exhibición de violencia? ¿Cuál es el mensaje? ¿A quién está dirigido? ¿Quién puede descifrarlo?

Las imágenes de femicidio, en donde aparecen los cadáveres femeninos amordazados, en el suelo, boca abajo, con las manos atadas, nos evocan una venganza, una condena, una represalia o un castigo. Es decir, no estamos hablando solamente de un asesinato: ¿Qué fue lo que estas mujeres vivieron en sus últimos días, horas, minutos? ¿Por qué o para qué ese despliegue de saña?

Los cadáveres hablan: la posición en la que son encontrados y las marcas inscritas en la epidermis ya sin vida, nos dan una idea de los varios niveles de sufrimiento a la que fueron sometidas estas mujeres antes de morir. Los cadáveres revelan múltiples formas de la derrota; dan cuenta de todo lo que le puede ser arrebatado a un ser humano.

Las huellas de violencia extrema, que en muchos de los casos incluyen la violencia sexual, constituyen elementos que nos llevan a diferenciar el femicidio del resto de los asesinatos. En nuestras sociedades latinoamericanas, los hombres también son asesinados y en mayor cantidad, según los datos que arrojan las estadísticas. Sin embargo, lo que vemos aquí son una serie de crímenes que anteceden al homicidio. Lo que podemos apreciar es que la mujer, antes de ser eliminada fue ultrajada, torturada, violada. Hay elementos de una violencia específica que parece estar dirigida a su sexo y su sexualidad .

No todos los casos presentan evidencias de violación sexual, pero el cuerpo de la víctima está más presente que en otro tipo de asesinatos. El cuerpo sexuado parece tener un papel protagónico. Sobre él recae el exceso, la brutalidad, la violencia en su máxima expresión. A diferencia de los asesinatos de hombres,

aquí el sexo de la víctima no pasa desapercibido. Como puede apreciarse en las imágenes de la escena del crimen analizadas hasta ahora, las zonas erógenas de las mujeres muertas constantemente aparecen sugeridas sino es que totalmente visibles.

¿Qué tipo de relaciones de poder revelan estas imágenes? ¿Será que en nuestras sociedades las mujeres tienen “más cuerpo” que los hombres? ¿Por qué las mujeres son erotizadas, incluso cuando están muertas?

Como ya se mencionó anteriormente, para Rita Laura Segato, la violencia explícitamente vinculada a la sexualidad tiene que ver con la analogía imaginaria entre territorio y cuerpo femenino:

(...) cuando no nos quedan otros, nos reducimos y remitimos al territorio de nuestro cuerpo como primer y último bastión de la identidad, por ello la violación a los cuerpos y la conquista territorial han ido y van siempre de la mano, a lo largo de las épocas más variadas, de las sociedades tribales a las más modernizadas.¹⁶⁷

Sin embargo, habría que ahondar más en la importancia que cobra el cuerpo cuando de feminicidio se trata. Los cadáveres de mujeres (derrotadas) que aparecen en las imágenes analizadas, remiten al cuerpo supliciado analizado por Michel Foucault en *Vigilar y castigar*. Estas fotografías bien podrían ser estampas del suplicio, puesto que constituyen la imagen del martirio, el tormento, el dolor; la representación repetitiva de los cuerpos caídos, abatidos, vencidos.

Cuando Foucault habla de suplicio, se refiere a la forma de castigo penal imperante en Europa hasta el siglo XVIII. Podemos pensar en las prácticas de la Inquisición en España y en la Nueva España, específicamente, donde el cuerpo era el blanco del castigo: golpes, quemaduras, amputaciones, descuartizamientos, ahorcamientos que se llevaban a cabo en plazas públicas, a la vista de todo mundo. Habría que apuntar, además, que las mujeres sufrieron de una

¹⁶⁷ Rita Laura Segato. “¿Qué es un feminicidio?”. En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Op. Cit. P. 39.

persecución muy particular por parte del Santo Oficio, aunque esta reflexión la abordaremos más adelante.

En nuestra región latinoamericana tenemos registros y memoria del “castigo infligido al cuerpo y a modo de espectáculo”, como lo expresa Foucault, que se remiten a la época colonial, pero también a la prehispánica. Un ejemplo conocido del México antiguo es el de la diosa Coyolxauhqui, cuya representación es la de una mujer desmembrada. Según la mitología náhuatl, su hermano, el dios Huitzilopochtli la decapitó para después arrojarla por las escalinatas del cerro Coatepec, por las que rodó y se fue desmembrando poco a poco. Se dice que el asesinato de Coyolxauhqui fue una venganza por haber planeado la muerte de su madre. Estamos hablando de un castigo a todas luces corporal.

Estamos hablando de un castigo, una venganza, que tiene como principal blanco el cuerpo de la mujer. Vemos en la imagen de la mujer desmembrada un martirio, pero también una moraleja, un mensaje escrito en el cuerpo femenino.

En la imagen está contenida la luna, puesto que se trataba de una diosa lunar, pero también las estrellas o los fragmentos de luz, que eran también una especie de luna “desmembrada” o “descuartizada”.

Detrás del mito de Coyolxauhqui está otro que remite al castigo de otra mujer: Coatlicue. Ella dio a luz a Huitzilopochtli luego de que una pluma se le metiera en el vientre mientras estaba barriendo sobre el Coatepec (Cerro de la Serpiente). Ese embarazo misterioso ofendió a sus otros cuatrocientos hijos que, instigados por su hermana Coyolxauhqui, decidieron matar a su deshonrada madre. Dos mujeres enfrentadas, dos mujeres castigadas por el ejercicio de su sexualidad y sus poderes.

Coyolxauhqui tenía poderes mágicos, que se consideraba, podrían ser dañinos. En este caso, se trata de un mito, pero eso no le resta significación. Al contrario, los mitos forman parte del sistema de creencias de una sociedad. Cabe preguntar: ¿Cuántas mujeres no habrán sido eliminadas por ser aparentemente poderosas? ¿Cuántas no habrán sido torturadas por haber hecho o planeado algo que se considera inmoral? ¿En qué imaginario cabe semejante castigo?

Eso en lo que se refiere al mundo mitológico prehispánico. En cuanto al suplicio real y documentado en la historia occidental, lo que ahora nos parece un horror, en realidad fue una práctica institucional que se llevó a cabo hasta hace relativamente poco tiempo, y que no ha sido erradicada del todo.

Según Foucault, todavía a principios del siglo XVIII, la imagen del sistema de justicia en Europa era la de: "(...) el cuerpo supliciado, descuartizado, amputado, marcado simbólicamente en el rostro o en el hombro, expuesto vivo o muerto, ofrecido en espectáculo".¹⁶⁸

Estas condenas que ahora pudieran ser calificadas de "brutales o salvajes" han sido parte de la justicia penal del Estado Moderno, nacido en Europa en los siglos XIV y XV. Por lo tanto, cabe pensar en el Estado como una estructura ordenadora, y por lo tanto, disciplinadora: ¿Hasta dónde llega esa pulsión de disciplinamiento? ¿Hacia qué otros ámbitos se expande? ¿Qué tipo de coerciones y pedagogías promueve? ¿Qué tan efectiva es?

El castigo se define como coacción y corrección. Analizar el castigo desde el punto de vista de los sistemas de justicia nos sirve para rastrear su significado a lo largo de la historia, así como para descifrar ciertos códigos que se naturalizaron con el tiempo. Como lo advertía el propio Foucault: "(...) la sentencia que condena o absuelve no es simplemente un juicio".¹⁶⁹ La sentencia habla de los valores de una sociedad y contiene en sí misma una serie de objetivos que no son explícitos. ¿Para qué condenar a alguien? ¿Cuál es el costo y cuál es la ganancia? ¿Cómo se relacionan las sentencias con la performatividad de género?

Según Foucault: "El castigo ha dejado poco a poco de ser teatro", y la desaparición de los suplicios se puede considerar casi completa alrededor de los años 1830-1848.¹⁷⁰ Pero a pesar de que los códigos penales modernos se transformaron con la llegada del siglo XIX, surge la duda de si realmente se trata de una práctica del pasado: ¿Cuáles son las reminiscencias de esta forma de

¹⁶⁸ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (Primera edición en francés: 1975) .Siglo XXI. México, 2009. P. 17.

¹⁶⁹ *Ídem*. P. 30.

¹⁷⁰ *Ídem*. P. 17.

concebir la justicia? ¿Qué significado tiene el castigo en la actualidad? ¿Quién lo lleva a cabo y cómo? ¿Qué es lo que estos castigos buscan inscribir y corregir?

Si nos vamos muy atrás en la historia, vemos que desde el surgimiento del pensamiento católico en Europa (el cual ha tenido una enorme influencia en nuestras sociedades a partir del proceso de colonización), el castigo ha estado asociado con la purificación de las almas, pero ha sido siempre infligido al cuerpo. “¿Qué sería un castigo no corporal?”, pregunta Foucault.¹⁷¹

Jaques Le Goff explica, en *The birth of purgatory*¹⁷², que la idea del castigo ha estado históricamente asociada a la creencia en el más allá, y se muestra claramente en la idea del purgatorio, una especie de entre-lugar que divide la vida y la muerte, y que se consolida como tal en el siglo XII en el mundo occidental cristiano.

Sin embargo, aclara Le Goff, hay que decir que el purgatorio medieval que suele asociarse con la oscuridad, el fuego, la tortura, etc., se inspiró en las ideas del más allá de varias culturas ancestrales entre las que destacan: la hindú, la egipcia, la iraní, la greco-romana, etc. A decir de Le Goff, es importante tener en cuenta que es el antecedente egipcio del que se tienen los registros más crueles:

Even the most infernal visions of the Christian Purgatory do not come close of the tortures inflicted on the dead in the Egyptian Hell: the loss of the sensory organs, for example, or the desintegration of the individual personality.¹⁷³

La idea del purgatorio se fue elaborando a lo largo de la historia occidental y tomó siglos para conformarse hasta quedar establecida como tal en el siglo XII, en plena época medieval. Sin embargo, no hay que perder de vista que las reminiscencias de lo que constituye “el lugar del sufrimiento”, son mucho más antiguas y no se limitan al pensamiento europeo.

¹⁷¹ *Ídem*. P. 25.

¹⁷² Le Goff, Jacques. *The birth of purgatory*. (Edición original en francés: 1981). Traducción al inglés: Arthur Goldhammer. The University of Chicago Press. Chicago, 1984.

¹⁷³ *Ídem*. P.p. 19 y 20.

La noción de justicia imperante en los estados latinoamericanos, no obstante, es una herencia occidental. Por lo tanto, es importante rastrear los orígenes de la idea de “penitencia” en Europa, desde un punto de vista simbólico.

Le Goff ubica a los dos padres del Purgatorio en la antigua Grecia: Clemente y Orígenes de Alejandría, hacia el siglo II d. C, padres de la teología cristiana. Sus reflexiones son de tomar en cuenta, pues son las primeras en donde aparece una clara asociación entre los verbos “castigar” y “educar”. De hecho, estos dos teólogos las usan como si fueran sinónimos.

Si la idea del castigo es educar, la finalidad es corregir una conducta que se considera incorrecta, anormal, desviada, indebida, etc. Así se explica el hecho de que Clemente de Alejandría clasificara en dos a los pecadores: los sujetos de “corrección” o los “educables”, y los incorregibles. Se pensaba que en el más allá, las almas enfrentarían dos tipos de fuegos: el devorador (para los segundos) y el santificador (para los primeros).¹⁷⁴ Desde entonces, el elemento fuego fue asociado al purgatorio.

En el siglo IV de nuestra era, San Agustín¹⁷⁵ definió lo que en la historia de la teología se considera como el pre-purgatorio, al establecer las tres características del fuego:

1. Que se aplica sólo a un número pequeño de pecadores (los que tienen la posibilidad de salvarse).
2. Que produce mucho dolor.
3. Que constituye una especie de pre-infierno, el cual produce un dolor mucho mayor que el que se pueda experimentar en la tierra.

Además, San Agustín definió el momento en que los seres humanos tenían que pasar por el fuego del purgatorio: en el momento justo entre la muerte del individuo y el juicio final.

Desde entonces, el castigo quedó asociado a la búsqueda de la transformación del individuo, que era juzgado por su conducta, pero sobre todo por su alma. En este tipo de lógica se percibe la siguiente ecuación: entre más dolor, más

¹⁷⁴ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Primera edición en francés, 1975. Editorial S. XXI. México, 2009. P. 54.

¹⁷⁵ *Ídem*. P. 84.

posibilidades de transformación. El sufrimiento corporal se vincula a la “corrección” del alma.

Ya en el siglo VII de nuestra era, quedó asentado, a través de los escritos de Tajón de Zaragoza, obispo español y seguidor de San Agustín, que la salvación no era posible si las personas no realizaban buenas acciones en vida.¹⁷⁶ Es decir, el hecho de purgar el alma se tornó en una cuestión que no sólo correspondía al momento de la muerte, sino que se vinculaba directamente con la conducta de los seres humanos en vida.

En el siglo XII, la idea del purgatorio quedó asentada y fue difundida por la Iglesia Católica como un espacio de corrección, castigo y suplicio.

A pesar de que con el tiempo el énfasis en la religión fue reemplazado por la exaltación del “hombre” (en masculino), característica de la Modernidad, seguido del auge del conocimiento científico, las imágenes del purgatorio persistieron y puede decirse que persisten, de alguna manera, en el imaginario europeo, pero también en el latinoamericano.

No olvidemos que la Conquista llevada a cabo en América Latina por parte de los imperios europeos, se especializó en su función adoctrinadora que tuvo como eje principal a la institución religiosa.

El propio Foucault afirma que a la fecha, lo que la mecánica del “sistema de justicia” juzga no es necesariamente la conducta (como supuestamente tendría que ser), sino el interior, el espíritu o el alma del individuo:

El alma del delincuente no se invoca en el tribunal a fin de explicar su delito, ni para introducirla como un elemento en la asignación jurídica de las responsabilidades; si se la convoca con tanto énfasis, con tal preocupación por comprender y una tan grande aplicación “científica” es realmente para juzgarla, a ella, al mismo tiempo que al delito, y para que forme parte del castigo.¹⁷⁷

Es decir, en los sistemas de justicia “modernos” existe todavía una imagen del ser humano dividido en cuerpo y alma. Y lo que realmente se juzga es el alma, aunque ese juicio no sea explicitado y aunque el castigo sea aplicado (todavía en

¹⁷⁶ Le Goff, Jaques. *The birth of Purgatory*. Op. Cit. P. 78.

¹⁷⁷ *Ídem*. P. 28.

nuestros días) al cuerpo. Porque aun cuando el suplicio fue reemplazado por la vida en reclusión, es el cuerpo el que sufre de esa privación de la libertad y también de la visibilidad. Es, a final de cuentas, el condenado a realizar trabajos, a vivir con una serie de condiciones físicas y materiales que lo cercan y lo aprisionan.

Lo más curioso, es que esa división del ser humano es tratada, analizada y juzgada por el saber científico, que insiste en esa visión fragmentada. Así lo explica Foucault:

El examen pericial psiquiátrico y, de una manera más general, la antropología criminal y el discurso insistente de la criminología, encuentran aquí una de sus funciones precisas: al inscribir solemnemente las infracciones en el campo de los objetos susceptibles en el campo de los objetos susceptibles de un conocimiento científico, proporcionan a los mecanismos del castigo legal un asidero justificable no ya simplemente sobre las infracciones, sino sobre los individuos; no ya sobre lo que han hecho, sino sobre lo que son, serán y pueden ser.¹⁷⁸

El resultado de todo este andamiaje de saberes alrededor de la justicia, es la cristalización de una serie de características con las que serán catalogados los individuos infractores, según la disciplina de conocimiento que los esté valorando, diagnosticando, enjuiciando. Desde ahí se determinará si su desvío tiene solución, si su “anormalidad” puede ser superada o si su “patología” es curable. En ese sentido, habría que preguntar: ¿Qué tipo de marco de significación le antecede al juicio? ¿Qué poderes se articulan en la creación de las distintas categorías de almas? ¿Cómo se relaciona el alma con el género, la raza, la clase social, la preferencia sexual de la persona? Si como afirma Foucault, el alma es efecto e instrumento de una anatomía política, y la prisión del cuerpo: ¿Cómo liberarse de esa cárcel? ¿Cómo dejar de obviar las prisiones pre-existentes a la sentencia? ¿Cómo caminar hacia una justicia posible?

¹⁷⁸ *Íbidem.*

Las imágenes del suplicio nos remiten a las imágenes del purgatorio, pues ambas representaciones tienen en el centro el sufrimiento corporal, el dolor excesivo, pero sobre todo, la idea de castigo. Es decir, el cuerpo es el elemento central, lo visible, aunque sabemos que a este le antecede un juicio que no necesariamente está explícito en las imágenes.

Las imágenes del feminicidio, como las que se analizaron en este capítulo, también nos refieren a ese castigo corporal. Cuando Mitchell¹⁷⁹ habla de la cultura visual y se pregunta: ¿Qué es lo que las imágenes quieren? Él propone observar cuáles son los elementos que aparecen, pero también preguntarnos cuáles son aquellos faltantes. Lo que las imágenes quieren tiene que ver con aquello que no está contenido en ellas, según Mitchell. En este caso, sería el juicio el elemento que no necesariamente aparece, pero que está implícito. El juicio final, en el caso del Purgatorio y el juicio penal, en el caso del suplicio.

Al referirse al suplicio en el entramado de poderes visibles e invisibles que lo hacen posible, Foucault advierte que: “El suplicio judicial hay que comprenderlo también como un ritual político. Forma parte, aunque en modo menor, de las ceremonias por las cuales se manifiesta el poder”.¹⁸⁰

El suplicio, por lo tanto, tiene que ver con un ritual de poder. Por eso es que se realiza de forma repetida; porque es una forma de conservar una posición de privilegio, una relación de dominio. En ese sentido, no tiene tanto que ver con garantizar el bienestar de la sociedad en general, como con perpetuar la relación de poder.

En otras palabras: los gobernantes quieren seguir gobernando, y para ello tienen que demostrar su autoridad. Para Foucault, quien habla estrictamente de lo penal, el suplicio ni siquiera es directamente proporcional al daño social infringido, sino al hecho de haber desobedecido, y por lo tanto, desafiado a la autoridad:

¹⁷⁹ Mitchell, W.J.T. *What do pictures want? The lives and loves of images*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2005.

¹⁸⁰ *Ídem*. P. 58.

El delito, además de su víctima inmediata, ataca al soberano y lo hace personalmente, ya que la ley vale por la voluntad del soberano, y físicamente, ya que la fuerza de la ley es la fuerza del príncipe. (...) La intervención del soberano no es, por ende, un arbitraje entre dos adversarios: es incluso mucho más que una acción para hacer respetar los derechos de cada cual; es su réplica directa contra quien le ofendió”.¹⁸¹

El poder es en este caso también es un poder de verdad, porque en el suplicio se extrae el efecto de verdad en la medida en que el otro claudica o es derrotado. Puede decirse que lo que el poder necesita escuchar es, de alguna forma, la constitución de la virilidad. ¿Quién ordena y quién obedece? ¿Quién tiene el poder de castigar? ¿De qué depende dicho poder? ¿Cómo es el cuerpo de quien está “arriba”? ¿Cómo es el cuerpo de quien permanece “abajo”?

Desde el análisis de Foucault, el soberano es el que ejerce o posee la autoridad suprema e independiente. Es decir, el príncipe, en el contexto de los regímenes monárquicos europeos. Del soberano emana la ley y, por lo tanto, representa el poder absoluto.

El suplicio es una suerte de venganza hacia quien cuestiona, transgrede o burla la autoridad. El soberano teme perder el poder y por ello, necesita realizar una acción que lo haga ver poderoso, que le devuelva su estatus, que le permita reafirmar su autoridad:

El derecho de castigar será, entonces, un aspecto del derecho del soberano a hacer la guerra a sus enemigos: castigar pertenece a ese “derecho de guerra, a ese poder absoluto de vida y muerte del que habla el derecho romano con el nombre de *merum imperium*, derecho en virtud del cual el príncipe hace ejecutar su ley ordenando el castigo del crimen”.¹⁸²

¹⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸² *Ídem*. P. 59. Cita de Foucault: P.F. Muyart de Vouglans, *Les Lois Criminelles de France*, loc. It.

En esta cita de Muyart de Vouglans, retomada por Foucault, vemos cómo se conjugan tres conceptos: castigo, poder (sobre la vida y muerte) y guerra. Las imágenes del feminicidio analizadas al comienzo del capítulo sugieren también estos tres elementos. El castigo o la venganza es observable, sobre todo en la fotografía de la mujer que aparece muerta, boca abajo y amordazada.

Quien tiene el poder de quitar la vida, tiene el poder de declarar la guerra, que es otra forma de decidir sobre la vida del otro o la otra. Quien tiene el poder de quitar la vida, tiene derecho a juzgar el alma de quien está abajo en la relación de poder. Ese derecho representa al mismo tiempo, la justificación perfecta para ejercer violencia.

El soberano (o el asesino) tiene el derecho de castigar, pero más allá de eso, tiene el derecho de hablar, de tomar la palabra, de sentenciar y, por lo tanto, de “producir” verdad. Tiene el poder de verdad, porque es quien “puede” decir. Este poder es muy claro cuando la tortura es utilizada con fines de confesión, pero no solamente. Dice Foucault: “El cuerpo interrogado en el suplicio es al mismo tiempo el punto de aplicación del castigo y el lugar de obtención de la verdad”.¹⁸³

En el caso de los feminicidios, me pregunto cuántas mujeres no fueron obligadas a decir cosas al momento de estar siendo violadas o torturadas. Cuántas mujeres no habrán tenido que “confesar” algo antes de ser eliminadas. Cuántas mujeres no habrán tenido que pronunciar frases que las insertan en lo que el poder necesita escuchar: “soy puta”, “lo estoy disfrutando”, “me lo merezco”. Por obvias razones, no tenemos los testimonios de las mujeres víctimas del feminicidio, pero las mujeres sobrevivientes de violación han dado cuenta de este tipo de castigo. La presión por “decir” lo que el amo quiere escuchar se conjuga con el impedimento de “hablar” cuando estamos hablando de tortura. Aquí podemos ver también un vínculo con la guerra, donde los vencidos muchas veces son obligados a repetir el discurso de los vencedores.

La palabra del castigado o del subalterno, por lo tanto, sólo sirve para la producción de verdad del soberano. El acusado no puede “decir” su verdad, y en caso de que la diga, no será escuchado. Al contrario, se hará acreedor a mayor

¹⁸³ *Ídem*. P. 53.

severidad en el castigo. Esta idea parece estar bien representada en la fotografía mencionada: la mordaza habla de una imposibilidad, de una prohibición, del silenciamiento como tortura. Al observar esta imagen salta la pregunta de qué habrá querido decir o qué habrá querido gritar y como su mensaje no pudo llegar.

Puede darse el caso, también, de que quien castiga ni siquiera necesite de la confesión del supliciado para legitimar sus acciones. Quien castiga es generalmente quien tiene la voz autorizada, por lo tanto, ni siquiera se espera que quien recibe el castigo hable. Muchas veces, las personas castigadas sólo tienen derecho a escuchar, de ahí mi necesidad de resaltar la oreja, que es uno de los elementos de la fotografía.

Aquí viene de nuevo a cuenta la pregunta de Spivak: ¿Puede el subalterno hablar? Las imágenes del feminicidio analizadas hasta el momento, aquellas que pueden equipararse al suplicio, responderían que no.

Uno de los aspectos que más nos interesan sobre el suplicio es su carácter de ritual, es decir, de repetición con significado. En ese sentido, constituye también un acto performativo, pues en su permanente repetición, busca recomponer la norma: la obediencia, el apego a la ley, pero sobre todo, el reconocimiento del poder del soberano.

Dice Foucault:

El suplicio desempeña, pues, una función jurídico-política. Se trata de un ceremonial que tiene por objeto reconstruir la soberanía por un instante ultrajada. La restaura manifestándola en todo su esplendor. La ejecución pública, por precipitada y cotidiana que sea, se inserta en toda la serie de los grandes rituales del poder eclipsado y restaurado (coronación, entrada del rey en una ciudad conquistada, sumisión de los súbditos sublevados); por encima del crimen que ha menospreciado al soberano, despliega a los ojos de todos una fuerza invencible.¹⁸⁴

¹⁸⁴ *Íbidem.*

Este proceder del soberano guarda mucha similitud con los hombres que matan mujeres, por lo menos, desde el punto de vista de Rita Laura Segato, quien también encuentra este despliegue de fuerza en lo que ella llama de “crímenes patriarcales” en Ciudad Juárez. Ella afirma que:

En las marcas inscritas en estos cuerpos, los perpetradores hacen pública su capacidad de dominio irrestricto y totalitario sobre la localidad ante sus pares, ante la población local y ante los agentes de Estado, que son inermes o cómplices.¹⁸⁵

A partir de esta cita de Segato, habría que preguntar: ¿Podemos equiparar al hombre feminicida con el soberano? ¿Qué tipo de autoridad detenta? ¿Frente a quién? ¿Es en el acto de matar a una mujer como un hombre muestra su fuerza invencible? ¿Constituye el feminicidio un ritual para refrendar la propia masculinidad como soberanía? ¿Es el feminicidio un mandato patriarcal?

El suplicio es un acto performativo, puesto que es una acción repetida, a modo de ritual, que se realiza para confirmar una identidad o una posición. El suplicio es un acto cotidiano que se lleva a cabo para defender dicha filiación. Y como en un performance, los “actos” son una experiencia compartida y una “acción colectiva”.¹⁸⁶ El “hacer” en este caso es tan importante, como el hecho de que esta acción sea “vista”, por quienes en determinado momento pudieran transgredir la norma. Por ese motivo, los suplicios eran llevados a cabo en plazas públicas y a la vista de toda la gente. Lo que sucede después, con el sistema penitenciario, es que se invisibiliza el sufrimiento.

El horror, la crueldad, el tormento tenían que ser presenciados por todos los gobernados, intentando así, realizar un acto pedagógico, que a base de repeticiones acababa por erigirse en una especie de lenguaje. El castigo corporal (con un despliegue ilimitado de crueldad) mandaba de forma contundente el

¹⁸⁵ Rita Laura Segato. “¿Qué es un feminicidio?”. En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Op. Cit. P. 43.

¹⁸⁶ Butler, Judith. “Actos performativos y constitución del género... Op. Cit. P. 306.

mensaje de que nadie, bajo ninguna circunstancia, debía desafiar la autoridad del soberano.

A decir de Foucault:

La muerte-suplicio es un arte de retener la vida en el dolor subdividiéndola en “mil muertes” y obteniendo con ella, antes de que cese la existencia, “the most exquisite agonies” (la más exquisita de las agonías). El suplicio descansa sobre todo en un arte cuantitativo del sufrimiento.¹⁸⁷

Las imágenes del feminicidio lo equiparan al suplicio al observarse ese “arte cuantitativo de sufrimiento” referido por Foucault. Como ya mencionamos, esa es una de las distinciones entre los feminicidios y otro tipo de homicidios.

Las marcas de daño corporal son elementos constantes en los cuerpos femeninos retratados. Por otro lado, la horizontalidad de la mujer caída, vencida, muerta, contrasta con el poder del hombre que le infligió ese sufrimiento, y acabó por arrebatarse la vida. Podríamos hablar de patriarcado si nos enfocamos en este contraste.

En ese sentido, vale también la analogía con del análisis de Kantorowitz¹⁸⁸, al cual hace referencia Foucault con respecto al cuerpo doble del rey o en este caso, del poderoso:

(...) cuerpo doble, según la teología jurídica formada en la Edad Media, puesto que lleva en sí, además del elemento transitorio que nace y muere, otro que permanece a través del tiempo y se mantiene como soporte físico y, sin embargo, intangible del reino (...) En el otro polo podríamos imaginar que se coloca el cuerpo del condenado, que también tiene un estatuto jurídico, suscita un ceremonial y solicita todo un discurso teórico, no para fundar el “más poder” que representaba la persona del soberano, sino para codificar el

¹⁸⁷ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. P. 43.

¹⁸⁸ E. Kantorowitz. *The king's two bodies*, 1959.

“menos poder” que marca a todos aquellos a quienes se somete a un castigo.

189

El feminicidio, por lo tanto, sería en este caso una forma de permanencia del poder del hombre –cualquier cosa que entendamos por hombre–, que sirve al individuo en tanto que refrenda su poder invencible, pero sobre todo, al colectivo que detenta esa posición, ese poder intangible, como le llama Foucault.

Al mismo tiempo, el feminicidio codifica el “menos poder de las mujeres”, que son los sujetos susceptibles de castigo. En ese sentido, el feminicidio es un ritual que refrenda y reproduce el orden patriarcal.

Los suplicios, por lo tanto, guardarían una relación muy estrecha con el feminicidio, sobre todo, si consideramos que desde el punto de vista de Rita Segato, éstos también constituyen una forma de lenguaje:

En su dimensión expresiva, los actos violentos se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los que la entienden, *aun cuando no participen directamente en la acción enunciativa*. Por ello, cuando se instala un sistema de comunicación con un alfabeto violento, es muy difícil desinstalarlo, eliminarlo. La violencia constituida y cristalizada se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casi-automatismo de cualquier idioma.

Es probable que ella misma aclare por qué los suplicios estuvieron muy lejos de garantizar justicia, como admite Michel Foucault, cuando afirma contundente que: “El suplicio no restablecía la justicia, reactivaba el poder”.¹⁹⁰ Y es que desde el momento en que los actos violentos se constituyen en una suerte de lenguaje, es difícil pensar en romper el ciclo. Por lo tanto, a mayor violencia, menos posibilidad de justicia. Puede ser que los suplicios hayan sido útiles para perpetuar el poder del soberano, pero no para garantizar la justicia social. Por eso los distintos sistemas penales terminaron por cuestionar y transformar este tipo de pena.

¹⁸⁹ *Ídem*. P. 42.

¹⁹⁰ Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Op. Cit. P. 60.

En el caso del feminicidio, el castigo no tendría el cometido de aplicar la sanción derivada de un juicio formal, pero sí de corregir, coadyuvando a una normalidad de que tiene que ver con los estereotipos de género.

El feminicidio, entonces, puede leerse como un principio normalizado desde el suplicio, un castigo dirigido a las mujeres que se atreven a transgredir la norma, pero también a cuestionar la autoridad del hombre, en su papel de soberano. Hay mujeres que por su simple adscripción de clase o raza constituyen un cuerpo - territorio apropiable desde lo masculino. Retratar así a las mujeres, es a su vez, inscribirlas en este marco de visibilidad

Esto no quiere decir que los hombres tengan el poder absoluto, pero sí pueden tener indicios de la justificación social para matar a una mujer. Existe un consenso mínimo implícito sobre la inferioridad moral de ciertas mujeres y su necesidad de castigo. Por eso es que muchas veces, las instituciones encargadas de la impartición de justicia y la sociedad misma hacen un juicio a priori sus almas, al asumir que no eran vidas dignas de ser vividas, y esto se vincula directamente con la idea de las “vidas precarias”, de Butler.

El patriarcado y sus marcos normalizantes de violencia hacia las mujeres se explican los niveles de impunidad que existen en los sistemas de justicia latinoamericanos. Como lo muestran las informaciones en los diarios, las sentencias de los jueces, detrás de cada mujer muerta existe una sospecha de índole moral: ¿Qué habrá hecho esa mujer para merecer la muerte? Esa la pregunta con la que inician las investigaciones de asesinatos de mujeres. Muy probablemente, esté transgrediendo la normalidad, esa misma normalidad a la que se refería Foucault cuando advierte que:

(...) la sentencia que condena o absuelve no es simplemente un juicio de culpabilidad, una decisión legal que sanciona; lleva en sí una apreciación de normalidad y una prescripción técnica para una normalización posible.¹⁹¹
(p.30).

¹⁹¹ Foucault, Michel. Vigilar y castigar. *Op. Cit.* P. 30.

Podemos concluir que el feminicidio, a partir de lo que puede observarse en las imágenes de prensa, puede leerse como un suplicio: un ritual de castigo dirigido a las mujeres por haber transgredido o no la norma de género. Podemos leerlo como un acto performativo que realizan los hombres cuando ven amenazada su masculinidad, cuando se arrogan el derecho a juzgar el “alma” de ciertas mujeres, sobre quienes se erigen como autoridad. En síntesis, se trata de un conjunto de prácticas normalizantes, que a su vez se inscriben en un marco de representación del valor de las mujeres en nuestras sociedades.

El ritual del feminicidio, si lo vemos como tal, tiene dos funciones: por un lado, refrendar la autoridad del hombre en su estatus de poder, es decir, para hacer evidente su fuerza invencible, y por el otro, impedir el desvío, sitiar la transgresión, de otros sujetos subalternos, en este caso, las mujeres o las mujeres pobres, o las mujeres subordinadas o en situación de precariedad, ya sea por su situación migratoria, laboral, preferencia sexual, etc. ¿Quiénes son estas mujeres? Es la pregunta que se abordará en el siguiente capítulo.

Capítulo 3

El color del feminicidio: tonalidades de la vulnerabilidad

3.1) La representación del dolor



J. Guadalupe Pérez
Chihuahua
Revista Proceso: banco de fotos

21 Feb 2005

Pie de foto: Paula Flores -centro- madre de María Inés Sagrario González Flores, joven mujer asesinada en el año de 1998, es acompañada por otros familiares luego de conocer el auto de formal prisión que le fue dictado al asesino confeso de su hija. Los hechos, en las instalaciones del juzgado octavo de lo penal radicados en esta ciudad fronteriza, en el que José Luis Hernández Flores (a) "El Chivero", le fue dado el auto de formal prisión por su participación junto con otros dos sujetos en el asesinato de la joven Sagrario Gonzalez, crimen por el cual supuestamente le pagaron la cantidad de \$500 dólares. Cd. Juárez, Chih.

En esta fotografía a color vemos a tres mujeres de frente, en un plano superior. Sus rostros ocupan casi todo el cuadro. Éstos transmiten dolor, por un lado, y serenidad, por otro.

La mujer que está en medio y un paso adelante de las otras dos, está llorando. Su cara está ligeramente inclinada hacia abajo. Tiene la frente arrugada, la boca estirada y los ojos prácticamente cerrados. Las pestañas se aprecian mojadas. La nariz y los pómulos, claramente enrojecidos.

En la esquina inferior derecha se alcanza a ver el dedo pulgar que descansa sobre otro de sus dedos. Podemos imaginar sus manos entrelazadas a la altura del pecho, en una actitud de petición o rezo. Surgen algunas preguntas: ¿Quién estará frente a ella? ¿A qué distancia? ¿En qué posición?

Se trata de una mujer delgada, de edad madura. Tiene tez morena, pelo oscuro y rasgos indígenas. Su aspecto es el de una mujer trabajadora. Su arreglo personal es austero. No está maquillada y no porta ningún tipo de alhaja. Tiene el pelo recogido y está vestida de negro.

La segunda mujer, que está del lado izquierdo, es mucho más joven. Podría ser una adolescente. Su arreglo también es sencillo, aunque más jovial. Vemos un arete en su oreja derecha, que parece ser de plata o de cobre. No es un accesorio de valor. Tiene la boca pintada de rojo y el pelo recogido. Viste un suéter blanco y una blusa negra. Nos mira.

Se observa un gran parecido entre estas dos mujeres. Podrían ser madre e hija. La mano derecha de la joven descansa sobre el pecho de la mujer madura, y la izquierda, sobre el hombro. De esta forma parece contenerla. La está cubriendo con su cuerpo, en una actitud de protección. Parece que así la intenta calmar; la detiene-sostiene de forma amorosa. Es como si entendiera y compartiera su dolor, aunque de manera más apacible, sosegada.

Llama la atención que una joven aparezca protegiendo a una mujer madura, posiblemente a su propia madre. La detiene, contiene y sostiene. Hay una hija perdida y otra que la soporta. Me pregunto lo que en nuestra sociedad significa

“protección”: ¿Quién puede darla? ¿De qué forma? ¿Cómo transitar de la vulnerabilidad a la fortaleza?

Esta joven se encuentra completamente erguida: tiene la cabeza en alto y está viendo de frente a la cámara. Sostiene la mirada sin miedo. Su rostro transmite enojo contenido y fortaleza. Su actitud es firme. Su mirada, desafiante.

La tercera mujer de la foto, la del lado derecho, también está de pie: se le ve bien plantada. Al igual que las otras dos, tiene una cabellera negra, aunque mucho menos larga. Lleva el pelo suelto y proyecta madurez. Su postura es rígida, sin embargo, su rostro transmite preocupación. Se le ve pensativa, conmovida ante el llanto de la mujer que tiene al lado.

Es un poco distinta a las otras dos. Tiene anteojos y está vestida con colores discretos: una sudadera de color gris y un suéter azul marino. Sostiene un libro o libreta a la altura del pecho, lo que sugiere que se trata de una mujer letrada. Su mirada –abstraída– apunta hacia la mujer de en medio. También la está acompañando y respaldando, aunque de manera un poco más distante.

Por su vestimenta, el libro que tiene entre las manos y su actitud, puede decirse que se ve una diferencia de clase con respecto a las otras dos. Esta mujer podría ser una activista o una abogada. Pienso en el contraste entre la racionalidad que transmite esta mujer con lentes y la emocionalidad que irradia la que está con lágrimas en los ojos. ¿Desde dónde mira una mujer el dolor de otra mujer? ¿Qué es lo que posibilita el acercamiento? ¿Qué es lo que lo impide?

Las mujeres de esta fotografía son muy parecidas, y sin embargo, no son iguales. Tienen distintas edades, probablemente, diferente nivel educativo y hasta distinto tono de piel. Son morenas, pero no tienen exactamente el mismo color. Además, el grado de vulneración que expresan no es el mismo. Al observarlas, surge la misma pregunta que se ha formulado el feminismo decolonial, específicamente autoras como Rita Laura Segato (2007), Silvia Rivera Cusicanqui (2008) y Yuderkys Espinosa (2007), entre otras: ¿Hasta dónde nos sirve la categoría unitaria “mujer” para entender las distintas opresiones?

Cabe resaltar que tanto el feminismo poscolonial como el decolonial han lanzado serios cuestionamientos al feminismo moderno, sin embargo, es el giro decolonial

el que afirma una voluntad de superación de la colonialidad entendida como la reiterada jerarquización de las culturas y en donde la cultura dominante sigue imponiendo su lógica.

Atrás de la mujer de en medio se puede ver una cámara de televisión que está apuntando hacia ella. Arriba de la cámara sobresale una luz que deslumbra. No se alcanza a distinguir si viene desde atrás o es la propia cámara la que la produce. El foco resulta molesto, perturbador, invasivo. Sobre todo, porque resalta el tono dramático de la escena. El foco y la cámara exhiben lo que podría ser un momento íntimo: un ser humano que rompe en llanto.

Deducimos que son periodistas quienes están alrededor de estas mujeres. Asumimos que están tomando registro de sus acciones, pero sobre todo, de sus palabras. Sabemos que van a difundir ese registro. ¿Cuál será el mensaje que darán? ¿A quién irá dirigido?

Por otro lado, cabe detenerse a pensar en las palabras de las mujeres. ¿Cómo puede hacerse escuchar una mujer iletrada, de clase baja? Pienso en las reflexiones de Gayatri Chakravorty Spivak¹⁹², quien desde el feminismo poscolonial se cuestiona si el sujeto subalterno puede hablar, pero sobre todo, si puede ser escuchado.

Esta fotografía invita a pensar en el silencio o en el posible eco de una voz: hay mujeres que hablan por sí mismas y otras son habladas por otras. El mensaje, en cualquiera de los dos casos, puede ser distorsionado o mal interpretado. Hay varios rangos de silencio, y por lo tanto, de subalternidad: el silencio iletrado del no saber, el lenguaje inaccesible de la ley, el de las palabras contenidas, el del miedo frente a la amenaza, el del que sabe, pero no tiene el lenguaje oficial hegemónico, etc.

El *punctum*, es decir, el detalle azaroso que resalta en la foto y hiere, es la mano que está maniobrando la cámara. Los dedos están acomodados de tal forma, que parece que están a punto de disparar un arma. ¿Qué relación existe entre una cámara y una pistola?, se pregunta Roland Barthes. Me vienen a la mente las

¹⁹² Spivak, Gayatri Chakravorty. "¿Puede hablar el sujeto subalterno?" *Orbis Tertius*, 1998, año 3, No. 6, p.p. 175-235. En *Memoria Académica*. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf. Visita: 07/10/2012

palabras de Susan Sontag cuando afirma que: “La cámara como el automóvil, se vende como un arma depredadora, un arma tan automática como es posible, lista para saltar”¹⁹³.

Mis ojos se dirigen, de forma inevitable, a la mano que aparece como testigo oculto (sin rostro) del dolor de la mujer que se está lamentando. Este testigo es frío y distante, pues está de por medio una máquina, una lente. Puede decirse que tiene una mirada voyeurista, como lo ha apuntado Susan Sontag, ya que observa sólo desde afuera y uniforma la significación de todos los acontecimientos: no se involucra, no se compromete, no se identifica, pero sí mira de forma incesante. Y me toma a mí mirando.

Es una mirada exterior que llega a ser invasiva. Recuerdo de nuevo las palabras de Sontag cuando dice que: “Fotografiar personas es violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente.”¹⁹⁴

Al observar esa mano sujetando la cámara, como si estuviera a punto de apretar un gatillo, me pregunto: ¿Es posible “violar” con una cámara? ¿Qué es lo que se viola con ella? ¿Qué es imposible de significar con esta intromisión?

Las tres mujeres que vemos están al interior de un recinto: un espacio cerrado, pintado de verde. El techo es gris y está hecho a base de cuadros. Algunos de ellos dejan pasar la luz. Atrás, podemos ver una ventana con persianas. Hay una sensación de encierro, pero sí se vislumbra el “afuera”. Es posible ver una salida. La pregunta aquí sería: ¿Cómo salir del dolor?

La cámara puede dar la sensación de tener el poder de violar el derecho de privacidad, incluso, de matar algunas sensaciones, en el sentido de que por más fiel que sea la imagen a la realidad, nunca es idéntica. Pero por otro lado, también tiene la capacidad de implicar e incluir en los marcos de visibilidad. Por otro lado, la posición de las mujeres en esta imagen contrasta considerablemente con las de

¹⁹³ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. (Primera edición, 2008). Editorial Debolsillo. Tercera edición, 2010. P. 24.

¹⁹⁴ *Ídem*.

las imágenes de los capítulos anteriores. Aquí ocupan prácticamente todo el cuadro. Vemos una preponderancia de lo femenino.

Las mujeres están vivas y en posición vertical. Gozan de visibilidad. Expresan, gesticulan, se posicionan. Mientras que en aquellas, aparecen tiradas, inmóviles y en el suelo. Además, están acompañándose entre sí. A pesar de que la de en medio está llorando, su vulnerabilidad o precariedad se ve reducida, al estar respaldada por las otras. Se percibe un claro vínculo entre ellas. Hay un lazo afectivo, una solidaridad, un cuidado. Las mujeres están más cerca y están encausando sus acciones ante una justicia, pensando que la justicia va más allá del Derecho y no siempre es compatible con éste.

En esta imagen, las mujeres se ven como seres humanos: la idea de sentir, pensar, proteger y ser protegida, están presentes. Dan la sensación de ser sujetos que hablan, enuncian e inciden en lo político. La cámara le confiere al dolor un estatus de “público”. Por lo tanto, hay también una transposición del lugar en que supuestamente tendrían que explayarse las emociones, culturalmente ligadas al ámbito de lo privado.

También resulta interesante ver cómo la precariedad de la mujer de en medio se atenúa, se subvierte en cierta forma, al estar respaldada por otras mujeres y de frente a las cámaras. Cabe recordar las reflexiones de la feminista negra y lesbiana Audrey Lorde en su famoso ensayo “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”. Lorde afirma: “Para las mujeres la necesidad y el deseo de apoyarse mutuamente no son patológicos sino redentores, y hay que partir de este conocimiento para redescubrir nuestro auténtico poder”.¹⁹⁵ Lo que propone no es sino otra lógica de concebir el poder. Esto coincide con la formulación de Judith Butler¹⁹⁶, para quien toda vida requiere de una red humana. Por lo tanto, entre mayor es la red, la precariedad tiende a disminuir. Aquí la red, aunque pequeña, se hace visible.

¹⁹⁵ Lorde, Audrey. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. (Primera edición en inglés, 1984). Horas y Horas la editorial. Madrid, 2003. P. 116.

¹⁹⁶ *Op. Cit.* Butler, Judith. *Precarious life. The powers of mourning and violence*.



Revista Proceso en internet¹⁹⁷

Encabezado: Urgen a Asamblea del DF a aprobar dictamen que tipifica el feminicidio

La redacción

15 de junio de 2011

En esta fotografía también aparecen tres mujeres, sólo que en un plano medio. Las tres son personas mayores. Tienen el pelo corto y canoso. Están de frente, pero sólo la de en medio está sentada. Las otras dos están de pie. Son morenas, sencillas, austeras en su vestimenta. La del lado izquierdo tiene un suéter blanco y una falda negra. Las otras dos visten ropas de colores vivos con estampados. Parecen mujeres trabajadoras. Sabemos que son pobres, no sólo por la austeridad de su atuendo, sino porque en América Latina, la pobreza está racializada. Al ser mujeres morenas, con rasgos indígenas, asumimos que son pobres.

En sus rostros se dibuja una seriedad, un cansancio, un agotamiento. Parece que llevan mucho tiempo esperando. Tal vez años, tal vez toda la vida. Las tres esquivan la lente y dirigen su mirada hacia su derecha. Tienen la boca apretada, como si estuvieran conteniendo algo. Observan silenciosas, pensativas, con un gesto de aburrimiento o incredulidad. ¿Qué es lo que estará aconteciendo frente a ellas? ¿A quién o quiénes ven? ¿Qué escuchan?

Se ve que están en la calle: detrás de ellas se observa un edificio. No hablan, pero están emitiendo mensajes. Las tres portan carteles con imágenes y frases escritas. Cabe preguntar: ¿Qué hacen tres mujeres de edad en plena calle, mostrando fotografías con consignas?

La que está en el extremo izquierdo levanta un póster con la leyenda: ¡Ni una más! En la parte inferior se distingue otro letrero que indica: “Día Internacional contra la violencia hacia las mujeres y las niñas”. Vemos, a lo largo del cartel, el dibujo de una mujer desnuda que está sentada. Por su rostro corren lágrimas. Me

¹⁹⁷ En internet: <http://www.proceso.com.mx/?p=272807>. Consultada el 12 de febrero del 2013.

pregunto: ¿Qué diferencia habrá entre estas lágrimas y las de la mujer que aparece en la fotografía anterior?

La mujer del centro tiene en el pecho un cartel con la imagen de una muchacha. Se trata de una fotografía que bien podría ser de boda o quince años, donde la joven aparece vestida de blanco, con un tocado y un velo. Tiene el rostro maquillado. Su cabello, peinado para una ocasión especial. En la parte superior de la foto, aparece sobrepuesto un letrero con la palabra: ¡Justicia!

La mujer de la derecha también tiene un cartel en el pecho. Éste contiene dos fotos: una central que ocupa la mayor parte del espacio, y otra pequeña en la esquina superior izquierda. Son retratos de la misma persona: también, de una mujer joven. Mientras que en la imagen central aparece en *close up*, también vestida de blanco, maquillada y en su rostro se dibuja una ligera sonrisa, la foto de la esquina parece ser una fotografía de un documento. La joven está de frente, con el pelo suelto y una expresión seria.

En la parte superior aparece con letras rojas la palabra DESAPARECIDA, y hasta abajo está escrito un nombre y una fecha: Julieta Marlen González Valenzuela – 07/marzo/2001. Se entiende que esta chica desapareció en esa fecha. Desaparecer no quiere decir morir. Quiere decir no aparecer, haber sido esfumada, borrada, quitada del espacio de visibilidad. Deducimos que, desde esa fecha, no se volvió a saber nada de ella. En este caso, se trata de rostros clausurados, enmudecidos. ¿Cómo puede desaparecer una persona? ¿Qué cuerpos pueden ser tan precarios como para no dejar rastro? ¿Cómo se denuncia una desaparición? ¿Cómo demostrar un crimen del cual no hay evidencias?

En esta imagen también está representado el dolor. No hay lágrimas, pero sí desazón. El dolor está expresado en los rostros, pero también en las frases de los carteles. Además, estas mujeres tienen una adscripción de raza y de clase. Son morenas. Son pobres. Cabe preguntar: ¿Cómo hablan de su dolor las mujeres pobres? ¿Cómo expresan su dolor y su repudio? ¿Cómo pueden hacerse escuchar?

El *studium* de esta imagen, es decir, lo que el fotógrafo quiso capturar, es el movimiento de madres de víctimas del feminicidio en las calles, exigiendo justicia.

Los elementos de la fotografía nos hablan de esta demanda, en el contexto de un 25 de noviembre.

El *punctum* de esta imagen, el detalle que va más allá de la voluntad del fotógrafo, es el pecho de la señora de en medio, parcialmente iluminado por el sol. Este juego de luz y sombra hace que mi vista se centre en este pecho adolorido. Entre el pecho y la blusa hay un dije oculto. Tal vez se trata de una cruz. Encima del pecho está la fotografía de la hija muerta o desaparecida. ¿Pero qué habrá al interior del pecho? ¿Qué dolores se esconden ahí? ¿Qué angustias? ¿Qué esperanzas?

Ese juego de luz y sombra en un pecho envejecido, me lleva a pensar en los días y en las noches que pasan estas mujeres pobres pidiendo justicia y esperando respuesta.

En esta fotografía, al igual que en la anterior, las mujeres aparecen representadas como sujetos hablantes. Existen distintas formas de hablar, y estas mujeres están “diciendo”. Están denunciando las muertes y desapariciones de sus familiares. Están exigiendo justicia, están interpelando al Estado. ¿Cómo puede una mujer subalterna interpelar al Estado?

Si comparamos estas dos fotografías, vemos que las mujeres que aparecen en cada una tienen similitudes y diferencias. Todas transmiten cierta precariedad, pero también cierta fortaleza. ¿Cómo abordar las diferencias para no homogeneizar al conjunto de mujeres? ¿Cómo advertir los grados de vulnerabilidad que al mismo tiempo pueden dar pie a la solidaridad y, por lo tanto, a la fortaleza? ¿Cómo concebir la resistencia en las múltiples experiencias?

Las mujeres retratadas en estas fotografías son madres y familiares de las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez. Habría que indagar: ¿Quiénes son? ¿Cómo comparar su dolor con las heridas nacionales? ¿Qué tanto importa? ¿Quiénes lo comparten?

3.2) Mujeres “de color”: estética de la pobreza en América Latina

Las mujeres que observamos en las dos fotografías anteriores son “de color”, según la definición estadounidense de racialización abierta con la que se designa a personas negras, latinas o de una raza distinta a la europea. Esta definición divide en dos a la humanidad: los blancos y los no blancos. En ese sentido, son mujeres de “color”, tomando en cuenta que la minoría hegemónica es la que se ve como mayoría. Sus rasgos son indígenas. Tienen el pelo negro, los ojos negros, pero sobre todo, su tono de piel es más bien oscuro.

Se ve que son mujeres mexicanas o latinoamericanas, pero además, se ve que son mujeres pobres. En América Latina la pobreza tiene color. La estética no sólo está determinada por la pigmentación de la piel, sino por los rasgos, el atuendo, el peinado, la actitud corporal y los gestos. También está predeterminada por el grado de vulnerabilidad de las personas.

Las mujeres jóvenes o maduras tienen el pelo negro, largo, generalmente recogido hacia atrás. Las mujeres mayores, en cambio, tienen el pelo corto. El cabello aquí hace una distinción generacional.

Ninguna parece destinar mucho tiempo ni dinero a su arreglo personal. Todas están vestidas con ropas sencillas. No representan lo que en nuestros países se considera una mujer “bella”. Su aspecto no corresponde al ideal de mujer plasmado en las revistas de moda y en la televisión, donde generalmente aparecen mujeres blancas, con rasgos europeos, cuerpos ejercitados y ropas de marca.

La estética de estas mujeres contrasta con aquellas que aparecen en los certámenes de belleza. Sin embargo, como escribió Laura Mulvey en los años 70, este tipo de certámenes no hacen más que reafirmar el rol tradicional y el camino que tienen que seguir las mujeres para obtener el éxito: “The Miss World competition is not an erotic exhibition; it is a public celebration of the traditional female road to success.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ Laura Mulvey, “The Spectacle is Vulnerable: Miss World, 1970”. En: Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Second Edition. Palgrave Macmillan. (First Edition: 1989). New York. 2009. P. 3.

Las mujeres que compiten para ser Miss Universo, a decir de Mulvey tienen la misma condición que el resto de las mujeres: nacen para ser definidas por sus atributos físicos, y si nacen bellas, pueden tener suerte. Esa es la condición que las hace aceptables, de acuerdo con la ética burguesa: ser mujeres de pasarela, silenciosas y sonrientes; juzgadas por los méritos de su figura y rostros.

Tomando en cuenta esta caracterización del valor de lo femenino desde un punto de vista estético y más allá de él, cabe preguntar: ¿Qué significa una mujer morena con rasgos indígenas en el contexto de América Latina? ¿Cuál es su lugar en nuestras sociedades?

La estética enmarcada en estas imágenes, si observamos bien, no es homogénea. En la primera fotografía de este capítulo, podemos ver la diferencia entre mujeres que tienen rasgos parecidos, pero que por su arreglo personal, actitud y objetos que traen consigo, se ven sutilmente distintas. Ni siquiera el tono de piel es exactamente el mismo. Habría que pensar, entonces: ¿Qué es lo que las caracteriza? Pero también, ¿qué es lo que las hace distintas?

Por lo pronto, tienen un color. Y cuando hablamos de color, estamos hablando de racialización de un fenotipo para convertirlo en “raza”. La raza, por lo tanto, no tiene que ver con una diferencia biológica o efecto de una herencia genética, sino con una historia de opresiones, que en el caso de América Latina tuvo su origen en el proceso de colonización por parte de Europa hace cinco siglos.

De aquí en adelante, utilizaré el concepto de Aníbal Quijano, quien define la raza como: “una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial (...)”¹⁹⁹. No es casualidad que el término raza comenzara a utilizarse en el siglo XVI y tuviera su auge en el siglo XIX. Se trata de una idea que se desarrolló justamente durante los siglos de expansión de los imperios europeos y que sólo es una metáfora de su significado biológico, una metáfora que expresa un deseo.

¹⁹⁹ Aníbal Quijano. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. En: Lander, Edgardo (comp.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000. p. 201. Disponible en la World Wide Web: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>

La raza, como el género, tiene poco que ver con la biología y mucho con la cultura y sus jerarquías. Es un concepto que surge en la Modernidad, y podría decirse que fue lo que la hizo posible: el carácter moderno de Europa está directamente ligado a los procesos de colonización, que le trajeron como consecuencia un excedente económico, pero también un dominio sobre el resto del mundo. El punto de partida de esa relación de dominación, fue el establecimiento de una diferencia entre conquistadores y conquistados.

Quijano lo explica así:

América se constituyó como el primer espacio/tiempo de un nuevo patrón de poder de vocación mundial y, de ese modo y por eso, como la primera *identidad* de la modernidad. Dos procesos históricos convergieron y se asociaron en la producción de dicho espacio/tiempo y se establecieron como los dos ejes fundamentales del nuevo patrón de poder. De una parte, la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados en la idea de raza, es decir, una supuesta diferente estructura biológica que ubicaba a los unos en situación natural de inferioridad respecto de los otros.²⁰⁰

La llamada Conquista de América tuvo una gran repercusión en la conformación de nuestras sociedades que se refleja hasta nuestros días, en el actual orden mundial. La tan estudiada dependencia²⁰¹ de América Latina no se explicaría sin su pasado colonial.

Por otro lado, la independencia de las colonias americanas no significó la interrupción del proceso de colonialidad, es decir, del dominio europeo desde el punto de vista cultural. Los valores estéticos, la lengua imperante, las ideas y los saberes aceptados siguen actualizando esa dominación, que a su vez ha sido introyectada por los pueblos colonizados.

²⁰⁰ Ídem. P. 202.

²⁰¹ Por autores latinoamericanos de la llamada Teoría de la Dependencia, formulada entre los años 50 y 70: Ruy Mauro Marini, Celso Furtado, Fernando Henrique Cardoso, entre otros.

La dimensión racial y su denominativa han sido algunos de los ejes del llamado “giro decolonial” en las ciencias sociales. Al respecto, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, representantes del grupo modernidad/colonialidad, afirman:

Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformó significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial.²⁰²

En la división internacional del trabajo, como lo apuntan estos autores, se refleja una jerarquía étnico-racial impuesta desde la invasión europea. Lo que vemos en las dos fotografías anteriores, son mujeres que pertenecen a una raza y a una clase social, en un país latinoamericano, en plena era de la globalización. Son mujeres trabajadoras, migrantes en algunos de los casos, que decidieron ir a la frontera norte en busca de una oportunidad de trabajo.

Son, por lo tanto, efecto de la colonialidad desde el punto de vista de la racialización, pero también del género. La intersección entre “raza”, clase, género y sexualidad para entender la colonialidad ha sido propuesta por María Lugones²⁰³, quien ha señalado los vacíos que existen en las distintas categorías que intentan definir a ciertos sujetos que no se identifican plenamente con ellas. Dice Lugones:

²⁰² Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Santiago (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores. Bogotá, 2007. P. 13

²⁰³ María Lugones. “Colonialidad y género”. Revista Tabularasa. No. 9. Julio - diciembre del 2008. Página en internet: http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/05lugones.pdf. Visita: 15/octubre/2012.

Las feministas de color nos hemos movido conceptualmente hacia un análisis que enfatiza la intersección de las categorías raza y género porque las categorías invisibilizan a quienes somos dominadas y victimizadas bajo la categoría «mujer» y bajo las categorías raciales “Black”, “Hispanic”, “Asian”, “Native American”, “Chicana” a la vez, es decir a las mujeres de color. Como ya he indicado, la autodenominación *mujer de color*, no es equivalente a, sino que se propone en gran tensión con los términos raciales que el Estado racista nos impone. A pesar que en la modernidad eurocentrada capitalista, todos/as somos racializados y asignados a un género, no todos/as somos dominados o victimizados por ese proceso.

Las estética de las mujeres retratadas en las fotografías anteriores corresponde a la de mujeres de color, en ese sentido. No solamente porque nos remiten al estereotipo de la población colonizada, sino porque han sido doblemente oprimidas. Su condición de raza y de género las coloca en un lugar de particular vulnerabilidad.

Estas mujeres tienen un lugar muy marginal en la estructura social. Son personas de escasos recursos, sin acceso a la educación, a los servicios mínimos, pues viven en zonas marginales de una ciudad fronteriza. Tienen trabajos poco remunerados y no gozan de ninguna seguridad social. Sin embargo, varias de ellas constituyen la principal mano de obra para la producción capitalista en su fase neoliberal, encabezada por las empresas transnacionales.

Dicho sistema es descrito por Adolfo Gilly, Raquel Gutiérrez y Rhina Roux, a partir de las siguientes características:²⁰⁴

- 1) El hecho de que ha establecido “una nueva forma de uso de la fuerza basada en su más radical depreciación, en su empleo y extensión bajo modalidades anómalas e informales, en formas intensas y densas de explotación que combinan maneras que parecían ya superadas de elevación

²⁰⁴ Adolfo Gilly, Raquel Gutiérrez y Rhina Roux. “América Latina: Mutilación epocal y mundos de la vida”. En: Basualdo, Eduardo M. y Arceo, Enrique. *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. CLACSO. Buenos Aires, Argentina, 2006. Pp. 107-109.

de la plusvalía absoluta, con nuevos mecanismos de elevación de la plusvalía relativa”.

2) También se caracteriza por “una gigantesca acción de despojo, de acaparamiento, apropiación y monopolización de la riqueza social creada y acumulada por muchas generaciones”.

3) “Ha ido de la mano con el desmantelamiento de las estructuras sociales que permitían la posibilidad de ejercicio de determinados derechos colectivos anteriormente reglamentados y habilitaban ciertas formas de participación política”.

4) “El neoliberalismo, sus ideologías y sus instrumentos y medios de comunicación masiva encarnan además una voluntad dominante de adelgazamiento de los vínculos y los niveles de solidaridad y de fraternidad entre los humanos en general y entre los oprimidos en especial”.

Al contrastar esta definición de sistema neoliberal con las fotografías anteriores, surge la pregunta: ¿Cómo pensar a estas mujeres racializadas en términos de la fuerza de trabajo y la productividad económica?

Al hablar del “silencio” de las mujeres indígenas, Marisa Belausteguigoitia alude a lo imposible de la modernidad y concluye que el problema no es la mudez, sino la falta de escucha y de inclusión en un sistema que es por definición excluyente:

Las mujeres indígenas tienen cosas que decir, el problema es quién puede oírlas, traducirlas y además poner en práctica sus demandas y reparar sus daños. El problema es en qué voces caben, ¿en las de sus propios patriarcados que no les permiten heredar la tierra?, ¿en las de la nación que las aproxima siempre como prolongaciones de discursos de salud con promesas de escuelas y hospitales siempre a medias, siempre despojados?²⁰⁵

Se sabe que algunas de las hijas, hermanas o nietas de las mujeres que vemos en las fotos eran trabajadoras en una maquiladora. La maquila es el tipo de

²⁰⁵ Marisa Belausteguigoitia. “Descarados y deslenguadas: el cuerpo y la lengua india en los umbrales de la nación”. Revista *Debate Feminista*. Año 12. Vol. 21. Octubre, 2001. P. p. 245 y 246.

industria emblemática de Ciudad Juárez, que ha fungido como promesa de modernidad, al mismo tiempo que se le considera una nueva forma de esclavitud, por inaugurar un régimen laboral que pasa por alto la integridad y la seguridad de las personas.

Al observar las imágenes anteriores a la luz de esta información, surgen más preguntas: ¿Qué significa ser una trabajadora de la maquila? ¿Cómo son vistas estas mujeres? ¿Cómo son tratadas? Y también, ¿cómo pueden llegar a ser retratadas?

Ser trabajadora de la maquila es una condición relativamente reciente de algunas mujeres latinoamericanas, condición que supone una transformación en los roles de género. Para muchas ha significado la posibilidad de salir de su comunidad. Para otras, la forma de mantener a sus hijos o, simplemente, de ganarse el propio sustento. Esta “transformación” se ha venido dando en las últimas décadas, aunque no necesariamente ha significado un beneficio para las mujeres. En ocasiones ha sido lo contrario, ya que la transformación de los roles de género en sociedades tan tradicionales las ha hecho acreedoras de castigos.

En el caso de México, cabe recordar que fue en los años sesenta cuando el gobierno mexicano puso en marcha el Programa Nacional Fronterizo (1961) y el de Industrialización de la Frontera (1965), que dieron lugar a la entrada de este tipo de industria.

La Industria Maquiladora de Exportación consiste en fábricas de capital extranjero donde se manufacturan o montan las distintas piezas de un producto con vías a la exportación y mediante mano de obra barata. Fue durante los años 90, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, México y Canadá, cuando tuvo su máximo auge.

Pero además, estas empresas vieron en las mujeres la mano de obra ideal, ya que como lo ha enfatizado Norma Iglesias Prieto, “contrataron una fuerza de

trabajo nueva, constituida por mujeres jóvenes, con edades entre los 16 y 24 años, solteras y con estudios mínimos de primaria”²⁰⁶.

Para los años 90, la mitad de la población económicamente productiva de Juárez trabajaba en una maquiladora, y de este porcentaje, la gran mayoría eran mujeres. Alicia Gaspar de Alba lo refiere así:

According to the 1990 Mexican census, 50 percent of the economically viable population was working at a *maquiladora*, and most of these workers were female. After the implementation of NAFTA in 1994, the number of female workers in the twin-plant industry increased dramatically. In 2006, in Juárez alone, approximately 330 maquiladoras—more than 75 percent owned by American corporations like Nike, Hacer, RCA, Delphi, and General Motors—employ about 220,000 workers, of whom “approximately 60 percent are women”²⁰⁷.

Surge entonces la pregunta: ¿Qué significa ser morena, joven, estar sola y no contar con estudios? ¿Qué sujeto se constituye en estos escenarios?

Podemos pensar que a la triple vulnerabilidad de las mujeres que tienen un fenotipo indígena, (por el hecho de ser mujeres, morenas y pobres) se agrega un cuarto, quinto o sexto elemento que las hace más vulnerables: Su edad, estado civil y grado de estudios, por mencionar algunos. Por lo tanto, también habría que preguntarse: ¿Cómo poder evitar o revertir la multiplicación de la vulnerabilidad?

Las circunstancias concretas de estas mujeres jóvenes se han traducido en un estigma social que las reduce a la categoría de *maqui-locas*, la cual, según Gaspar de Alba²⁰⁸ tiene varias implicaciones en el imaginario popular.

La *maqui-loca*, a decir de esta autora chicana, viene siendo una mujer que trabaja en la maquiladora, y que se supone que dado su contacto con las formas

²⁰⁶ Iglesias Prieto, Norma. *La flor más bella de la maquiladora. Historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.* Secretaría de Educación Pública. Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México. México, DF, 1985. P. 15.

²⁰⁷ Alicia Gaspar de Alba. “Poor Brown Female: The Miller’s Compensation for “Free” Trade”. En: Gaspar de Alba, Alicia y Guzmán, Georgina. *Making a killing. Femicide, free trade, and la frontera.* University of Texas Press. United States of America, 2011. P. 64.

²⁰⁸ *Ídem.* P.p. 80 y 81.

libertinas del norte, presenta las siguientes características: se comporta como una americana, pierde su buena moral de niña mexicana, usa pantalones cortos, tacones altos y labial brillante para provocar a los hombres. Pero además, participa en concursos de belleza de su fábrica, se va con *cualquiera*, sale a bailar en las noches, consume alcohol y drogas, se deja fotografiar, tiene relaciones sexuales antes del matrimonio, se queda embarazada, se junta con otras *locas* como ella, llega a su casa a altas horas de la madrugada, y constantemente se mete en problemas. Ser una *maqui-loca*, por lo tanto, constituye todo un estigma.

La vulnerabilidad, por lo tanto, tiene que ver con todas las formas de despojo. Estamos hablando de una realidad material y en ese sentido, estoy explorando las consecuencias de la División Internacional del Trabajo y del lugar específico que tiene América Latina. Esa realidad es integral, articulada y empata con la lingüística y la dimensión simbólica que también genera desigualdad. Incrementa el grado de fragilidad de las personas, puesto que desde los marcos epistemológicos y de la visibilidad, existen ciertas vidas que no cuentan como vidas.

Los cuerpos que vemos en las dos fotografías anteriores son de mujeres que pertenecen a la clase trabajadora en una ciudad fronteriza. Estos cuerpos, como se ha señalado, se inscriben en registros visuales que tienen un significado. Constituyen cuerpos vulnerables dentro de la organización social por las razones que ya mencionamos. Su valor no tiene que ver con los estándares de belleza, sino que se asocia al trabajo físico. La estética que observamos aquí se vincula a la pobreza, y a formas de apreciación estética que la vinculan con la fealdad. Son mujeres cuya estética refiere a la clase.

Cabe preguntarse, entonces, cuál es la visibilidad de la que gozan las mujeres en nuestras sociedades latinoamericanas. Pero además: ¿Qué tipo de mujeres están dentro de los marcos de visibilidad hegemónicos y cuáles se quedan fuera? ¿Qué posibilidad de ser visibles tienen de acuerdo al lugar social que ocupan?

Sabemos que la señora que está llorando en la primera fotografía es Paula Flores, madre de Sagrario González Flores, una de las víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez. Ella era una joven de 17 de años, quien junto con su familia, había

emigrado de su natal Durango para instalarse en Ciudad Juárez, Chihuahua, con la idea de conseguir trabajo. De hecho, trabajó para la maquiladora General Electric hasta el 16 de abril de 1998, día en que desapareció.

Paula Flores ha sido una de las madres más activas en el movimiento de denuncia del feminicidio, por eso es que ha sido retratada. Su voz ha tenido cierto eco por las razones que abordaremos más adelante. No obstante, su vida y la de su hija asesinada pueden caracterizarse como vidas precarias, según la definición de Butler. Las mujeres retratadas en las fotos de este capítulo también son “las otras”, como las ha definido Julia Monárrez:

Afirmo que efectivamente, quienes han experimentado en la carne de su carne el dolor atroz, son ellas y ellos, las y los familiares de las mujeres asesinadas. Además, en ellas/os también se conjugan los determinantes de la estructura de la violencia: las voces que no se escuchan, la falta de dinero y la falta de poder que las excluye.²⁰⁹

Las otras vendrían a ser las que no tienen privilegios, las que están fuera de los círculos del poder, las que no cuentan, pero también las que no existen, si tomamos en consideración que están fuera de los marcos visuales y epistemológicos que enmarcan la vida que “cuenta”.

La precariedad de la vida que se expresa en estas imágenes tiene que ver con el valor que se les asigna a los cuerpos femeninos racializados, y que se traducen en circunstancias materiales muy concretas: pobreza, explotación y marginación. La precariedad, sin embargo, también se puede traducir en silencio o falta de visibilidad. Marisa Belausteguigoitia lo explica al definir a lo indio como “descaradas y deslenguados”:

Lo indio es la imagen perfecta de lo excesivo y lo precario a la vez, pues le “sobra” cara y le “falta” lengua. Descaradas y deslenguados. Tenemos una

²⁰⁹ Julia Estela Monárrez Fragoso. “El sufrimiento de las otras”. En: Monárrez Fragoso, Julia Estela y Tabuenca Córdoba. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Miguel Ángel Porrúa y El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007. P. 117.

imagen nacional ideal y de todos conocida a la que podemos apelar para evocar emociones semejantes: la sirvienta respondona. Al indio y a la india se les puede mirar siempre y cuando estén callados. O se les puede oír siempre y cuando no estén de cuerpo presente.²¹⁰

El valor simbólico del “ser mujer” y del “ser mujer de color o mujer racializada”, por lo tanto, se materializa en la realidad económica y social de estas personas, que son vistas como fuerza de trabajo o mano de obra dócil, según la propia descripción de Norma Iglesias Prieto.²¹¹

La precariedad en este caso está ligada al género en su articulación a la raza fundamentalmente, porque los marcos epistemológicos desde donde concebimos la vida, son políticos.

Habría que partir del hecho de que en nuestras sociedades latinoamericanas, atravesadas por un proceso de colonización y reiterados genocidios, el valor de las vidas ha sido históricamente diferenciado, o mejor dicho, jerarquizado. Francesca Gargallo lo explica así:

Como es sabido, en todo territorio donde se realizó una colonización se ejerció una brutal represión del modo de vida (y de la misma) de la población residente. La represión es una tecnología de dominación que cimienta una disciplina pública, que se arraiga en la conciencia popular y que promueve actitudes subordinadas y de desconfianza.²¹²

En América Latina, las personas que tienen rasgos asociados a la población originaria son las que tienen vidas más precarias. Los cuerpos cuya estética corresponde al fenotipo americano son los menos valorados. Son los más expuestos, los más susceptibles a ser reprimidos.

²¹⁰ *Op. Cit.* P. 248.

²¹¹ *Ídem.*

²¹² Gargallo Celentani, Francesca. *Feminismos de Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América.* Ediciones desde abajo. Bogotá, 2012. P. 59.

Reprimir significa contener, refrenar, templar o moderar. Pero también quiere decir contener, detener o castigar, por lo general desde el poder y con el uso de la violencia, actuaciones políticas y sociales.²¹³ Los cuerpos más susceptibles a la violencia, por lo tanto, no sólo son los cuerpos femeninos sino también los cuerpos racializados.

Recordemos que para Judith Butler, la ontología del cuerpo está dada por la organización social. Esto quiere decir que el cuerpo no tiene un valor en sí mismo, sino que éste está dado por ciertas normas construidas históricamente. Los cuerpos están expuestos a distintas fuerzas sociales y políticas, por lo tanto, no existen en sí mismos. Siempre están inmersos en un contexto que los preserva o no. Dice Butler:

(...) to be a body is to be exposed to social crafting and form, and that is what makes the ontology of the body a social ontology. In other words, the body is exposed to socially and politically articulated forces as well as to claims of sociality – including language, work, and desire – that make possible the body's persisting and flourishing.²¹⁴

Los cuerpos que observamos en las fotografías anteriores son cuerpos “mal vistos” en nuestras sociedades, puesto que se “ven” como inferiores, y por lo tanto, son poco valorados. Y son, por otro lado, explotados. Traigo de nueva cuenta las reflexiones de Aníbal Quijano, quien nos recuerda el carácter funcional de la raza, desde el punto de vista de la división internacional del trabajo.

De ese modo, raza se convirtió en el primer criterio fundamental para la distribución de la población mundial en los rangos, lugares y roles en la estructura de poder de la nueva sociedad. En otros términos, en el modo

²¹³ Según el Diccionario de la Real Academia Española. Ver definición en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=reprimir>. Visita: 14/octubre/2012.

²¹⁴ Butler, Judith. *Frames of war. When is life grievable?* Verso London-New York, 2009. P. 3

básico de clasificación social universal de la población mundial.²¹⁵

Cuando pensamos en la vulnerabilidad o precariedad desde el punto de vista de la estética, vale la pena pensar cuál es el vínculo entre el feminicidio y el genocidio, considerando que los marcos de visibilidad sirven para justificar la violencia. El genocidio implica el exterminio o la eliminación sistemática de un grupo social por motivo de raza, de etnia, de religión, de política o de nacionalidad.²¹⁶ Estos marcos, por lo tanto, se intersectan para diferenciar cuerpos masculinos y femeninos, pero también cuerpos blancos y de color. El cuerpo de las mujeres, además, se asocia a la posibilidad de continuidad o no, de una raza y una cultura. No olvidemos que la Conquista de América se realizó en gran parte a partir del cuerpo de las mujeres. La pregunta sería: ¿Cómo trazar la frontera entre estos dos tipos de violencia?

Según la filósofa afrobrasileña Sueli Carneiro, la colonialidad de la violencia sexual latinoamericana se manifiesta en lo que podría ser considerado reminiscencia del periodo colonial: “La violación colonial perpetrada por los señores blancos a mujeres indígenas y negras, y la mezcla resultante está en el origen de todas las construcciones sobre nuestra identidad nacional”.²¹⁷

Ahora bien, según la mexicana Araceli Barbosa, durante la Conquista sólo pocas de las mujeres violadas llegaban a reproducirse, reproduciendo a la vez el acto de dominación, ya que la mayoría moría a manos de los conquistadores durante brutales violaciones individuales o colectivas, que tenían como fin demostrar a los vencidos –mujeres y hombres– que no tenían ya individualidad nacional ni derechos.²¹⁸

En el caso concreto de Guatemala, por ejemplo, se ha demostrado que durante el conflicto armado de los años 80, se registró un genocidio contra poblaciones indígenas acusadas de ser subversivas. No olvidemos que dicho país

²¹⁵ *Op. Cit.* Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. P. 203.

²¹⁶ Definición de genocidio según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua. En internet: <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=genocidio>. Consultado el 16 de junio del 2013.

²¹⁷ Sueli Carneiro, “Ennegrecer el feminismo. La situación de la mujer negra en América Latina desde una perspectiva de género”, en *Nouvelles Questions Femministes. Revue Internationale francophone*, vol.24, n.2, 2005, pp.21-22

²¹⁸ Ver: Barbosa Sánchez, Araceli. *Sexo y conquista*. CCYDEL – UNAM. México, 1994.

centroamericano, sufrió una guerra civil durante 36 años, debido a una serie de gobiernos militares impuestos a partir del golpe de Estado de 1954.

El Estado ejecutó actos que iban encaminados a exterminar a los pueblos mayas. Para ello, sin embargo, se sirvió de la violación sexual y del asesinato de mujeres. La violencia contra las mujeres en América Latina, está estrechamente ligada al menosprecio por la raza. Ha sido parte del proceso de dominación, y en algunos casos, de exterminio, tomando en cuenta que las mujeres son quienes aseguran la continuidad de un pueblo o cultura.

En una investigación sobre la violación sexual contra mujeres mayas durante el conflicto armado guatemalteco, Amandine Fulchiron distingue tres tipos de violencia: la violación sexual (misma que define como tortura), el feminicidio y el genocidio, como parte del mismo proceso de represión a las comunidades indígenas por parte del Estado guatemalteco. En ese contexto, Fulchiron afirma que:

La violación sexual fue utilizada por el Estado para destruir la continuidad biológica, social y cultural del pueblo maya a través de los cuerpos de las mujeres. Además, el uso sistemático y masivo de la violación sexual demuestra la intencionalidad política de someter y masacrar a mujeres, por el único hecho de ser mujeres, que se concatena con el hecho de que eran mayas y pobres en su gran mayoría, población considerada como “enemiga interna”. Además de genocidio, hubo feminicidio.²¹⁹

Hacer el vínculo entre estos tres tipos de violencia puede servir también para pensar cómo se transita del feminicidio a la violencia generalizada, como ha sucedido en el caso mexicano durante las últimas dos décadas. Los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, durante de los años 90, inauguraron este tipo de crímenes espectaculares, en el sentido de que las mujeres no solamente son ultimadas, sino que sus cadáveres (con marcas de extrema violencia) son

²¹⁹ *Tejidos que lleva el alma. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado.* Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Social. Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas. En el marco del Consorcio Actoras de Cambio (2004-2008). Guatemala, 2009. P. 142.

expuestos en lugares públicos. Puede decirse que ahí se traspasó la frontera política entre el asesinato y la exhibición de la violencia.

Años más tarde, en el contexto de lo que se ha denominado la “guerra contra el narcotráfico”, es decir, a partir de la guerra que el gobierno mexicano declaró a los cárteles de las drogas en el 2006 –misma que cobró alrededor de 70 mil muertos en el sexenio de Felipe Calderón²²⁰–, estas manifestaciones de violencia se expandieron hacia los cuerpos masculinos, generalmente jóvenes y pauperizados.

¿Puede decirse que estos cuerpos han sido “feminizados”? Por lo menos han sido tratados con la misma indiferencia que las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y en otros estados del país. Dichos asesinatos tampoco se investigan, pues los hombres ejecutados en plena plaza o aquellos que aparecen colgados en puentes son a su vez estigmatizados por parte del Estado, que da por hecho que forman parte crimen organizado. El propio gobierno mexicano ha calificado dichas muertes como “daños colaterales”, lo que quiere decir que también son muertes inevitables, es decir, que no merecen ser lloradas.

Como ha escrito Flavio Meléndez Zermeño, el término “daños colaterales” en sí mismo ya habla del menosprecio de ciertas vidas, que de hecho, no cuentan como vidas puesto que la pérdida de ellas está justificada:

Designa las vidas humanas que están a un lado de las que la guerra busca destruir, pero cuya pérdida se considera justificada en función de los objetivos que esa guerra persigue; las vidas de quienes estaban “en el lugar y en el momento equivocados”, desde la perspectiva del imperativo de una acción armada para el que esas vidas no cuentan como tales sino solo como *daños colaterales*. Al ser designadas de esta manera se pierde su especificidad de vidas humanas singulares para quedar inscritas en una estadística que justifica por sí misma su desaparición al quedar subordinadas a los *objetivos*

²²⁰ Según declaraciones del secretario de Gobernación, Miguel Ángel Osorio Chong. “Se carece de una cifra oficial de muertos en el sexenio de Calderón: Osorio Chong”. Fabiola Martínez. La Jornada. 16 de febrero del 2013. En internet: <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/16/politica/006n1pol>. Consultada el 16 de junio del 2013.

superiores que la guerra en cuestión persigue.²²¹

En este caso, hay otros marcos epistemológicos trazados por la propia acción bélica, que por su propia naturaleza minimiza el valor de la vida. No obstante, el tránsito entre el feminicidio y genocidio pudiera estar en esa afinidad entre cuerpo femenino y territorio a la que alude Rita Laura Segato, mencionada en el capítulo 2 para explicar los mecanismos del llamado patriarcado. Segato afirma que dicha analogía llega a darse en cuerpos masculinos que, efectivamente, son “feminizados” para demostrar o hacer evidente la dominación contra determinados pueblos o grupos.

Para ilustrar este proceso, da como ejemplo las violaciones por parte del Ejército estadounidense a prisioneros iraquíes en Abu Graib y otras acciones llevadas a cabo en contextos de guerra, que no hacen más que confirmar la relación colonial entre cuerpo femenino y territorio, y que puede ir más allá del sexo de los cuerpos:

La feminización de los cuerpos de los vencidos mediante su sexualización, como en la prisión de Abu Graib, y la posesión forzada de los cuerpos de las mujeres y niñas con su consecuente inseminación, como en las guerras occidentales y contemporáneas de la ex Yugoslavia, confirman la equivalencia permanente entre cuerpo y territorio. Sometimiento, sexualización, feminización y conquista funcionan como equivalentes simbólicos en el orden bélico patriarcal.²²²

Cabe preguntar: ¿Cómo transita la precariedad de lo masculino a lo femenino? La sexualización de los cuerpos a la que se refiere Segato –ya sea de mujeres o de hombres– se da sobre todo en cuerpos racializados, pauperizados o subalternos, es decir, sobre cuerpos que por alguna cuestión ideológica han sido

²²¹ Flavio Meléndez. “Ustedes los llaman daños colaterales, nosotros los llamamos amigos”. Publicado en el blog Nuestra Aparente Rendición. 11/03/2012. Ver en internet: http://nuestraaparenterendicion.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=949:ustedes-los-llaman-daños-colaterales-nosotros-los-llamábamos-amigos&Itemid=132. Visita: 2/noviembre/2012.

²²² Rita Laura Segato. “¿Qué es un feminicidio?”. En: Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (coordinadoras). *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG-UNIFEM. México, 2007. P.p. 39 y 40.

devaluados. Los cuerpos que están por fuera de los marcos de visibilidad. En ese sentido, son los más vulnerables.

Los cuerpos de las mujeres, sin embargo, significan la capacidad de reproducción, así que no es casualidad que la violencia genocida recaiga también sobre ellas. La desaparición de un pueblo o una cultura pasa necesariamente por el control de la sexualidad, la cual, como se mencionó en el capítulo anterior, suele darse a través del feminicidio, como acto de dominación o castigo ejemplar. Por eso es que Francesca Gargallo afirma que: “(...) no hay dominación sin violencia contra las colonizadas ni hay clasificación racial y étnica de una población que no opere en el ámbito de lo sexual”.²²³

Las mujeres racializadas, como las que aparecen en las fotografías anteriores, son más susceptibles a ser sometidas y sexualizadas, puesto que tienen una posición específica en la clasificación universal en la distribución de valor, de posibilidad, de comunicación y capacidad de hacer sentido. Esa posición es, precisamente, de subalteridad.

Dicha clasificación no tiene que ver con una esencia, sino con una historia. En el caso de las mujeres latinoamericanas, constituye un efecto directo de la dominación colonial y del lugar que las mujeres han ocupado históricamente antes y después de la colonia.

Decimos que son mujeres subalternas, porque ocupan uno de los últimos eslabones de la estructura social. La subalternidad está dada por el género, la raza, la clase social, pero también por el estatus migratorio y otros elementos que se van sumando para acrecentar el grado de vulnerabilidad.

²²³ Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ediciones Desde abajo. Colombia, 2012. P. 82.

3.3) La voz de las mujeres subalternas: de la vista a la palabra

La visibilidad de las mujeres subalternas es mínima y la exigua mirada hacia ellas es de menosprecio, como ya se explicó. Los marcos de visibilidad son tan estrechos que da la impresión de que estas mujeres no existen. Por eso es que su muerte no merece un duelo, volviendo otra vez a Butler y a su definición de precariedad. ¿Cómo hace una mujer subalterna para ser vista, y más aún, para ser escuchada? ¿Se puede emitir un mensaje desde la subalternidad? ¿Cabe la posibilidad de que dicho mensaje sea entendido, recibido y respondido?

En las dos fotografías anteriores podemos ver a mujeres subalternas retratadas. Pero además, vemos que están exteriorizando una preocupación y planteando una demanda, ya sea con su expresión corporal o con pancartas que contienen frases escritas. Me pregunto: ¿Cómo crear un lugar de enunciación visual y textual desde la subalternidad?

Los marcos de visibilidad determinan de alguna manera los marcos de audibilidad, aunque no son directamente proporcionales. Pienso de nuevo en las reflexiones de Laura Mulvey²²⁴, quien asegura que asistir a un certamen de Miss Universo (o a una calle transitada), donde las mujeres están ahí para ser “vistas”, es participar de su opresión. A través de la mirada, las mujeres que caminan por la pasarela son permanente encasilladas en el rol de la pasividad. Pero habría que preguntar hasta qué punto. El silencio puede ser también un recurso o una estrategia de supervivencia.

El tema de la visibilidad de los géneros también ha sido explicado por John Berger, quien afirma que en nuestras sociedades el poder de la mirada es de los hombres:

(...) los hombres actúan y las mujeres aparecen. Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. (...) El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De ese modo se convierte a sí misma en un objeto, y

²²⁴ *Op. Cit.* Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. P.p. 3-5.

particularmente en un objeto visual, en una visión.²²⁵

Si las mujeres aparecen, entonces también pueden des-aparecer. Son vistas como objetos, a decir de John Berger, por los hombres, pero también por ellas mismas. Y un objeto difícilmente puede tener voz. Sin embargo, aquí también habría que diferenciar la experiencia de las distintas mujeres. No todas se posicionan de la misma forma. Tampoco son tratadas ni re-tratadas de la misma manera. Y es que, como lo han apuntado las feministas poscoloniales, no se puede hablar de un sujeto mujer homogéneo. Dice Chandra Talpade Mohanty:

La relación entre (Mujer), un compuesto cultural e ideológico del Otro construido a través de diversos discursos de representación (científicos, literarios, jurídicos, lingüísticos, cinemáticos, etc.) y (mujeres), sujetos reales, materiales, de sus propias historias colectivas, es una de las cuestiones centrales que la práctica de la academia feminista busca abordar.²²⁶

En esta multiplicidad de cuerpos y experiencias, las mujeres occidentales (o con una estética que corresponde al paradigma de belleza occidental), pero sobre todo, las mujeres que están en el centro del poder tienen más herramientas para alzar la voz que el resto de las mujeres, que a veces ni siquiera hablan una lengua hegemónica. Por otro lado, pareciera sumamente difícil tener voz cuando no se está dentro de los marcos de visibilidad, cuando se es “inexistente”.

En la actualidad, podemos ver a varias mujeres que tienen la posibilidad de tomar la palabra, ya sea porque se formaron en la universidad, porque tienen un buen nivel socio-económico o porque son destacadas en su actividad profesional. Pero volvemos a la pregunta: ¿Qué pueden hacer las mujeres subalternas para hacerse escuchar?

²²⁵ Berger, John. *Modos de ver*. (Primera Edición 2000). Editorial Gustavo Gili. Segunda Edición. Barcelona, 2010. P. 55.

²²⁶ Chandra Talpade Mohanty. “Bajo los ojos de Occidente: academia feminista y discursos coloniales”. En: Suárez Narváez, Liliana y Hernández Castillo (editoras). *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Ediciones Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer. Madrid, 2008. P. 121.

Gayatri Chakravorty Spivak, una de las representantes más importantes de la corriente postcolonial, diría que éstas “no pueden hablar”, lo que en realidad significa que no pueden ser escuchadas. Decir lo contrario, desde su punto de vista, implica el riesgo de caer en la “trivialidad”. Para empezar, habría que definir quiénes son estas mujeres, pues el afán de homogeneizar al sujeto subalterno es propio de los intelectuales, no de las personas que están en esa posición y que la sufren en su vida cotidiana. Habría que asumir, entonces, que se trata de un sujeto heterogéneo, dividido y frecuentemente contradictorio.

Es en este sentido, Spivak que lanza una férrea crítica a Gilles Deleuze y a Michel Foucault, ya que según la pensadora india, no contemplan la teoría de la ideología ni la división internacional del trabajo, cuando afirman que el sujeto subalterno puede hablar por sí mismo y no requiere de “representación”. Dice Spivak: “Ni Deleuze ni Foucault parecen conscientes de que los intelectuales dentro de la sociedad capitalista, haciendo gala de una experiencia concreta, pueden contribuir a consolidar la división internacional del trabajo”.²²⁷

Hablar de la voz de las mujeres subalternas desde un trabajo académico, por lo tanto, constituye una necesidad y a la vez un gran riesgo que hay que asumir. Esto resulta una paradoja, en el sentido de que estas dos cosas envuelven una contradicción. Sin embargo, para analizar el feminicidio desde una perspectiva cultural, es importante pensar en la relación de la visibilidad y la audibilidad de las mujeres subalternas, aunque de antemano sepamos que es prácticamente imposible definir las. En ese sentido, habría que preguntar: ¿Cuáles son los marcos que encierran la estética y la voz de las personas? ¿En qué momento se cruzan? Pero además, ¿Cómo contribuyen para acrecentar la vulnerabilidad-precariedad de las personas?

La idea aquí no es homogeneizar al sujeto subalterno, sino distinguir las características de las mujeres que aparecen en las fotografías e intentar ubicarlas

²²⁷ Gayatri Chakravorty Spivak (Columbia University). “Puede hablar el sujeto subalterno? Traducido por José Amícola. Revista Orbis Tertius, 1998, III (6). Ver página en internet: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-6/traduccion/spivak>. Visita: 3/noviembre/2012. Artículo original en: C. Nelson y L. Grossberg (Comps.), *Marxism and the Interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, pp. 271-313; reimpresso en: P. Williams y L. Chrisman (Comps), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, N. York, Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.

en un contexto específico. Si hablamos de patriarcado (a partir de los cuestionamientos planteados en el Capítulo 2), entonces será necesario distinguir los distintos patriarcados que coexisten en nuestra región. No podemos presumir la existencia de un patriarcado universal, sino de patriarcados localizados y específicos.

En el caso de las fotografías que hemos analizado hasta ahora, hablaríamos de un contexto patriarcal imperante en una ciudad fronteriza, que se distingue por acoger a las empresas maquiladoras (al servicio del capital transnacional), que privilegian la mano de obra femenina. Hablaríamos de un patriarcado urbano en el que se mezclan modernidad y tradición; donde los valores familiares coexisten en un contexto en el que se ha dado una ruptura de los roles tradicionales y donde un gran porcentaje de la población es migrante. Alicia Schmith Camacho lo ha descrito así:

La repetida devaluación de las mujeres trabajadoras no es solamente una expresión de hostilidad de clase o patriarcado recalcitrante en contra de la entrada de mujeres a la esfera pública. Es además, un síntoma de la dinámica de género que sustenta la reorganización del poder económico y político en el espacio desnacionalizado de la periferia global.²²⁸

Así, para ubicar los distintos tipos de subalternidades –en sus distintas gradaciones y diversidad–, habría que pensar también en los patriarcados rurales, en el de las grandes capitales latinoamericanas, en el de la propia academia, etc.

Al hablar del sistema de dominación masculina existente en las comunidades indígenas latinoamericanas, Francesca Gargallo alude al entronque patriarcal, es decir, a la idea de que había un patriarcado existente antes de la Invasión de América, que se suma, y de alguna manera se recruce con el patriarcado colonial:

²²⁸ Alicia Schmidt Camacho. “La ciudadana X”. En: Monárrez Fragoso Julia Estela y Tabuenca Córdoba María Socorro. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Editorial Miguel Ángel Porrúa-El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007. P.p. 28 y 29.

Las culturas matrilineales, patrilocales, tolerantes con las sexualidades no reproductivas, sin hegemonía sexual, fuertemente patriarcales, con roles económicos intercambiables o excluyentes, fueron todas sometidas por el cristianismo pero no resultaron en una única concepción de ser mujer y ser hombre. Sus diferencias tienen una relación muy profunda con su historia antigua, con su historia colonial y con su historia de re-invenición nacional reciente.²²⁹

En el caso de las ciudades fronterizas del norte de México, hablaríamos también de otro entronque de patriarcado, considerando que el contacto con los Estados Unidos implica el choque de distintos sistemas de dominación masculina: el de un país del primer mundo y el que prevalece en los márgenes, donde los hombres sienten vulnerada su masculinidad en un mundo que los excluye constantemente, y que además, cuestiona y de hecho modifica profundamente el rol que tradicionalmente les había sido asignado.

Por eso es que en el caso específico de América Latina resulta evidentemente peligroso intentar homogeneizar la categoría mujer o la categoría hombre, al igual que en el caso de India y otros países que han sufrido procesos de colonización. La categoría de patriarcado resulta igualmente riesgosa, por las razones expuestas anteriormente. Resulta necesario especificarla y describirla en cada caso.

Otra de las críticas de Spivak hacia los intelectuales que afirman que el sujeto subalterno no necesita representación, es justamente, la confusión entre las dos dimensiones de esta palabra. No es lo mismo, explica, la representación dentro de la economía de Estado que la representación dentro de la teoría del Sujeto, como lo muestran las dos palabras alemanas: “*vertreten*” (“representar” en el primer sentido) y “*darstellen*” (“re-presentar”, en el segundo sentido), utilizadas en el 18 de Brumario de Luis Bonaparte, de Marx²³⁰.

En su interpretación sobre el texto de Spivak, Manuel Asensi ahonda en la

²²⁹ Gargallo, Francesca. *Feminismos desde Abya Yala*. Op. Cit. P. 79.

²³⁰ Cita de Spivak: Karl Marx, *El 18 de Brumario de Luis Bonaparte*, (trad. De O. P. Safont), Barcelona, Ariel, 1971, p. 145.

explicación sobre esta diferencia: “Representación” quiere decir tanto “hablar por alguien” como “volver a presentar algo” en el sentido de que, por ejemplo, un bodegón de Cézanne re-presenta una determinada fruta”.²³¹ Sin embargo, ambas acepciones significan “en lugar de”.

Las dos fotografías analizadas al comienzo del capítulo, por lo tanto, constituyen representaciones. Son imágenes en las que se vuelve a presentar a estas mujeres en el momento en el que están expresando una urgencia²³². Son “representaciones” del movimiento de madres de Juárez para denunciar el feminicidio.

Es a través de estas fotografías –alejadas de su palabra– como unas cuantas mujeres (morenas, trabajadoras, pobres) de Ciudad Juárez se hacen visibles para una gran cantidad de gente, pero más aún, es como se reconoce su existencia, porque de otra forma probablemente seguirían siendo anónimas. Por otro lado, es necesario apuntar que también se “habla por” ellas. En esta tesis, de alguna forma “hablo por” ellas. La representación, en todo caso, resulta problemática y compleja. Esto resulta paradójico, puesto que es sin su participación voluntaria, de forma que ellas no controlan lo que se dice.

También es cierto que de no ser por estas imágenes publicadas en la prensa, por todas estas representaciones, serían invisibles, inexistentes, al continuar siendo excluidas de los marcos de visibilidad. La representación, por lo tanto, tiene una función importante. También puede dar visibilidad y puede dar voz, hasta cierto punto. Si observamos la segunda fotografía de este capítulo, vemos que ésta contiene pancartas con frases escritas, donde el mensaje resulta más o menos claro, por lo menos, para quien tiene información de lo que significa el feminicidio. Es en ese sentido que puede dar “cierta” voz.

Lo que más interesa aquí es la intersección entre las dos dimensiones de la palabra “representación”: hablar por y traer a escena algo que esquivo la presencia del sujeto de la enunciación. “Hacer aparecer”, que a fin de cuentas es

²³¹ Manuel Asensi Pérez. “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”. Ver en internet: http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf. Visita: 3/noviembre/2012. En: Spivak, Gayatri Chakravorty. ¿Pueden hablar los subalternos? Traducción y edición crítica de Manuel Asensi Pérez. 2009.

²³² Urgencia, en el sentido que plantea Irit Ragoff, analizado en el Capítulo 2.

el acto político y el acto estético conjugados. Esta operación nos lleva necesariamente a pensar también en la dimensión ética: ¿Quién puede hablar por quién y en qué circunstancias? ¿Cómo representar un hecho irrepresentable?

Asensi explica que Spivak en realidad lanza una alerta para “no dar por sentado la posibilidad de hablar”²³³ del subalterno. Por eso es que llega a afirmar que “el sujeto subalterno no puede hablar por sí mismo”. Al observar las fotografías analizadas hasta ahora, cabría preguntar: ¿Pueden las mujeres subalternas hablar por sí mismas? ¿O requieren que otras u otros hablen por ellas?

En cuanto a las mujeres víctimas del feminicidio como las que aparecen retratadas en las fotografías de los dos capítulos anteriores, salta a la vista esa imposibilidad de hablar. Una mujer muerta, ¿puede tener voz? A las mujeres que observamos en las primeras fotografías (capítulos 1 y 2), aquellas que aparecen en posición horizontal, les fue arrebatada la palabra. Por eso es que el suyo siempre será el testimonio faltante en las investigaciones y procesos judiciales. No podemos saber con exactitud cómo se llevó a cabo el crimen, porque ellas no están para relatarlo. Existe una “verdad” a la que no podemos acceder justamente por falta de esa voz. ¿Es posible esa verdad? Hay que tomar en cuenta, que el cuerpo muerto “habla”, pero ¿hasta qué punto?

Estas mujeres ultimadas que vemos en las primeras fotografías requieren que otras hablen por ellas: para exigir justicia, para proteger a sus hijas y a otras mujeres, para romper el círculo de la impunidad, etc. Hay una imposibilidad concreta para hablar, porque la muerte trae consigo una mudez inherente.

Es muy probable que a estas mujeres les fuera arrebatada la palabra antes de ser ultimadas, como puede verse en la primera fotografía del Capítulo 2, donde la mujer que yace en el piso está amordazada. Cabe preguntar: ¿Cómo se puede arrebatar doblemente la palabra? ¿Qué tipo de mordazas económicas, sociales y culturales le restan voz a las mujeres?

Hay voces que son permanentemente silenciadas, palabras que nunca fueron pronunciadas o que, simplemente, no son escuchadas. También hay mensajes

²³³ *Op. Cit.* Manuel Asensi Pérez. “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”. P. 14.

que acaban siendo adulterados. Cuando observamos las fotografías de los capítulos 1 y 2, vemos que hay mujeres que ni siquiera pudieron gritar o pedir ayuda en el momento de ser sorprendidas por sus agresores.

El silencio de las mujeres subalternas va más allá: tiene que ver con el lugar que ellas ocupan en nuestras sociedades y con los marcos de visibilidad que las marginan a tal punto, que por más que griten, sus palabras no tienen ningún eco.

Si observamos bien las dos fotografías con las que inicia este capítulo, dan la impresión que desde la subalternidad es posible tomar la palabra. En la primera fotografía vemos que atrás de las mujeres hay una cámara de televisión. Ésta sugiere que están siendo “vistas” y “escuchadas”, al mismo tiempo que “nos mete” a la foto. Sin querer, estamos implicados. También da la impresión que frente a las mujeres hay alguien: alguna autoridad, un periodista, en síntesis, un interlocutor, nosotros: el público espectador. El llanto y el dolor no hacen posible la palabra.

A la visibilidad que da la fotografía como representación, por lo tanto, se suma la visibilidad al interior de la escena. En la segunda fotografía, las tres mujeres están en el espacio público con demandas muy concretas. Surge de nuevo la pregunta: ¿Pueden hablar las mujeres subalternas? ¿Qué es lo que hace posible la toma de la palabra? ¿Se puede emitir un mensaje después y/o a través de la muerte?

Para responder estas preguntas, habría que definir primero, quiénes son las mujeres subalternas. La crítica de Spivak (1998) a Foucault y a Deleuze tiene que ver, precisamente, con que éstos piensan en un sujeto homogéneo, en el que coinciden interés y deseo. Por eso afirman que el sujeto subalterno puede hablar, porque no están pensando en que éste está dividido y fragmentado. Al respecto, explica Manuel Asensi:

(...) lo que Spivak quiso decir al escribir que el subalterno no puede hablar es que fracasa en su intento de comunicarse. Es importante darse cuenta de que aquí se está denunciando la violencia epistemológica consistente en pensar al Otro según un modelo que de ningún modo lo explica ni da cuenta de él.²³⁴

²³⁴ *Ídem*. P. 18.

Para explicar los distintos niveles de esta violencia epistemológica, Spivak recurre al rito del sati. Se trata de un antiguo ritual de la India en el que las mujeres se suicidaban tras la muerte del marido. Spivak lo describe así: “La viuda hindú asciende a la pira del marido muerto para inmolarse sobre ella. Esto es conocido como “el sacrificio de la viuda”.²³⁵

Cabe recordar que el sati fue un rito abolido por los británicos, luego de que las mujeres indias se convirtieran en el sujeto colonial a proteger. El análisis de esta práctica, sin embargo, puede servir para medir los silencios, pues se encuentra justo en la frontera entre lo público y lo privado, entre el crimen y el sacrificio, entre la palabra y el silencio. De hecho, lo que más da para pensar, a decir de Spivak, es la imposibilidad de conocer las verdaderas motivaciones de las mujeres que se auto-inmolaban dentro del matrimonio, y que además, dada la regulación del acto, puede decirse que llegaba a perder la categoría de suicidio.

Suicidarse quiere decir quitarse la vida voluntariamente²³⁶, pero lo que está en duda aquí es hasta qué punto estas mujeres se quitaban la vida por voluntad propia; qué las impulsaba a cometer dicho acto: el amor por su marido, su situación de dependencia, la presión social, su idea de libertad, etc. Lo que está en duda aquí es el significado de dicha auto-inmolación, otro es el caso de la tía de Spivak, Bhubaneswari Baduri . Ella sí se quitó la vida voluntariamente. Lo cierto aquí es que hay que asumir que todas las interpretaciones que se han hecho para explicar el rito sati han estado construidas sobre el silencio de las mujeres.

Spivak afirma: “(...) lo que los británicos leían como en el caso de pobres mujeres víctimas camino al matadero es de hecho un campo de batalla ideológico”.²³⁷ Aunque coincidimos con que el cuestionamiento al sati eleva a los ingleses al nivel de “civilizados”, lo importante aquí es el énfasis en la autonomía o la posibilidad de disenso en las viudas. Existe una multiplicidad de experiencias y motivaciones que pueden llevar a cometer un mismo acto. Por otro lado, hay un

²³⁵ Gayatri Chakravorty Spivak (Columbia University). “Puede hablar el sujeto subalterno? Op. Cit. P. 31.

²³⁶ Según la definición del diccionario de la Real Academia Española. Ver página de internet: <http://lema.rae.es/drae/?val=suicidarse>. Visita: 5/noviembre/2012.

²³⁷ Ídem. P. 35.

enorme silencio en las mujeres subalternas que es preciso descifrar. Este silencio, no es sólo el de la muerte. Eso es lo que en realidad nos está sugiriendo Spivak.

En el caso de las mujeres víctimas de feminicidio también cabe cuestionar lo “no dicho”: ¿Qué significan esas muertes? ¿Son el resultado de una cadena de silencios? ¿Qué otros silencios se acumulan?

Las madres y familiares de las mujeres asesinadas pueden llegar a tener voz. De hecho la tienen, hasta cierto punto, si tomamos en cuenta que ellas mismas “representan” a sus hijas, sobrinas o hermanas que perdieron la vida. Ocupan el lugar de las “lloronas” y esto se asimila puesto que está en nuestra mitología mexicana.

La segunda fotografía de este capítulo así lo muestra: las mujeres que vemos retratadas “representan” a las mujeres asesinadas (mismas que aparecen retratadas al interior del retrato), puesto que están hablando por ellas, y de esa forma, las traen a escena. Por eso llevan sus fotografías en el pecho, con todo y sus nombres. Es como si estuvieran poniendo su cuerpo y su palabra a disposición de las otras, de quienes ya sólo están en el retrato, en la memoria. Es la representación de la maternidad dolida, la cuál, constituye un ejercicio de agenciamiento, una forma de tomar la palabra, un performance.

Las mujeres que vemos en estas dos fotografías hablan por las mujeres muertas, puesto que éstas ya no pueden pedir justicia por sí mismas. Aún así, a pesar de que las vivas hablan por las muertas, sus palabras no llenan el vacío del silencio, no son escuchadas.

Para explicar mejor la imposibilidad de la comunicación en el sujeto subalterno, Spivak analiza el hecho concreto del suicidio de su tía, que según explica, constituyó un intento de mensaje, mismo que ha sido insistentemente malinterpretado.

La historia fue así: en 1926, en el Norte de Calcuta, a la edad de 17 años, la joven Bhuaneswari Bhaduri se ahorcó en la casa de su padre. Se sabe que pertenecía a uno de los grupos envueltos en la lucha armada por la independencia de la India y que se le había asignado cometer un crimen político. Se suicidó para evitar hacerlo, pero no sólo eso, sino que esperó el momento de su menstruación

para terminar con su vida, con el fin de dejar claro que su suicidio no se debía a que estaba embarazada.

A decir de Spivak, lo que su tía hizo fue reescribir el texto social del suicidio por sati de una manera intervencionista: no quería que se pensara que su suicidio se debía a una sospecha de embarazo o al hecho de estar viviendo un amor ilícito, por eso esperó el momento de la menstruación. Pero eso era justamente lo que no podían hacer las viudas que se inmolaban en el rito sati. Se consideraba que al tener la menstruación, las mujeres eran impuras así que debían esperar a que su periodo concluyera. Spivak lo explica así:

Con su resolución, Bhuaneswari llevó a condición general el motivo sancionado para los suicidios femeninos, pero tomándose el terrible trabajo de desplazar (no solamente negar) un signo, inscribiéndolo de manera fisiológica en su cuerpo, para borrar todo aprisionamiento que apuntara a una pasión por un hombre en particular.²³⁸

De cualquier forma, el suicidio de Bhuaneswari Bhaduri fue interpretado como un suicidio por amor, puesto que era la única narrativa con la que la sociedad india podía explicarse el suicidio de una mujer. A pesar de haber utilizado su cuerpo como un lugar de escritura, a pesar de haber presentado la evidencia de no estar embarazada, la narrativa utilizada para explicar su muerte fue exactamente la misma que con la que se explicaban todos los suicidios de mujeres. Bhuaneswari no logró que la repetición –en el plano del discurso– fuera distinta. Por eso es que Spivak afirma que el sujeto subalterno no puede hablar.

Tal afirmación, sin embargo, no es literal. No quiere decir que las mujeres subalternas tengan algún impedimento concreto para hablar. Tampoco quiere decir que no tengan el valor de hacerlo. Lo que quiere decir es que no serán escuchadas, que su mensaje no será recibido o que siempre corren el riesgo de ser mal interpretadas. Manuel Asensi nos da algunas pistas para interpretar el texto de Spivak:

²³⁸ *Ídem*. P. 43.

Se aprecia en estas palabras que lo que Spivak quiso decir al escribir que el subalterno no puede hablar es que fracasa en su intento de comunicarse. Es importante darse cuenta de que aquí se está denunciando la violencia epistemológica consistente en pensar al otro según un modelo que de ningún modo lo explica ni da cuenta de él.²³⁹

¿Qué tan eficientes para la comunicación, desde la palabra y la visión del otro, son las fotografías? Las familiares de las víctimas del feminicidio podrían dar cuenta de esa violencia epistemológica, de esa impunidad, puesto que al cabo de 18 años de estar denunciando los crímenes contra mujeres en Ciudad Juárez, para lo cual han acuñado una gramática, el Estado mexicano no las ha escuchado, no ha respondido a sus demandas.

Sin embargo, esa violencia epistemológica de la que habla Spivak –y que retoma Asensi– va más allá. Cada vez que se encuentra el cadáver de una mujer muerta la primera pregunta que se formula (desde el sistema de procuración de justicia, pero también de la propia opinión pública) es: “¿Qué hizo para que la mataran?”.

A pesar de que en los cuerpos de esas mujeres están inscritos el abuso, el exceso y la atrocidad de la que fueron víctimas, la sociedad sigue sospechando de ellas. A pesar de el término “feminicidio” ha sido aceptado y utilizado por los medios de comunicación, no son pocos los que insisten en utilizar la misma narrativa de la mujer loca, puta o traidora para justificar su muerte. Aquí también habría que preguntar: ¿Por qué en nuestras sociedades se considera que las mujeres que ejercen su sexualidad de manera libre deben ser eliminadas?

Lo cierto es que cada vez que aparece una mujer asesinada, se cuestiona cómo iba vestida, por qué andaba fuera de su casa, si tenía una doble vida, como si con esas características –en caso de que fueran ciertas– se explicara la naturaleza del crimen.

Se trata, en la mayoría de los casos de un juicio *a priori*, y por lo tanto, de una

²³⁹ Manuel Asensi Pérez. “La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos”. *Op. Cit.* P. 18

violencia epistemológica que naturaliza el acto criminal con un discurso que se repite de forma casi idéntica e impide otro tipo de preguntas. Por ejemplo: ¿Cómo puede alguien cometer un acto tan atroz? ¿Qué acto o conducta puede llevar a este tipo de muerte?

Las madres y familiares que denuncian el feminicidio tienen que hablar por las víctimas, también en ese sentido. Tienen que demostrar que no eran prostitutas sino estudiantes, trabajadoras de la maquila, madres o hijas de familia. De nuevo, la supuesta falta de moralidad de la víctima se asocia al castigo, y son las madres y familiares quienes tienen que desmontar ese código. En síntesis, tienen que crear otra narrativa distinta a la oficial (que se repite una y otra vez), tienen que escribir la contra-historia que dé cuenta de la violencia de la que fueron víctimas sus hijas. ¿Cómo contribuye la imagen a la construcción de la misma? No es casualidad que muestren las fotografías de las muchachas en sus quince años o en el día de su boda. Desde lo visual, también inauguran otro discurso que muestra quiénes eran esas niñas.

Las madres de víctimas del feminicidio, sin embargo, no sólo hablan por sus muertas, también hablan por ellas mismas. Estas mujeres expresan dolor, desesperación, desconfianza, como lo muestran las dos fotografías analizadas en este capítulo.

En este punto, hay que decir que ellas también han sido malinterpretadas. Recordemos que estas madres han sido acusadas de manchar la imagen de la ciudad, de hacer demasiado ruido, etc. A lo largo de casi dos décadas han sido tachadas de exageradas, subversivas, interesadas, contradictorias, etc. Al punto de ser amenazadas de muerte, e incluso, de haber sufrido atentados contra su persona.

En años recientes, algunas de ellas han llegado a perder la vida por el hecho de exigir justicia para sus hijas. Es el caso de Marisela Escobedo y Susana Chávez, a quienes la toma de la palabra les costó la vida. En este punto, vale la pena cuestionar: ¿Quiénes pueden hablar? Pero sobre todo: ¿Bajo qué condiciones la toma de la palabra significa poner en riesgo la propia vida?

Estas mujeres tan poco favorecidas en la estructura social a su vez se han

hecho acompañar de otras mujeres: activistas, abogadas, periodistas, etc. La voz de las madres de Juárez ha encontrado eco en otras mujeres, y esa unión de voces ha significado una mayor visibilidad en el escenario político.

La unión de mujeres diversas alrededor de una misma causa, por otro lado, ha significado cierto conflicto. Y es que algunas activistas se han arrogado el derecho de hablar en nombre de las familiares de víctimas, cuestión que en muchos casos ha sido estratégica, pero por otro lado, significa la continuidad de las relaciones de poder.

En ese sentido, Melissa Wright analizó la campaña *Ni una más*, que se realizó en el año 2002 y que atrajo la atención internacional sobre la violencia contra las mujeres en el Norte de México. Dicha campaña se caracterizó, justamente, por la participación de familiares de víctimas del feminicidio y las llamadas organizaciones no gubernamentales locales. Wright distinguió los dos tipos de actores que estuvieron involucrados en dicha campaña:

(...) las familias de las víctimas, en su mayoría, son de escasos recursos económicos, y casi todas están trabajando en *Ni una más* sin sueldo u otra remuneración económica. Muchas tienen problemas para pagar los gastos de su propia participación en los eventos públicos, que cantidad de veces requieren faltar al trabajo y pagar gastos de viaje.

En contraste, las líderes de una gran cantidad de organizaciones no gubernamentales pertenecen a la clase media, y algunas reciben salarios por su participación. A esta diferencia de clase y remuneración se suma otra diferencia: la distinción entre los (as) participantes que fueron motivados (as) por su dolor y enojo por la muerte de un familiar, y los (as) que están participando porque ven una vinculación entre esta violencia y la negligencia del gobierno al respecto y los temas en que trabajan sus organizaciones.²⁴⁰

²⁴⁰ Melissa W. Wright. "El lucro, la democracia y la mujer pública". En: Monárrez Frago Julia Estela y Tabuenca Córdoba María Socorro. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Editorial Miguel Ángel Porrúa-El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007. P.66.

Sin embargo, la propia Melissa W. Wright ve en esa conjunción de voces, la posibilidad de sacar ese dolor del ámbito privado para politizarlo, además de que la presión ejercida contra los gobiernos negligentes se potencia al existir una variedad de actores que claman justicia.

Hay que reconocer que las relaciones que se han establecido entre las distintas mujeres participantes en el movimiento de denuncia, sin embargo, son complejas, comenzando por las que se establecen entre las propias familias de las víctimas, pues éstas no siempre tienen la misma postura.

De hecho, habría que asumir que uno de los problemas en la interpretación o recepción del mensaje tiene que ver con esa tendencia a homogeneizar al sujeto subalterno, en este caso, a las familiares de las víctimas. Julia Monárrez lo explica así:

Familiares de víctimas salieron a la esfera pública y reclamaron a viva voz justicia para sus hijas-hermanas-esposas. Sus palabras que son “un intento de restauración de la justicia en una estructura de violencia (Gebara, 2002:25), con frecuencia se contaminan o se pierden dentro de la ideología de la violencia simbólica que generan sus representantes o “guardianes de la legalidad”. Esto se debe a que ante la fragmentación de los grupos y ante la falta de una respuesta homogénea por parte de los familiares de los diferentes grupos que se han formado, hay diferentes expresiones de familiares que han sido documentadas y se presentan como “la voz de los familiares de víctimas” y nada más alejado de esto.²⁴¹

Una vez más, no existe una voz unívoca, como lo explica Monárrez, por lo tanto, el proceso de comunicación se torna mucho más complejo. Las mujeres subalternas, en este caso, las madres de las víctimas pueden hablar, pero: ¿Hasta

²⁴¹ Julia Monárrez, “El sufrimiento de las otras”. En: Monárrez Fragoso Julia Estela y Tabuenca Córdoba María Socorro. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Editorial Miguel Ángel Porrúa-El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007. P.p. 120 y 121.

qué punto pueden ser escuchadas, tomando en cuenta sus diferencias, experiencias múltiples y distintas subjetividades? ¿Cómo acompaña la imagen este proceso de representación y de paradoja?

La representación en su doble sentido puede constituir un problema para establecer relaciones de horizontalidad entre los distintos sujetos, entre las distintas mujeres. La representación, el hablar por otros: ausentes o presentes, puede ser un arma de dos filos, pero en ciertos momentos es necesaria. Es verdad que en muchas y variadas situaciones el sujeto subalterno no puede hablar. Para hacerlo, es preciso transformar los marcos epistemológicos, de visibilidad, de lo que constituye el “buen decir”. En otras palabras, es preciso terminar con la violencia, comenzando por la epistemológica, pero ese proceso no es lineal, y en muchos momentos implica caer en ciertas contradicciones. Otra vez nos encontramos con la paradoja: ¿Cómo abordar las relaciones de poder?

Porque el silencio o la palabra silenciada de estas mujeres subalternas: migrantes, trabajadoras, pobres, víctimas de múltiples tipos de violencia, contribuye a constituir la categoría de “Mujer del Tercer Mundo”, a su vez cuestionada por Spivak:

Entre el patriarcado y el imperialismo, entre la constitución del sujeto y la formación del objeto, lo que desaparece es la figura de la mujer, pero no esfumada en la Nada prístina, sino que ella sufre un violento traslado basado en una figuración desplazada de “la mujer del Tercer Mundo”, atrapada entre tradición y modernización.”²⁴²

Puede decirse que las mujeres fronterizas, trabajadoras de la maquila están atrapadas en lo que Spivak llama “tradición y modernización”. Pero además, están atrapadas entre lo femenino y lo masculino, entre los límites de México y Estados Unidos, entre la necesidad de un trabajo remunerado y la exigencia de cumplir con su rol tradicional.

²⁴² Gayatri Chakravorty Spivak (Columbia University). “Puede hablar el sujeto subalterno? *Op. Cit.* P. 41.

Cabe preguntarse entonces: ¿Cómo pueden las mujeres representar a otras sin ejercer una violencia epistemológica? ¿Cómo romper esa lógica de la colonialidad que pasa por asignar categorías, pero también por naturalizar y perpetuar silencios? ¿Pueden las imágenes atenuar estas diferencias?

Retomando las palabras de Audrey Lorde, cuando afirma que “Las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”, como titula uno de sus más famosos ensayos, hay que preguntarnos qué papel juegan estas fotografías en la clasificación y percepción que las sociedad tiene en relación a estas mujeres.

A pesar de ser imágenes de la misma prensa que muestra cuerpos de mujeres pasivos y ultrajados como las de los capítulos anteriores, aquí se puede ver un gran potencial de resistencia y transformación de mujeres morenas, pobres y marginales, que aparecen vivas, en posición erguida y sobre todo, juntas. Dice Audrey Lorde en su ensayo:

A las mujeres se nos ha enseñado a hacer caso omiso de nuestras diferencias, o a verlas como motivo de segregación y desconfianza en lugar de como potencialidades para el cambio. Sin una comunidad es imposible liberarse, como mucho se podrá establecer un armisticio frágil y temporal entre la persona y su opresión.²⁴³

Las fotografías de mujeres subalternas en colectivo, abrazadas, apoyándose mutuamente, en actitud de solidaridad y resistencia, inauguran, otra forma de ver y ser vistas.

²⁴³ Lorde, Audrey. *La hermana, la extranjera*. Op. Cit. P. 117.

3.4) Las imágenes del consumo: cuerpos femeninos sexualizados

La dificultad de hablar de un sujeto mujer homogéneo o heterogéneo ha sido permanentemente señalada por las feministas negras y lesbianas desde los años 70, y más recientemente, por las feministas postcoloniales y quienes se posicionan en el giro decolonial. Las propias fotografías analizadas aquí nos han llevado de la mano al cuestionamiento de lo que quiere decir “ser mujer” cuando en la realidad existen múltiples formas de serlo. La pregunta aquí sería: ¿Podemos seguir hablando del sujeto mujer sin adjetivos y sin vectores que lo precisen?

La existencia de lo que hemos denominado feminicidio nos sugiere que sí. No podemos obviar el hecho de que, como lo indica el propio concepto (cuyas definiciones se analizaron en el Capítulo 2), hay una violencia específica que recae sobre el cuerpo femenino y sobre cualquiera en el ejercicio de la representación.

Es en ese sentido, que vale la pena pensar también cuál es el común denominador de quienes son el blanco del feminicidio o que sufren de lo que podemos denominar su antesala, es decir, del acoso, la violencia psicológica, la violación sexual, la tortura, etc. Cabe entonces hacer las siguientes preguntas: ¿Por qué ese despliegue de violencia contra cuerpos femeninos? ¿Qué representan estos cuerpos en nuestras sociedades? Pero sobre todo, ¿Qué han significado a lo largo de la historia?

Como se ha afirmado anteriormente, es difícil ubicar el significado y el valor de los cuerpos de manera general. En ese sentido, Alicia Shmidt, describe el lugar que ocupan los cuerpos de las mujeres pobres, concretamente, en Ciudad Juárez, a finales del siglo XX y principios del XXI:

Las ciudades fronterizas están saturadas de imágenes de mujeres para vender turismo, mercancías, mano de obra y servicios sexuales, erotizando deliberadamente el ejercicio del dominio. El discurso moral que conecta a las obreras con las prostitutas oculta el interés del Estado en la sexualización del

trabajo femenino y le otorga legitimidad a la exclusión de las mujeres subalternas de la esfera protectora de la ciudadanía.²⁴⁴

Las imágenes de mujeres a las que alude Shmidt, y que tienen una repercusión concreta en sus vidas, nos llevan a cuestionar lo siguiente: ¿Cómo se da esa asociación entre el ser “mujeres obreras” y el ser “prostitutas”? ¿Cuándo un estigma deriva en muerte? ¿Cuál es el vínculo entre la “pobreza” y la “inmoralidad”?

La tesis que planteo aquí es que es precisamente en la sexualización excesiva de estos cuerpos está la clave del por qué sigue siendo necesario hablar de la categoría mujeres. Las personas asignadas como mujeres parecen tener más cuerpo que aquellas asignadas como hombres.

Cuando pensamos el feminicidio, pero también la prostitución, el tráfico de mujeres, incluso, la llamada feminización de la pobreza, observamos que sigue habiendo una experiencia en común para quienes nacemos y “nos hacemos mujeres,” como diría Simone de Beauvoir.

Recordemos que cuando Joan Scott propone el género como una categoría analítica para revisar la historia, afirma que: “Necesitamos rechazar la calidad fija y permanente de la oposición binaria, lograr una historicidad y una deconstrucción genuinas de los términos de la diferencia sexual”.²⁴⁵

Si realizamos un recorrido por la historia occidental y latinoamericana, como lo propone la propia Scott, vemos que existe toda una tradición-repetición de imágenes donde los cuerpos femeninos aparecen como el receptáculo de una serie de violencias que se asocian a su sexualidad. De hecho, en la narrativa del pensamiento judeo-cristiano predominan imágenes de mujeres que constantemente traicionan los preceptos de la moralidad impuesta: la de la mujer impura, la prostituta, la pecadora, la bruja, etc. Estas mujeres, al parecer son sacrificables o dignas de castigo, de exceso.

²⁴⁴ Alicia Schmidt Camacho. “La ciudadana X”. *Op. Cit.* 29.

²⁴⁵ Joan W. Scott. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *Op. Cit.* P. 286.

La sexualidad de las mujeres, de hecho, tiene una carga distinta que la sexualidad de los hombres. Si regresamos a la primera fotografía analizada en el primer capítulo, donde la mujer asesinada aparece sin ropa y puede apreciarse la intención del fotógrafo de mostrar su cuerpo curvo, surgen varias preguntas: ¿Será que las mujeres tienen más cuerpo que los hombres? ¿Por qué esa tendencia a presentar el cuerpo femenino de una forma erotizada? ¿Desde cuándo las mujeres han sido estigmatizadas y ultimadas por su “excesiva” sexualidad?

Para contestar estas preguntas y para ubicar el peligro y la amenaza que representan las mujeres, recurriré a la revisión histórica que realizó Silvia Federici en su libro: *Calibán y la Bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*²⁴⁶. La pregunta histórica más importante de este trabajo tiene que ver precisamente con el primer registro documentado de feminicidio en la historia occidental: ¿Cómo se explica la ejecución de cientos de miles de “brujas” a comienzos de la era moderna y por qué el capitalismo surge mientras está en marcha esta guerra contra las mujeres?

En el capítulo anterior, vimos cómo las imágenes del feminicidio se asemejan al suplicio analizado por Foucault en su análisis sobre el sistema penitenciario y el control sobre el cuerpo. Silvia Federici hace una crítica a Foucault, en el sentido de que éste omite la diferenciación sexual, lo que le lleva a tener una visión sesgada sobre el control de los cuerpos.

Las feministas, nos recuerda Federici, ya venían trabajando el concepto del cuerpo con anterioridad y sobre todo, habían llegado a la conclusión de que a las mujeres se les ha reducido permanentemente a cuerpo o “naturaleza”, como una forma de garantizar el dominio masculino. La explotación del trabajo femenino está directamente relacionado con el sistema económico y responde a una idea de organización y división socio-sexual. El cuerpo de las mujeres, dice Federici, ha constituido históricamente el lugar privilegiado para el despliegue de las técnicas de poder:

²⁴⁶ Federici, Silvia. *Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Edición original: *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia, 2004. Traficantes de sueños. Creative commons. Madrid, 2010.

(...) la categorización jerárquica de las facultades humanas y la identificación de las mujeres con una concepción degradada de la realidad corporal ha sido históricamente instrumental a la consolidación del poder patriarcal y a la explotación masculina del trabajo femenino”.²⁴⁷

Su crítica a Foucault, sin embargo, va más allá el considerar que éste considera al cuerpo como una entidad que está constituida sólo por prácticas discursivas, y que aparece como desconectada de las relaciones sociales y económicas. El análisis de Foucault sobre el disciplinamiento del cuerpo tiene varias omisiones históricas y eso constituye un problema. De acuerdo con Federici, la más significativa de ellas es la caza de brujas, ya que de haber incluido este fenómeno en su *Historia de la sexualidad* (1978), “habría reconocido que la tortura y la muerte pueden ponerse al servicio de la “vida” o, mejor, al servicio de la producción de fuerza de trabajo (...)”.²⁴⁸

En las dos fotografías de este capítulo (P.p. 144 y 150) vemos a mujeres trabajadoras, a las que podemos ubicar claramente en una clase social baja. Sus hijas, sobrinas, hermanas o amigas fueron asesinadas, pero además, han sido criminalizadas por el propio sistema de justicia y la opinión pública, al poner en tela de juicio su vida privada. En reiteradas ocasiones, han sido calificadas de prostitutas.

Las mujeres víctimas del feminicidio en Ciudad Juárez y en otras ciudades mexicanas, pero además, en Guatemala, Honduras y El Salvador (países que desde la violencia se reconfiguran con México, el área cultural mesoamericana) y en otros países latinoamericanos donde han sido señaladas y culpabilizadas por el ejercicio de su sexualidad que supuestamente no corresponde al de una “buena mujer”. Pero, ¿qué significa una buena mujer? ¿Desde qué parámetros se le juzga? La vida ¿de qué muerte se califica de inmoral?

Las mujeres pobres que observamos en las dos fotografías de este capítulo no solamente tienen que lidiar con el asesinato o desaparición injustificable de sus

²⁴⁷ *Ídem*. P. 27.

²⁴⁸ *Ídem*. P. 31.

hijas, sino con la permanente sospecha de su moralidad. Podemos ver aquí, que las mujeres son doblemente perseguidas: antes y después de la muerte.

Silvia Federici ubica la criminalización de las mujeres y el excesivo control de su sexualidad en un momento histórico específico: en la transición de la sociedad feudal al capitalismo. La persecución de las mujeres, desde su punto de vista, fue parte de la contra-revolución emprendida por el poder eclesiástico para hacerle frente a los movimientos populares de la época.

Dichos movimientos no se podrían explicar sin el surgimiento de una nueva clase social en Europa entre los siglos V y VII ante el desmoronamiento del sistema esclavista: la servidumbre. Según explica Federici, el aspecto más importante de esta nueva clase social fue la concesión (a los siervos) del acceso directo a los medios de producción, es decir, a poseer sus propias tierras. La consecuencia directa de fue la consecución su autonomía, lo cual implicó un potencial político e ideológico.

Fue hasta finales del siglo XIII cuando se registra la principal revuelta del campesinado contra los terratenientes. Los siervos eran frecuentemente multados por sus terratenientes y forzados a prestar “servicios laborales” y militares. Después del primer conato de rebelión, éstos negociaron y la resolución más importante a la que llegaron fue la sustitución de los servicios laborales por pagos en dinero. La relación feudal se volvió, por lo tanto, contractual, lo cual generó una división entre los trabajadores y contribuyó a la desintegración de la aldea feudal.

En esta negociación, los campesinos que poseían grandes extensiones de tierras ganaron su independencia económica, pero los pobres que eran la mayoría, perdieron todo. Como tenían que pagar en dinero, se endeudaron de por vida y acabaron por perder sus tierras. Dice Silvia Federici: “El dinero y el mercado comenzaron a dividir al campesinado al transformar las diferencias de ingresos en diferencias de clase y al producir una masa de pobres que sólo podían sobrevivir gracias a donaciones periódicas”²⁴⁹

Por otro lado, en las ciudades se registraba una relajación en cuanto al rol de las mujeres que ya podían vivir solas o como cabezas de familia con sus hijos.

²⁴⁹ *Ídem*. P. 48.

Incluso, podían formar nuevas comunidades, frecuentemente compartiendo la vivienda con otras mujeres.

Hacia el siglo XIV, las mujeres habían ganado autonomía, tan es así, que hay registros de que algunas se habían convertido en maestras, doctoras, en decir, estaban teniendo acceso a la formación universitaria. Sin embargo, como lo apunta Federici, “en respuesta a la nueva independencia femenina, comienza una reacción misógina violenta”.²⁵⁰

Por otro lado, no podemos entender la persecución que se inicia en ese momento histórico sin tener en cuenta la función que cumplieron con los movimientos milenaristas y heréticos de los siglos XII y XIII, encabezados por la nueva clase proletaria sin tierra.

El movimiento milenarista se caracterizó por una historia de revueltas pasajeras y espontáneas, y de un campesinado endurecido por la pobreza que se oponía al clero. Dicho movimiento fue impulsado por aspiraciones de un cambio total.

Por su parte, los movimientos herejes constituyeron un intento consciente de crear una nueva sociedad, y contaban con un programa social que reinterpretaba la tradición religiosa. Fue a partir de estos movimientos herejes, que el Papa creó la Santa Inquisición, para perseguir a los detractores de la Iglesia Católica.

Para Silvia Federici: “La herejía constituía tanto una crítica de las jerarquías sociales y de la explotación económica como una denuncia de la corrupción clerical”.²⁵¹ Este movimiento propuso una nueva forma de vida comunitaria y cuestionó los mandatos sexuales impuestos por la Iglesia. No es casualidad que fuera precisamente en el siglo XII cuando la supervisión sexual aumentó considerablemente. En 1179, por ejemplo, la Iglesia intensificó sus avances contra la “sodomía” y por primera vez condenó directamente la homosexualidad y el sexo no procreativo.

Las mujeres herejes, por lo tanto, pronto se convirtieron en el primer blanco de la Santa Inquisición, ya que muchas de ellas estaban controlando su función reproductiva, al utilizar métodos anticonceptivos e incluso, practicando el aborto.

²⁵⁰ *Ídem*. P. 51.

²⁵¹ *Ídem*. P. 56.

Aparentemente, este control de las mujeres sobre su propia sexualidad fue percibido como una amenaza a la estabilidad económica y social, por lo que en el siglo XV, la bruja y sus nuevos saberes y prácticas sobre la sexualidad se transformó en el principal objetivo de la persecución de los herejes.

Si observamos las fotografías analizadas en este capítulo, cabe preguntar: ¿Tienen estas mujeres aspecto de brujas? Por lo pronto, se les ha acusado de manchar la imagen de la ciudad, de ser subversivas, gritonas. En ese sentido, podemos decir que sí son vistas de esa forma por las autoridades y que son brujas en la medida en que se han constituido como un sujeto que amenaza la “estabilidad” del discurso gubernamental. Podemos decir que son brujas desde un punto de vista de reivindicación del propio término, aunque volvemos a caer en la paradoja de clasificarlas, cuando las experiencias de madres, hermanas y familiares de desaparecidas es y ha sido tan diversa.

3.5) Cuerpos femeninos en venta: de proletarias a prostitutas

Una de las preguntas que las imágenes del feminicidio arrojan, es justamente: ¿En qué momento la imagen de la mujer proletaria se asocia a la de una mujer prostituta o “fácil”?

Silvia Federici menciona uno de los acontecimientos más significativos de la historia que nos pueden dar una pista en este sentido: el surgimiento de la prostitución en el siglo XV como estrategia contra-revolucionaria y método de división entre la clase trabajadora.

La insurrección de la clase trabajadora en esta época, como se ha venido mencionando, era cada vez más incontrolable y significaba la pérdida de poder económico por parte de la clase alta, pero también el debilitamiento del poder de la Iglesia. El control en ese momento sólo pudo ejercerse, según Silvia Federici, a partir de una política sexual maliciosa. Federici la describe así:

(...) las autoridades políticas realizaron importantes esfuerzos por cooptar a los trabajadores más jóvenes y rebeldes por medio de la maliciosa política sexual que les dio acceso a sexo gratuito y transformó el antagonismo de clase en hostilidad contra las mujeres proletarias.”²⁵²

Fue en ese momento de la historia europea, cuando la violación de mujeres proletarias solteras dejó de constituir un delito. Tan fue así, que la violación de mujeres pobres en pandilla se convirtió en una práctica común de la época, por lo menos en Italia y Francia. Los resultados, a decir de Federici, fueron destructivos para todos los trabajadores, pues “se debilitó la solidaridad de clase que se había alcanzado en la lucha antifeudal”.²⁵³

Por otro lado, estas mujeres pobres, una vez violadas no podían recuperar su lugar en la sociedad, por lo que no les quedaba otra salida que dedicarse a la prostitución. Como parte de la misma política sexual fragmentadora y con el fin de disolver la protesta de los trabajadores, la autoridades institucionalizaron la

²⁵² *Ídem.* P.78.

²⁵³ *Ídem.* P. 79.

prostitución. Por lo tanto, los burdeles comenzaron a ser considerados como el remedio contra la protesta social, la herejía y la homosexualidad. Dice Silvia Federici:

Así, entre 1350 y 1450 en cada ciudad y aldea de Italia y Francia se abrieron burdeles, gestionados públicamente y financiados a partir de impuestos, en una cantidad muy superior a la alcanzada en el siglo XIX. En 1453, sólo Amiens tenía 53 burdeles. Además, se eliminaron todas las restricciones y penalidades contra la prostitución.²⁵⁴

Hay que decir que la Iglesia también veía en la prostitución una actividad legítima y que el burdel administrado por el Estado constituía un medio para proteger la vida familiar. Por lo tanto, el ideal de la moralidad católica necesitó de la mujer pobre y prostituta para poder sostenerse, para establecer permanentemente la diferencia entre mujeres buenas y mujeres malas.

La “maldad” o la “inmoralidad” de las mujeres, no obstante, siempre ha estado directamente relacionada con su condición de clase. De ahí la asociación entre mujer proletaria y prostituta, porque la propia prostitución como política de Estado constituyó una estrategia para romper toda solidaridad de clase. Una mujer prostituta se ve y es tratada como una prostituta, porque en su adscripción de clase está la falta de moral o por lo menos, la sospecha.

Sin embargo, dicha política tuvo y ha tenido efectos nocivos para todas las mujeres, en el sentido de que minimizó la violencia de género, pero sobre todo, naturalizó la práctica de la violación. Además, puesto que las mujeres que se salían de los límites de la conducta de una “buena mujer”, ya fuera por voluntad propia o por el hecho de haber sido violadas, eran sospechosas de herejes y quemadas en la hoguera. Puede decirse que desde entonces, el feminicidio también se “naturalizó”, por lo menos parcialmente, en tanto acto correctivo para la preservación de la buena moral.

²⁵⁴ *Ídem*. P. 81.

Para Silvia Federici, el sistema capitalista requiere de la explotación y el control de los cuerpos femeninos, por eso es que actualmente, justo en momentos en que el sistema económico se recrudece, observamos de nuevo esa violencia dirigida a las mujeres. Hoy en día vivimos una crisis económica mundial y no es casualidad que la violencia contra las mujeres sea tan ostentosa. Los años 90 marcaron la crisis del Estado de bienestar y es justamente cuando en nuestra región, la violencia contra las mujeres se desata.

La autora, retoma de Marx el concepto de “acumulación primitiva”, el cual encuentra útil para explicar el tránsito hacia la llamada Modernidad, pues desde su punto de vista:

(...) conecta la “reacción feudal” con el desarrollo de una economía capitalista e identifica las condiciones históricas y lógicas para el desarrollo del sistema capitalista, en el que “primitiva” (“originaria”) indica tanto la precondition de la existencia de relaciones precapitalistas como un hecho temporal específico.²⁵⁵

Sin embargo, el punto que Marx pasa por alto, a decir de Federici, es la reproducción de la fuerza de trabajo y la posición social de las mujeres, ya que este proceso requirió la transformación del cuerpo en una máquina de trabajo. Requirió sobre todo, nos dice Federici, de la destrucción del poder de las mujeres que, tanto en Europa como en América, se logró por medio del exterminio de las “brujas”. Además, deduce que la violencia fue el principal medio en el proceso de acumulación primitiva, como hoy.

Cabe recordar que el Oficio de la Santa Inquisición, sobre todo durante el siglo XVI en Europa y el XVII, en América, fue la figura institucional de la Iglesia Católica por medio de la cuál se les torturó y quemó vivas a las mujeres sospechosas de herejía. En palabras de Marina Fe, se puede definir de la siguiente forma:

²⁵⁵ *Ídem*. P. 89

Una bruja es una mujer diferente a otras mujeres por la posición que ocupa en una comunidad, tal posición suele ser marginal. Ha sido definida, nombrada, construida como bruja por quienes tienen el poder de hacerlo y, una vez ubicada en ese lugar social y nominal, en ese margen de lo comunitario y discursivo, se convierte en la Otra.²⁵⁶

Esta marginalidad tiene que ver con varias cuestiones, incluido el aspecto físico y la posición social, sin embargo, el primer elemento para ser nombrada como bruja era o es el hecho de “ser mujer”. Ana María Cortés Nava lo explica así: “Entonces, por definición, la fémina o mujer era el ser que despreciaba al cristianismo por ser incapaz de preservar y mantener su fe a causa de su maldad, le era intrínseca por ser parte de su naturaleza.”²⁵⁷

Sin embargo, no cualquier mujer era susceptible de ser acusada de bruja. Según Norma Blázquez Graf, las principales sospechosas tenían generalmente un oficio: cocineras, curanderas, consejeras, campesinas o parteras. Todas tenían ciertos conocimientos, no sólo referentes a su actividad sino sobre sexualidad. De hecho, Blázquez Graf argumenta que:

(...) en los procesos de brujería no sólo se perseguía a la magia o a las mujeres sino a la magia de las mujeres, y que una de las principales razones para perseguirlas era una intolerancia a los conocimientos relacionados con la sexualidad y la vida que dominaban y practicaban desde épocas ancestrales, y que era necesario controlar.²⁵⁸

La adscripción de clase, por un lado, pero por otro, los conocimientos alrededor de la sexualidad femenina, lo que a su vez presupone una transgresión a la norma de género en el sentido de poder evitar o interrumpir embarazos, llevó de la mano

²⁵⁶ Marina Fe. “Black/magic/woman: Eva’s man de Gayl Jones”. En: Fe, Marina (coordinadora). *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. PUEG-UNAM. México, 2009. P. 181.

²⁵⁷ Ana María Cortés Nava. “Cómo capturar y eliminar a las brujas”. En: Fe, Marina (coordinadora). *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. Ídem. P. 22.

²⁵⁸ Blázquez Graf, Norma. *El retorno de las brujas*. CEIICH-UNAM. Colección Debate y reflexión. México, 2008. P. 30.

a hacer explícita esta violencia contra las mujeres, o mejor dicho, contra ciertas mujeres en momentos en donde el control sobre la sexualidad femenina era muy evidente.

Lo más preocupante aquí, sin embargo, es todo ese exceso de crueldad que ha sido “naturalizado” y reiterado a través de los siglos, ya no como una acción institucional consecuente con ciertos dogmas religiosos sino como una práctica común al interior de sociedades que se dicen democráticas.

Regresemos al vínculo entre pobreza, violación, prostitución y feminicidio, que a partir del análisis de Federici, se desprende que es constitutivo del sistema capitalista regulado por los Estados nacionales. Observemos de nuevo las dos fotografías analizadas en este capítulo, podríamos preguntar: ¿Cómo puede el sujeto subalterno –en el campo de la comunicación- escapar de estos marcos epistemológicos?

Si bien, la representación de la bruja ha servido para justificar la violencia y estigmatizar a las mujeres que transgreden la norma de género, también puede servir para trazar un camino hacia la autonomía y escapar de dichos cercos.

En América Latina, existen varios ejemplos de mujeres que han logrado tender puentes y derribar, o por lo menos, traspasar varios de estos marcos. Gloria Anzaldúa, por ejemplo, logró tender el puente entre el pensamiento académico y la experiencia de subalternidad desde su ser mujer, lesbiana y chicana. Marisa Belausteguigoitia describe su escritura como:

(...) una escritura al límite entre la escritura letrada y cifrada y aquella que espera circular ampliamente, parte autobiográfica pero también fincada teóricamente, en el límite entre la academia/letrada y la experiencia de que “no sabe cómo decir todo lo que sabe.”²⁵⁹

Sus textos no sólo resultan transgresores, sino necesarios para salir del circuito de opresión al que parecen destinados ciertos sujetos por su género, preferencia

²⁵⁹ Marisa Belausteguigoitia. “*Borderlands/La Frontera*: el feminismo chicano de Gloria Anzaldúa desde las fronteras geoculturales, disciplinarias y pedagógicas”. Revista *Debate Feminista*. Año 20, Vol.40. Octubre, 2009. P. 152.

sexual, cultura, estatus migratorio, en otras palabras, para dejar de repetir el papel de víctima que, por cierto, generalmente es asociado a lo femenino. Como la define Belausteguigoitia, la escritura de Gloria Anzaldúa es: “escritura que concentra el dolor y establece una pedagogía para suavizarlo y entenderlo”.²⁶⁰

La propuesta de descolonización de Anzaldúa es una nueva identidad, la de la *nueva mestiza*, en la que convivirían todas estas contradicciones, dolores, heridas, y la capacidad para nombrarlas, encausarlas y hasta conciliarlas. Por lo tanto, vendría a ser una especie de bruja fronteriza, no solo por la marginalidad desde donde habla: desde su condición de mujer, lesbiana, chicana y feminista, sino por su tono irreverente y transgresor, por su rebeldía explícita, por su forma de evidenciar las contradicciones y limitaciones de la cultura anglosajona y también de la mexicana, pero además, por oponerse abiertamente a los imperativos sociales que recaen sobre las mujeres.

Me entra una rabia cuando alguien –sea mi mamá, la Iglesia, la cultura de los anglos– me dice haz esto, haz eso sin considerar mis deseos.

*Rapele. Hable pa’tras. Fui muy hocicona. Era indiferente a muchos valores de mi culture. No me dejé de los hombres. No fui buena ni obediente.*²⁶¹

Desde la corriente del feminismo decolonial, la dominicana Ochy Curiel, ha traspasado las barreras del ser negra, lesbiana y migrante para tender un puente entre un activismo autónomo y una academia crítica que trabaja desde adentro, pero también desde los márgenes de la propia universidad.

En su libro, *La nación heterosexual* (2013), Ochy Curiel afirma:

Con todo ello, esta investigación, hecha desde mi condición de subalternizada, como mujer socialmente construida, lesbiana feminista, afrodescendiente y migrante, situada en la región latinoamericana y caribeña, fue un proceso de descolonización teórica, epistemológica, investigativa y

²⁶⁰ *Ídem*. P. 155.

²⁶¹ Anzaldúa, Gloria. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. (Primera edición, 1987) Tercera edición. Aunt Lute Books. San Francisco, 2007. P. 37.

política, una muestra de que la subalternidad puede hablar, decir, interpretar la norma, sin necesidad de que mis palabras hayan tenido que ser interpretadas por otros u otras.²⁶²

La creación de estas puentes (en femenino, como las denomina Anzaldúa) implica un quehacer de brujas, en el mejor sentido de la palabra, y atendiendo a lo que nos dice Norma Blázquez de que éstas suelen ser perseguidas por su “magia”.

Salir del cerco de los marcos epistemológicos implica un acto de magia, o por lo menos, un esfuerzo intelectual que esté acompañado de la capacidad de inaugurar otro tipo de acciones y actitudes, que vayan más allá de lo que “se espera de nosotras”. En otras palabras, es preciso iniciar otro tipo de repeticiones que desestabilicen los marcos normativos, epistemológicos y de visibilidad que nos aprisionan. Si aludimos al carácter performativo del género, analizado en el Capítulo 2, veremos que para que pueda darse una transformación, este esfuerzo tendría que ser colectivo.

Las mujeres que vemos en las dos fotografías que aparecen al inicio de este capítulo, han encontrado su fuerza en los vínculos solidarios que han establecido. A pesar de ser mujeres pobres, habitantes de una ciudad fronteriza, cuya tendencia es el anonimato, ellas pudieron conformarse como un sujeto con una exigencia política.

Así, lograron visibilidad y hasta cierto punto, audibilidad. Pero además, consiguieron subvertir el símbolo de la madre que tradicionalmente ha sido asociado al espacio privado, por lo que de ser mujeres que se esperaba que estuvieran en sus casas, cuidando a sus hijos o a sus nietos, han decidido salir al espacio público e incidir en lo político. Estas mujeres se reúnen, marchan, alzan la voz, cuestionan directamente al Estado y exigen justicia, muestran pancartas, hablan frente a los medios de comunicación. Con la ayuda de algunas

²⁶² Curiel, Ochy. *La nación heterosexual. Análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación*. Brecha lesbica-en la frontera. Bogotá, 2013. P. 177.

académicas, han creado un nuevo vocabulario con el que a su vez han inaugurado un discurso. La palabra “feminicidio”, de hecho, es parte de ese vocabulario.

Estas mujeres, a veces serenas y a veces “desbordadas”, como las vemos en las dos fotografías anteriores, han puesto en evidencia las contradicciones de un sistema que por un lado, lleva a las mujeres a trabajar en una fábrica, en horarios que se consideran “peligrosos”, y que por el otro, son estigmatizadas por no cumplir la noma de género.

Dice Judith Butler:

El género no está pasivamente inscrito sobre el cuerpo, y tampoco está determinado por la naturaleza, el lenguaje, lo simbólico o la apabullante historia del patriarcado. El género es lo que uno asume, invariablemente, bajo coacción, a diario e incesantemente, con ansiedad y placer, pero tomar erróneamente este continuo por un dato natural o lingüístico es renunciar al poder de ampliar el campo cultural corporal con *performances* subversivas de diversas clases.²⁶³

No puede negarse que las madres de Juárez, así como antes las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, han roto ese continuo a partir de su actuación, primero en el espacio privado (al no cejar en la denuncia del asesinato o desaparición de su hija), y después en el espacio público, creando un lugar de enunciación desde la colectividad y desde su propio dolor. Llorar frente a una cámara de televisión, portar un cartel en la vía pública podrían considerarse *performances subversivas*, como las denomina Butler, en el sentido de que no se espera que “este tipo de mujeres” las realice.

Como ya se ha dicho, lograr esta visibilidad y audibilidad es difícil cuando se está fuera de los marcos que definen lo que es la vida. La simple condición de trabajadoras pauperizadas hace que estas mujeres estén permanentemente expuestas a ser estigmatizadas, violadas, asesinadas. Por lo tanto, el nivel de

²⁶³ *Ídem*. P. 314.

agencia que puedan tener está acotado por las condiciones sociales, materiales y simbólicas.

La apuesta de esta tesis, sin embargo, es que sí pueden realizarse ciertas transformaciones que inauguren otro tipo de relaciones, y de hecho, se están realizando. La propuesta, en ese sentido, es incidir directamente en el mundo de lo visual realizando un desplazamiento del discurso de la violencia al discurso de la justicia.

De nueva cuenta, el tema de la representación viene a ser fundamental. Por lo tanto, es urgente preguntarnos: ¿Qué tipo de imágenes usamos para representar el feminicidio? ¿Cómo representar hechos tan atroces sin caer en la repetición de estéticas, posiciones y accines? Pero sobre todo, ¿Qué otro tipo de imágenes nos pueden servir para transformar la realidad?

Estas preguntas serán respondidas en el próximo capítulo.

Capítulo 4

Memoria y acción: hacia otro tipo de representaciones

4.1) Rituales y símbolos para no olvidar



**Foto: J. Guadalupe Pérez
Ciudad Juárez, Chihuahua
2003**

Pie de foto: Familiares de las llamadas “muertas de Juárez” portan flores y retratos con las fotos de las mujeres que han sido muertas y desaparecidas en un fenómeno social en el que han perdido la vida ya más de 300 mujeres residentes en esta ciudad fronteriza, y que ha atraído la atención mundial debido a las características de los crímenes, que son identificados como asesinatos seriales. La foto, durante un acto en el que familiares y amigos de las víctimas se manifestaron ante las autoridades exigiendo un alto a la ola de violencia en contra del feminicidio que prevalece impunemente en la región.

En esta fotografía en blanco y negro del banco de fotos de La Jornada, aparecen seis personas de frente en un plano americano. Son dos mujeres adultas y cuatro

menores de edad: un niño (el primero de izquierda a derecha) y tres niñas que oscilan entre los 3 y los 7 años. Estos están un paso adelante de las mujeres.

Atrás vemos cinco cruces grandes que tienen inscritos un nombre de pila y un año. Se alcanzan a ver también dos de menor tamaño en el extremo izquierdo. Estas, a diferencia de las grandes, no tienen nada escrito. En la cruz que está justo en el medio y detrás de los niños podemos ver el nombre de “Verónica” y el año “2001”. En las dos del lado izquierdo también se lee “2001”, aunque no se alcanza a apreciar el nombre. El año se repite, pero la repetición más sobresaliente es la de la iconografía que consta de una cruz de flores superpuesta en otra cruz de madera.

Sabemos que cada una de ellas representa a una persona, y que el número que está escrito es el año de su muerte. Como se trata de una fotografía en blanco y negro, no se puede apreciar el color, pero las cruces son claras. Sabemos que son rosas, ya que aluden a las muertes de mujeres. Éstas contrastan con el fondo negro, el cual nos impide ver cuál es el contexto de la acción.

Hay un exceso de flores en toda la imagen. Las cruces tienen flores superpuestas, pero además, todas las personas al interior del cuadro (excepto una de las niñas, la segunda de izquierda a derecha) sostienen un ramo a la altura del pecho. En el extremo derecho de la foto se pueden ver otros dos ramos: el de arriba está sujeto por unas manos que son apenas perceptibles. Intuimos que el de abajo también está en manos de una persona. Deducimos que hay más gente, además de las que pudo captar la cámara. Nos queda la duda de cuántas cruces y cuántas personas quedaron excluidas de la foto.

La imaginería católica es reapropiada por estas madres y también modificada. Se repiten los símbolos católicos: la cruz que invoca un poder divino, la figura materna que nos remite a la piedad, los niños con mirada inocente como de ángeles, sin embargo, hay un desvío en la repetición. Las madres no son mártires sino sujetos que denuncian el asesinato y desaparición de sus hijas. Los niños no son ángeles, sino personas de carne y hueso. El dolor es importante porque remite a una ausencia de justicia: es un dolor político.

Las cruces y las flores nos remiten a la muerte. Los retratos que portan al interior de la foto, también. Las dos mujeres están sosteniendo, cada una, un retrato. Cabría preguntarse cuál es la diferencia-distancia entre un rostro y un retrato. El rostro como carta de presentación. La fuerza del retrato y el rostro ante la desaparición. La fotografía captura un instante de la realidad, así que lo que vemos es siempre parte del pasado. Es el *Spectrum* de la fotografía, diría Roland Barthes, ya que: “esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto”²⁶⁴.

Aquí, ese retorno de lo muerto es literal. Como lo explica el pie de página, las mujeres de los retratos son jóvenes que perdieron la vida o que desaparecieron, es decir, dejaron de “estar”. ¿Cómo se puede dejar de tener presencia? El asesinato y la desaparición son formas de terminar con la vida de una persona, pero persiste la representación. Se puede tener vida y no aparecer, y viceversa. La fotografía es también una forma de estar, de aparecer. Aquí, la imagen es un recurso de la memoria. La lente constituye un artefacto que moviliza el posicionamiento de la verdad.

En esta fotografía se aprecian por lo menos dos generaciones, aunque en realidad podríamos hablar de tres, sobre todo si tomamos en cuenta a las mujeres de los retratos. Puede decirse que las víctimas son las que están entre metidas en las dos generaciones. Las dos mujeres vivas que vemos en la imagen son las madres o abuelas que recuerdan a sus hijas muertas y las traen de vuelta, las hacen aparecer, a través de las fotos. Puede decirse que de esa forma las reviven.

La maternidad aquí se hace presente. Es una especie de “piedad” re-significada. No sólo por las fotografías de las hijas muertas, sino por los niños que están enfrente de las mujeres. Ellos dan una sensación de vida. Es posible que sean los hijos o hermanos de las muertas. En ese sentido, son víctimas indirectas del feminicidio. Transmiten cierta esperanza al estar en el centro y ocupar la mayor

²⁶⁴ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Primera edición en francés, 1980. Editorial Paidós. Primera edición en la colección Roland Barthes. Barcelona, 2009. P. 30.

parte de la foto. Hay una sensación de continuidad, de energía, de vida. Sin embargo, también hay un *continuum* del dolor, que se duplica o triplica cuando lo expresan personas de tan corta edad. Cabe preguntar: ¿Cómo se transmite el duelo de generación en generación?

Las cruces con nombres y las fotografías constituyen formas de hacer presente a lo que ya no está. Las mujeres y niños están conmemorando la muerte de alguna mujer de su familia. Conmemorar quiere decir hacer memoria²⁶⁵: Cabe preguntar: ¿Qué significa “hacer” memoria en un contexto de violencia indescriptible? ¿Quién o quiénes están legitimados para “hacerla”? ¿Cuáles son sus condiciones de posibilidad de intervención política?

Llama la atención la presencia femenina en esta foto. Salvo el niño que está al frente, todas las demás personas de la fotografía son mujeres. Por otro lado, es justamente la postura del niño la que expresa más distancia de la situación, ya que es el que se ve más ausente. De hecho, es al único que no podemos verle el rostro. Me pregunto: ¿Dónde estarán los hombres?, ¿Qué importancia tiene en nuestras sociedades la vida-muerte de una mujer? ¿Qué hacen ellos ante la pérdida de una hija, hermana, esposa o amiga?

Las personas retratadas tienen una expresión de solemnidad en el rostro. El fondo negro hace resaltar esa sensatez, esa reserva. Cada quién mira para un lado distinto: la niña y el niño de la izquierda tienen la mirada hacia abajo, la mujer de la derecha dirige su mirada hacia su izquierda y el resto mira hacia el frente. En todas las caras observamos cierta seriedad, incluso en las de los niños. Esta formalidad contrasta con el rostro de la joven del retrato que sostiene la mujer que está a la izquierda, que en realidad es el único que se alcanza a ver. Ahí vemos una sonrisa y una expresión desenfadada. Al ver el rostro de esta muchacha, resulta mucho más atroz el hecho de saber que fue asesinada.

A diferencia de los soldados de la fotografía de Jeff Wall titulada *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Parol near Moqor, Afghanistan, Winter, 1986)*, analizada por Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, estas

²⁶⁵ Definición del diccionario de la Real Academia Española. Ver en: <http://lema.rae.es/drae/?val=conmemorar>. Consultado el 29 de noviembre del 2012.

personas retratadas sí parecen vernos. De hecho, me da la impresión de que quieren hablarnos.

La imagen de Jeff Wall muestra un escenario de guerra devastador: en una colina yacen trece soldados rusos con salpicaduras de sangre en medio de un terreno pedregoso, con desperdicios de guerra. A pesar de que los soldados están evidentemente muertos (algunos aparecen mutilados, otros bañados en sangre o con el cráneo abierto), la escena parece cordial. Los personajes de la fotografía parecen sostener una conversación entre ellos, mientras yacen en el suelo o se apoyan con el codo.. Ninguno mira a la cámara, es decir, no miran hacia fuera de la imagen. Por eso es que Sontag se pregunta: “¿Por qué habrían de buscar nuestra mirada? ¿Qué podrían decirnos?”²⁶⁶, y da a entender que les hemos dejado de importar a los muertos. Cabe preguntar aquí: ¿Realmente les hemos dejado de interesar?

Lo que vemos en la fotografía anterior nos dice que no, y manda el mensaje contrario de la foto analizada por Sontag. Se trata de un acto público, en donde los participantes celebran un ritual, al mismo tiempo que muestran las fotografías de sus familiares asesinadas y las cruces con sus nombres. Es una foto teatralizada, donde las personas parecen estar posando. Están con la boca cerrada, sin hablar. El hecho de no emitir palabras no quiere decir estar en silencio. Las cruces, las flores y la simple presencia de estas personas hablan. Constituyen una forma de “decir”, un tipo de lenguaje, una manera de re-presentar y hacer visible la muerte de varias mujeres.

Por el pie de foto, sabemos que este acto fue una manifestación de familiares de víctimas del feminicidio para denunciar la impunidad de la que gozan los autores de dichos crímenes. Se trata de un evento político, en donde las personas que participan parecen ser ciudadanas comunes y corrientes, es decir, no tienen poder. Además, por su atuendo sencillo, sabemos que tienen una condición social poco favorecida. Cabe preguntar: Frente al afuera, ¿Cómo darle una importancia nacional a la muerte de una mujer anónima? ¿Cómo transitar del duelo privado a

²⁶⁶ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. (Primera edición: 2003) Alfaguara. Cuarta reimpresión. México, 2008. P.146.

la demanda política? ¿Cómo hablarle al “poder” cuando no se cuenta con privilegios (ni de género, ni de edad, ni de clase social)?

El *punctum* de esta fotografía es el vientre desnudo de la niña que está hasta adelante. Mis ojos se centran en esa piel tersa, que es todavía como de bebé. Esa piel me remite a la vulnerabilidad de una menor que se queda sin madre, pero también a la fragilidad de una niña a la que al transformarse su deseo de justicia en realidad, puede tener otro destino. Sabemos que varias de las víctimas del feminicidio han sido niñas. Tal vez por eso esa piel me llama, me habla, de alguna forma. La piel que se deja ver cuando la niña se alza la camiseta en una actitud tan natural. La piel que muestra la vulnerabilidad de un ser humano que no se puede defender, que da cuenta de una vida precaria, como diría Butler, ya que precisa de otros seres humanos que la cuiden. Dice Susan Sontag: “Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa.”²⁶⁷ A través de esta fotografía, se puede percibir el peso del dolor que cae sobre las niñas.

Me pregunto: ¿Por qué una niña tan pequeña está ahí? Es posible verle el ombligo, el cuál también remite a la unión con la madre. Me pregunto si alguna de las mujeres muertas será su mamá: ¿Cómo continuar el vínculo? ¿Cómo puede sobrevivir el recuerdo con el paso del tiempo?

²⁶⁷ Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Primera edición, 2008. Ediciones Debolsillo. Tercera edición. Barcelona, 2010. P. 25.



Foto: Rafael Duran / Ciudad Juárez

Revista Proceso

30 Dic 2006

Pie de foto: Las cruces colocadas en honor a las muertas de Juárez permanecen sin tocar.

Publicada el 14 de octubre del 2007 y el 26 de abril del 2009, en la revista impresa.

En esta fotografía a color vemos dos filas de cruces en un plano general y en contrapicada. Están pintadas de color rosa mexicano. Al fondo, hay un cielo azul con nubes. Las nubes se ven negras y cercanas. Sugieren que está a punto de llover. A lo lejos se observan unos tonos amarillos en el cielo, como si el sol se estuviera ocultando. Da la impresión de que la foto fue tomada en un atardecer. El cielo nos da la idea de “transición”. Predomina el negro, por lo que el paisaje en sí nos da la sensación de amenaza.

Las cruces (siete grandes y tres de menor tamaño) están a la intemperie, aparentemente sobre un campo. Parecen reproducirse hasta el infinito. Aquí también vemos una repetición de este ícono que marca la repetición de las muertes. Es como si estuvieran brotando de la tierra: creciendo y multiplicándose.

Estas cruces pudieran pertenecer a cualquier persona anónima, pues ni siquiera tienen nombre. Son como lápidas que todavía no son asignadas: nichos con la posibilidad de ser nombrados u ocupados.

A lo lejos puede vislumbrarse la panorámica de una ciudad. Hay cables de electricidad, que parecieran los conectores entre el campo y la ciudad. Nos hacen pensar que la comunidad está cerca, que hay ciertos conectores entre la zona habitada y la deshabitada.

Las primeras dos cruces (de derecha a izquierda) tienen un ramo de flores sobrepuesto. Estas flores llaman mi atención. Mi vista se concentra en ellas, ya que se trata de naturaleza muerta. Constituyen el *punctum* de esta fotografía, puesto que las flores sin vida sobre las cruces confirman la muerte. Esta reiteración clama, sobre todo porque vemos una repetición de la figura de la cruz en una profundidad de campo, que hace que éstas parezcan interminables. Al observarlas, nos preguntamos cuántas más se multiplicarán.

Por el ángulo del cuál fue tomada la foto, las cruces se ven de distintos tamaños. Podemos hablar aquí de una repetición desviada, es decir, una reiteración otra que habla de lo conocido, pero con una fuga o ruptura.

El aspecto lúgubre de la cruz contrasta con el color rosa mexicano, que es un color vivo. Las madres de Juárez hicieron de las cruces rosas el símbolo de las mujeres asesinadas en esa ciudad fronteriza. Lo que vemos en esta fotografía una representación del feminicidio en Juárez. Ante tal ironía me pregunto: ¿Cómo representar un acto límite-indecible? ¿Cómo pueden unas cruces rosas representar un hecho tan atroz? ¿Puede decirse que lo representan? De ser así: ¿Cómo es que han llegado ha convertirse en el ícono del feminicidio en Chihuahua? ¿Qué tipo de imágenes-representaciones han circulado para que el público pueda hacer esa asociación?

Esta imagen transmite una sensación dramática. Las cruces están a la intemperie, debajo de un cielo en movimiento. Podemos ver en él varias tonalidades de colores, por lo que intuimos inmanentemente que algo puede suceder en cualquier momento: podría hacerse de noche o caer un aguacero. La forma de las nubes, además, sugiere que hay viento. Cromáticamente hablando, el azul celeste –que se identifica con lo masculino– está arriba y el rosa –asociado a lo femenino– está abajo. Me pregunto: ¿Cómo no leer esta disposición de colores en clave de género?, cuando lo femenino está abajo y lo masculino, arriba.

Las cruces color rosa mexicano guardan la memoria de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Aquí se ve claramente la re-significación de la mitología católica al añadirle el color culturalmente ligado a lo femenino. Al observar esta foto, también cabe preguntar: ¿Qué objetos pueden representar a estas muertes? ¿Qué tan frágil y/o poderosa puede ser la memoria? ¿De qué circunstancias y/o voluntades depende para sobrevivir?

A pesar de que en esta imagen no vemos a ninguna persona. ¿Es posible imaginarnos a las mujeres que perdieron la vida de una forma violenta y repentina? Las cruces rosas nos hacen pensar en el asesinato de mujeres. Por otro lado, el hecho de que estén en medio de un campo, sin ninguna presencia humana visible, nos lleva a imaginar a las personas que las colocaron. Llama la atención la soledad de las cruces: ¿Quién puede verlas? ¿A quién le significan?

La soledad de las cruces me remite a la soledad de los familiares de las víctimas del feminicidio. Su voz, muchas veces, se pierde en medio de ese gran escenario que es Juárez, donde conviven el desierto, las maquiladoras, el crimen organizado, la pobreza, el Río Bravo, etc. ¿Cómo puede tener eco una voz en ese paisaje infinito? ¿Cómo hacer permanecer la memoria en un escenario tan convulsionado?

Hasta donde podemos ver, no hay presencia humana que testimonie la existencia de estas cruces. Esa es la impresión que tenemos al observar la imagen, pues como lo ha afirmado Barthes: “una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”²⁶⁸. Lo que nos convoca es lo que contiene, lo que está al

²⁶⁸ Barthes, Ronald. *La cámara lúcida. Notas para una fotografía*. Op. Cit. P. 28.

interior de la foto. Aquí no vemos a nadie al lado de las cruces y, sin embargo, el fotógrafo estuvo frente a ellas para poderlas fotografiar. Hay una presencia humana ahí aunque no la veamos, y además, hay un registro. Desde ese punto de vista, las cruces y la memoria que encierran no son tan efímeras como pudiera parecer. El adentro de la foto no podría entenderse sin el afuera.

Hubo una voluntad de recordar en las personas que colocaron dichas cruces, que se suma a la del autor de esta fotografía. Hay varias subjetividades que se rehúsan al olvido. Esta fotografía es esperanzadora en tanto que hay una conciencia materializada de los crímenes sucedidos. Hay una memoria que le apuesta a la no repetición o, por lo menos, a una repetición desviada y disidente.

Las dos fotografías analizadas en este capítulo contrastan con las de los capítulos anteriores. El elemento más importante aquí no son las personas sino los objetos convertidos en símbolos: las cruces que representan las muertes de mujeres.

En estas últimas fotografías no vemos cadáveres ni rostros que expresen dolor, pero sí vemos el símbolo de la muerte. Este símbolo, expuesto en una ceremonia y en un lugar público es político.

Por otro lado, estas fotografías no refieren tanto al hecho atroz del asesinato de una mujer como a la resistencia de que un hecho así caiga en el olvido. Aluden a la memoria de las muertes violentas de mujeres, y con ello, al duelo, a la posibilidad de llorarlas, pero también de denunciar la indiferencia con la que han sido procesadas. Estas fotografías dan cuenta de que sí hay personas que lloran estas muertes, por lo tanto, les dan una importancia, pero también una "existencia". Estas muertes sí merecen ser lloradas, aludiendo a las palabras de Judith Butler en *Vida precaria*.

Las dos fotografías de este capítulo tienen similitudes con las fotografías analizadas en el capítulo 3. A diferencia de las fotos de los dos primeros capítulos, los cuerpos femeninos y las cruces (que representan a las mujeres muertas) están en una posición vertical. No hay cuerpos ni objetos en posición horizontal. Las mujeres tienen presencia, incluso cuando están muertas.

Por otro lado, al igual que en una de las fotografías del capítulo 3 (la segunda), aquí aparece la foto al interior de la foto. Las madres portan fotografías de sus hijas muertas o desaparecidas. En estos retratos es posible verlas cuando estaban vivas. Las fotografías, en ese sentido, representan la memoria, la presencia o el retorno de lo muerto, como diría Barthes, en el sentido de que nos traen al aquí y al ahora lo que “ya fue”. Sabemos que las fotografías de jóvenes asesinadas o desaparecidas han sido una herramienta fundamental para la denuncia del feminicidio. En ese sentido, cabe preguntar: ¿Cuál es la relación entre fotografía y memoria? La fotografía constituye una representación del pasado, pero ¿en qué momento se torna “política”?

Las dos últimas fotografías contrastan considerablemente con las fotografías de los primeros dos capítulos en el sentido de que las primeras retratan el efecto de la violencia que ha sufrido una mujer en lo individual. No vemos el crimen en sí, no vemos el feminicidio. Lo que vemos son las consecuencias de un acto infame, pero lo vemos desde la soledad de un cadáver. No vemos el feminicidio, porque como diría, Gunther Anders, este es simplemente “irrepresentable”²⁶⁹.

En estas últimas fotografías, por el contrario, constatamos las acciones y los rituales celebrados desde lo colectivo para que este tipo de crímenes no se pierdan en el olvido y en la indiferencia de las distintas instancias que supuestamente tendrían que velar por la justicia. Vemos el efecto de un dolor común llevado al terreno de lo público, y por lo tanto, de lo político. Incluso en la última fotografía, donde sólo es posible ver las cruces debajo del cielo de Ciudad Juárez, vemos las cruces juntas (una detrás de la otra), es decir, hay una denuncia común de parte de los familiares de las víctimas. Detrás de estas cruces, que se han convertido en el símbolo del feminicidio en Ciudad Juárez, Chihuahua, hay diálogo, solidaridad, organización, protesta, resistencia. Hay una memoria colectiva.

²⁶⁹ Anders, Gunther. *Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. Editorial Paidós. Barcelona, 2001.

4.2) Memoria y fotografía: los límites de la representación

Como lo muestran las dos imágenes anteriores, en la prensa no sólo encontramos fotografías de mujeres asesinadas sino también algunas que dan cuenta de cómo son recordados y denunciados estos asesinatos. El caso de Ciudad Juárez, Chihuahua, es emblemático no sólo por el patrón de este tipo de crímenes (asesinatos en serie, llevados a cabo en la vía pública y con un grado mayor de sofisticación) sino por la organización de madres y mujeres solidarias que han venido denunciando la impunidad de la que gozan los asesinos.

Son ellas las primeras personas en México que se organizaron contra la violencia de Estado que descansa en la omisión en la procuración de justicia. Se hicieron madres no sólo de sus hijas muertas sino de todos los movimientos de denuncia por el asesinato y desaparición de mexicanos pobres, racializados, migrantes que ejercían su derecho a la libertad de movimiento.

En las fotos analizadas en este capítulo, el ícono de la cruz sirve para capturar ya no sólo el efecto inmediato del feminicidio, es decir, el cuerpo femenino muerto con marcas de violencia, sino parte del efecto social de dichos crímenes. Las cruces, que son un símbolo religioso, dan cuenta de una protesta social, encabezada por las madres de jóvenes asesinadas y desaparecidas que claman justicia. Pareciera que es necesario recurrir a la justicia divina, porque en la tierra no existe. Sin embargo, las cruces son rosas. Hay una especie de balance entre lo tradicional y lo disruptivo.

Al repasar todas las fotografías analizadas hasta ahora, y después de 20 años de tener registro del fenómeno del feminicidio en Juárez, el cuál inauguró el debate alrededor del tema, me pregunto hasta qué punto siguen siendo efectivas aquellas imágenes en las que se muestran los cuerpos de mujeres sin vida. Pienso la “efectividad” en el sentido de que éstas puedan llegar a conmover a la sociedad, como lo refiere Susan Sontag al hablar de las imágenes de guerra. Dice Sontag: “Para que las fotografías denuncien, y acaso alteren, una conducta, han

de conmocionar”.²⁷⁰ La pregunta es: ¿Qué tanto puede hacer la conmoción individual? ¿Qué efecto tiene hoy en día la imagen de una mujer ultimada y con marcas de extrema violencia?

En el capítulo 2 analizamos el carácter repetitivo y performativo de estas fotografías, lo que nos lleva a preguntarnos si esa reiteración de posiciones, gestos y actitudes acaba por normalizar una práctica tan violenta como el feminicidio: ¿Es posible normalizar una escena así? Si bien, en un primer momento estas fotografías pudieron llegar a conmover o concientizar a cierto sector de la población, con el tiempo han pasado a espectacularizar y naturalizar los asesinatos de mujeres. Estas imágenes, de alguna forma, han contribuido a que se pierda su contenido.

Guy Debord fue seguramente uno de los primeros en hablar del carácter de espectáculo que han adquirido nuestras sociedades modernas, y para el cual, las imágenes de consumo son necesarias. Dice Debord:

El espectáculo, entendido en su totalidad, es a la vez resultado y proyecto del modo de producción existente. No es un complemento del mundo real, una decoración superpuesta a éste. Es la médula del irrealismo de la sociedad real. Bajo todas sus formas particulares, información o propaganda, publicidad o consumo directo de entretenimientos, el espectáculo constituye el *modelo* actual de la vida socialmente dominante. Es la afirmación omnipresente *ya hecha* en la producción, y de su consumo que es su corolario. Forma y contenido del espectáculo son, idénticamente, la justificación total de las condiciones y fines del sistema vigente.²⁷¹

El contenido se pierde en la forma y la forma se pierde en el contenido, a decir de Debord. En ese sentido, podemos decir que en las fotografías del feminicidio se ha perdido el horror que contienen. Por otro lado, hay una confusión entre lo real y

²⁷⁰ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. (Primera edición: 2004). Editorial Alfaguara. 4a reimpresión. México, 2008. P. 95.

²⁷¹ Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (Primera edición en francés, 1967). La marca editora. 4ª edición, 1ª reimpresión. Buenos Aires, 2012. P. 34.

lo ficticio. No olvidemos que en toda la historia de denuncia del feminicidio hubo un contra-discurso que decía que se trataba de un mito. Las imágenes también le dan ese cariz de mitológico, en el sentido de que el bombardeo excesivo de imágenes nos lleva permanentemente a vivir en lo hiperreal, en lo que Jean Baudrillard llamó la cultura del simulacro, en donde las imágenes juegan el papel de asesinas de lo real. En palabras de Baudrillard:

Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse –tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte. Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, no dando lugar más que a que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias.²⁷²

En estas fotografías, la misma muerte se reproduce una y otra vez. La copia de la copia, al mismo tiempo, parece borrar el hecho en sí, pues un asesinato solamente se puede llevar a cabo en una vez. No solamente tenemos la repetición de los asesinatos, sino la repetición de cada asesinato en particular, que ya no se sabe si sucedió o no, dado que como explica el mismo Baudrillard: “(...) la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo “verdadero” y de lo “falso”, de lo “real” y de lo “imaginario”.²⁷³

Por otro lado, el espectáculo de estas muertes replica una economía particular del deseo; con la excusa de que se denuncia, se produce una inversión libidinal en la violencia contra las mujeres. Podemos hablar aquí de un mecanismo patriarcal. A fin de cuentas, el cuerpo femenino aparece ahí, expuesto, con todos los mandatos sociales en relación a lo femenino, como si se tratara de un objeto de venta, tal y como lo apunta Laura Mulvey al analizar las películas de Godard:

The female body has become industrialised; a woman must buy the means to paint on (make-up) and sculpt (underwear/clothes) a look of femininity, a look

²⁷² Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. (Primera edición, 1978). Editorial Kairós. Décima edición. Barcelona, 2012. P.p. 11 y 12.

²⁷³ *Ídem*. P. 12

which is the guarantee of *visibility* in sexist society for each individual woman. Advertisements sell the means of production of the look, sealing it in with the mark of feminine desirability, attainable by means of lipsticks, bras, scents and so on – magic formulae depending on novelty for appeal just as the market depends on turnover for profit.²⁷⁴

Esa mirada, esa que constituye la garantía de visibilidad de las mujeres en nuestra sociedad, está en estas fotografías. Por eso es que los cadáveres llegan a verse erotizados: el énfasis en las curvas, la semi-desnudez, la cabellera larga, la ropa interior, refrendan el valor de lo femenino y su significado.

La práctica de matar mujeres, por otro lado, parece ser más una realidad cotidiana que un acontecimiento inusitado del cual habría que alarmarse. La propia Sontag concluye que: “La conmoción puede volverse corriente. La conmoción puede desaparecer.” Las imágenes de cadáveres de mujeres, desde mi punto de vista, han llegado a volverse “corrientes”, así como las cifras y estadísticas que dan cuenta del problema. Ya no nos sorprende saber que apareció otra mujer asesinada. Ya nos da lo mismo si son 300, 500 o 1000. Ya ni siquiera nos es posible llevar la cuenta de cuántas van en Chihuahua, el Estado de México, Ciudad Guatemala o Tegucigalpa.

Además, hoy en día nos es posible “verlo todo”, y da la impresión de que ya nada nos horroriza. Pero el efecto del exceso de imágenes va más allá. No es sólo que la reiteración de la infamia acabe por producir indiferencia, sino que la idea de estos cuerpos caídos con marcas de violencia son los que quedan inscritos en los marcos epistemológicos y de visibilidad. A las mujeres morenas, pobres, anónimas se les ve en el suelo, derrotadas y sin vida.

Lo anterior resulta preocupante si tomamos en cuenta que la cultura visual no sólo es un reflejo de la realidad sino que también contribuye a crear realidades. La línea fronteriza entre el terror y el deleite, entre lo visible y lo invisible, lo real y lo ficticio, lo perturbable y lo imperturbable, se torna demasiado tenue cuando se insiste en la violencia y se presenta a modo de espectáculo. Una mujer asesinada

²⁷⁴ Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. (First edition, 1989). Palgrave Macmillan. Second edition. USA, 2009. P. 26

sufre la violencia directa del acto de sus agresores, pero ¿será que esa violencia se perpetúa a través de la mirada de un público aparentemente inocente? Como lo explica Leonor Arfuch:

El relato del crimen, en la exacerbación contemporánea, pone en escena no sólo el cuerpo de la víctima, resultado de una acción por naturaleza aberrante, no sólo la figura del asesino, en una dialéctica de fascinación y terror, sino también *el propio acto de mirar*, la consumación *vouyerística* de algo que podríamos llamar “la monstruosidad del ojo”: tanto en la trama ficcional como en la periodística, el narrador intenta la descripción más ajustada a los hechos por la implacable acumulación de sus detalles.²⁷⁵

Tomando en cuenta la reflexión de Arfuch, la pregunta obligada es: ¿Qué tipo de encuadres podrían generar una representación más efectiva, con más empatía con las víctimas y sus familiares, y menos fascinación por la violencia? ¿La aparente fascinación inhibe la empatía?

Las imágenes que dan cuenta del feminicidio, como hemos podido ver a lo largo de este trabajo, son diversas. Están las fotografías que capturan la escena del crimen, otras que muestran el dolor de las madres y aquellas que dan cuenta de la protesta del movimiento social que ha venido denunciando dichos crímenes. También están las que muestran cómo estas muertes son lloradas-recordadas.

A propósito de las últimas, al hablar de los horrores del Holocausto, Gunther Anders afirma que el respeto es una condición necesaria para llorar la muerte de una persona: “(...) el dolor, el duelo y la piedad, como todo lo vivo, precisan ciertas condiciones para poder surgir; y porque la principal de estas condiciones se llama (respeto). En una palabra: porque sólo podemos llorar la pérdida de aquellos a los hemos podido respetar.”²⁷⁶

En ese sentido, habría que preguntarnos también hasta qué punto las fotografías en las que se explicita con lujo de detalles la violencia resulta respetuosa para las

²⁷⁵ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2007. P. 60.

²⁷⁶ *Op. Cit.* Anders, Gunther. *Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. P. 17.

víctimas y sus familiares. Si hay vidas que merecen ser lloradas o recordadas, como afirma Judith Butler²⁷⁷, mientras que otras permanecen excluidas de las normas que determinan quién merece ser llorado y quién no. Resulta urgente cuestionar hasta qué punto estas imágenes refuerzan una normatividad en la que las mujeres pobres, morenas y jóvenes no cuentan como vidas dignas de duelo.

Para empezar a pensar en un desplazamiento en las representaciones que vaya de la violencia a la justicia, se me ocurre que las fotografías que retratan el cuerpo muerto-violentado como consecuencia del feminicidio, bien podrían ser entremezcladas con aquellas que apuntan a la memoria de esas pérdidas humanas. Este tipo de fotografías, como las dos analizadas al comienzo de este capítulo, se salen del circuito de la violencia al demostrar que estas muertes sí merecen ser lloradas y que de hecho lo están siendo. En ese sentido, hay un desvío de la repetición. La mirada es distinta. Estas imágenes rompen con la inercia de reproducir posiciones, actitudes y gestos con los que se suele asociar lo masculino y lo femenino. Ya no aparece la mujer en posición horizontal, derrotada y sin vida, a los pies de un hombre erguido. Si bien, el color rosa de las cruces se asocia con lo femenino, el símbolo religioso se subvierte al dotarlo de color. La cruz deja de ser parcialmente un elemento estrictamente religioso para convertirse en la insignia de una demanda social. Estas mujeres piden a Dios justicia, como en un acto desesperado por obtener la respuesta que ningún ser humano les da. El rosa se ancla a lo femenino, pero lo femenino deja de simbolizar el rol pasivo. Las mujeres muertas reviven, puesto que sus madres han dejado el espacio privado – tradicionalmente asociado a la madre– para intervenir en lo político.

Habrá quien argumente que las fotografías de cruces y ceremonias colectivas alrededor de ellas se alejan del hecho en sí, es decir, del feminicidio. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que ninguna de las imágenes que se han analizado hasta ahora –ni siquiera las más cruentas– son representaciones del feminicidio en un sentido estricto, por la simple razón de que se trata de un hecho que circunda lo irrepresentable. La idea es, justamente, cercar lo irrepresentable.

²⁷⁷ Butler, Judith. *Prekarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. Verso. London – New York. 2006. P. p. XIV y XIV.

Seguendo con Gunther Anders, él se pregunta: “¿Qué ha hecho posible lo monstruoso?”²⁷⁸, en el sentido de que la humanidad haya sido capaz de un acto tan cruel como el genocidio del pueblo judío. La conclusión a la que llega, justamente, tiene que ver con el tema de la representación.

El problema fundamental, desde su punto de vista, reside en que en el mundo contemporáneo el ser humano puede hacer cosas que no puede representar. Desde su punto de vista, la modernidad en el mundo capitalista es hasta cierto punto responsable. La tecnología es un ejemplo, en el sentido de que a través de ella podemos realizar una serie de operaciones sin ni siquiera imaginar su funcionamiento. Los vuelos no tripulados, las bombas inteligentes matan sin ver, sin testigos del acto de matar, sin culpa porque no hay conciencia ética involucrada. Dice Anders:

En primer lugar, lo que en adelante podemos hacer (y lo que por tanto, hacemos realmente) es más grande que aquello de lo que podemos crearnos una *representación*; que en nuestra capacidad de *fabricación* y nuestra facultad de representación se ha abierto un abismo, y que cada día éste se hace mayor; que nuestra capacidad de fabricación –dado que el aumento de los logros técnicos es incontenible– es ilimitada, mientras que nuestra facultad de representación es, por naturaleza limitada.²⁷⁹

No creo que esa imposibilidad de representar ciertos hechos sea sólo una característica del mundo capitalista, pero sí que los seres humanos son capaces de llevar a cabo actos que dificultan la captura del evento por alguna imagen, texto o evocación traducible. Es en ese sentido que podemos decir que no existen representaciones del feminicidio, porque no es posible representar todos los actos violentos que dieron muerte a una mujer, mucho menos la violencia que recae todos los días sobre cientos de mujeres y que en muchos casos termina con sus vidas. La atrocidad del hecho impide su representación.

²⁷⁸ Anders, Gunther. *Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. Op. Cit. P. 27.

²⁷⁹ *Ídem*. P.p. 27 y 28.

Es prácticamente imposible representar la crueldad y la concatenación de sistemas fallidos (de justicia, seguridad, educación, etc.), que se requieren para que una mujer sea ultimada de esa forma. Por otro lado, el carácter cuantitativo del fenómeno se torna crucial para explicar la “falta” de sensibilidad.

En el caso de las cifras de muertos como consecuencia del Holocausto, Anders lo explica así: “Seis millones no es para nosotros más que un simple número, mientras que la evocación del asesinato de diez personas quizá cause todavía alguna resonancia en nosotros, y el asesinato de un solo ser humano nos llene de horror.”²⁸⁰

Para Anders, esta imposibilidad de representación trae consigo un mundo cada vez más oscuro, pero sobre todo, es lo que hace “posible la repetición de lo peor”, ya que como él mismo lo explica: “(...) entre los sentimientos que desfallecen no sólo está el del horror, el del respeto o el de la compasión, sino también el sentimiento de responsabilidad.”²⁸¹

El feminicidio, el genocidio y la violencia generalizada, por lo tanto, son actos extremos que sobrepasan nuestra capacidad de representación. Parecen imposibles de representar, pero hay que hacer que su representación sea posible. Sin embargo, las imágenes que se refieren a tales acontecimientos también pueden debilitar nuestra capacidad de sentir horror, respeto o compasión. Pueden ocupar un lugar devaluado. Es justamente lo que nos dice Leonor Arfuch.

Las fotografías que refieren el feminicidio, por lo tanto, no tendrían que ser tan explícitas si lo que se busca es generar respeto, pero sobre todo, si pensamos en una especie de estrategia visual para la no repetición. Resulta prácticamente imposible pensar en el fin de un mundo tecnificado y consumista, uno de los responsables de nuestros excesos, según Anders. Pero lo que sí podemos hacer es producir otro tipo de representaciones que tiendan a generar cierta sensibilidad y no a debilitarla. Por otro lado, habría que hacer otra lectura de las imágenes ya existentes. En ese sentido, vale la pena preguntarse: ¿Qué tipo de

²⁸⁰ *Ídem*. P.32.

²⁸¹ *Íbidem*.

representaciones podrían contribuir a tal fin? Y lo más importante: ¿Cómo cambiar nuestra mirada?

Esa es una pregunta que abordaremos al final de este capítulo. Sin embargo, es necesario tomar en cuenta que las madres organizadas de Ciudad Juárez que han venido denunciando el feminicidio desde hace casi dos décadas, le han apostado a la memoria como estrategia de resistencia contra la impunidad, también en un afán de evitar la repetición del fenómeno.

El antecedente latinoamericano más importante de este ejercicio de memoria colectiva es el de las Madres de la Plaza de Mayo, que desde los años 70 han denunciado la desaparición de sus hijos durante la dictadura en Argentina (1976-1983). Ana María Martínez de la Escalera las describe así:

Tan anónimas que ya nadie se fija en ellas: no es su sexualidad o erotismo el que se ofrece a la mirada sino su maternidad, que llevan casi como estampada en el pañuelo blanco y en repeticiones del mismo dolor. El duelo privado parece abrirse así a la libre experiencia pública y colectiva focalizando la mirada: la mirada se convierte en acontecimiento de la verdad. Sólo entonces el dolor individual se vuelve habitable y no sólo vivible, porque para habitar es preciso, como supo decirlo Heidegger, poder construir, poder elaborar algo que no estaba allí y que podemos además, compartir, intercambiar, volver común (Heidegger, 1994:107-120).²⁸²

En momentos en los que el gobierno mexicano negaba la gravedad, incluso, la existencia de los crímenes seriales de mujeres, las madres de Juárez –mujeres anónimas– se hicieron “ver” con las cruces color rosa y las fotografías de sus hijas asesinadas.

Las madres “aparecieron” en el espacio público, pero al mismo tiempo hicieron “aparecer” a sus hijas muertas. Sus cuerpos, junto con los retratos de sus hijas, interpelaron al Estado, y con ello realizaron un ejercicio performativo y crearon un

²⁸² Ana María Martínez de la Escalera. “Las rondas de las Madres de Plaza de Mayo. En: Martínez de la Escalera, Ana María (coordinadora). *Estrategias de resistencia*. PUEG-UNAM. Colección Seminarios. México, 2007. P. 85.

repertorio. Con “repertorio” me refiero a una serie de actos, es decir, de “performances encarnados que ayudan a la transmisión del conocimiento”, como lo define Diana Taylor²⁸³. De esta forma, han hecho política. A decir de Judith Butler, la presencia de los cuerpos en el espacio público es hacer política. Dice Butler:

Para que la política tenga lugar, el cuerpo debe estar presente. Yo me presento con otros y ellos se presentan ante mí. No somos sólo un fenómeno visual, sino que nuestras voces deben ser registradas y por tanto, escuchadas, ya que lo que somos corporalmente es, de antemano, una forma de *ser para* el otro; presentarse en formas que no podemos distinguir, ser un cuerpo para otro de tal manera que no pueda reconocerse y, así, esté desposeído desde la propia perspectiva de nuestra propia construcción social.²⁸⁴

Lo que Butler quiere decir es que el cuerpo se presenta de múltiples maneras, porque se presenta ante otros y de incontables maneras. Hay un desplazamiento de lo que una persona es al presentarse frente a otros y ese desplazamiento constituye una necesidad. No es que los cuerpos lleguen al espacio de presentación sino que lo inauguran, porque generalmente ese lugar les está negado.

La presencia de los cuerpos de las madres de Juárez en las calles, las plazas, los edificios públicos, junto con las fotografías de sus hijas muertas fue lo que les dio visibilidad. La mirada de la sociedad mexicana y juarense se convirtió así en acontecimiento de verdad, como apunta Martínez de la Escalera. Los feminicidios fueron verdaderos en el momento en que las madres de esas mujeres y niñas desaparecidas mostraban su dolor en el espacio público. La voz de las madres de y abuelas de la Plaza de Mayo, las madres de Juárez y las madres de los

²⁸³ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham and London, 2003. P.p. 22 y 23.

²⁸⁴ Judith Butler. “La alianza de los cuerpos y la política en la calle”. *Revista Debate Feminista*. Año 23, Vol.46, octubre de 2012. P. 95.

desaparecidos en la llamada guerra contra el narcotráfico en México, declarada por el ex presidente Felipe Calderón, son las “memorias que denuncian los mecanismos de violencia estatal e intentan revertir las prácticas autoritarias en nuestros países latinoamericanos”, como las llama Ana Forcinito²⁸⁵.

La memoria, por lo tanto, podría ser un elemento a tomar en cuenta para pensar en representaciones más respetuosas hacia las víctimas y sus familiares. Si hablamos específicamente de la fotografía, hay que tomar en cuenta que esta también es generadora de memoria. Como afirma Susan Sontag, si existe un tipo de representación que se asocia al recuerdo, es justamente la fotografía:

El conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el vídeo continuo, las películas) es nuestro entorno, pero a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros; su unidad fundamental es la imagen individual. En la era de sobrecarga informativa, la fotografía ofrece un modo expedito de comprender algo y un medio compacto de memorizarlo.²⁸⁶

La memoria, por lo tanto, puede ser una herramienta que contribuya a la no repetición de un hecho, pero requiere de una construcción que precisa de elaboración, respeto, cuidado, o por lo menos, una lectura crítica de las imágenes convulsivas. La memoria también es política, por lo tanto, es preciso medir sus alcances y sobre todo, sus consecuencias.

²⁸⁵ Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2004. P. 13

²⁸⁶ *Op. Cit.* Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. P. 31.

4.3 La nitidez del recuerdo: memoria individual y memoria colectiva

Como ya se ha mencionado, las dos fotografías analizadas al comienzo de este capítulo hablan de la memoria del feminicidio. Las cruces rosas con flores constituyen la iconografía que da cuenta de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua. Desde la década de los 90, el conjunto de cruces rosas se convirtió en el símbolo utilizado por las madres y familiares de víctimas para exigir justicia y castigo a los responsables.

En la primera fotografía de este capítulo nos es posible ver a los actores que han protagonizado actos públicos en los que se recuerda a las víctimas. Estos son, principalmente, las madres y los hijos de las mujeres asesinadas, aunque como sabemos, en estas ceremonias también han estado presentes algunos de los padres. Estos últimos han tenido mucho menor presencia. La exigencia de justicia en los casos de las mujeres asesinadas ha sido una cuestión de mujeres. Ellas son las que han tomado la palabra y también las que han logrado visibilidad.

Las madres han sido las más enfáticas en exigir justicia para sus hijas, pero también las más interesadas en “construir” memoria, en impedir que los asesinatos de sus hijas se conviertan en expedientes archivados, en resistirse a la indiferencia y al olvido por parte del Estado y de la sociedad misma. Por otro lado, llama la atención el lazo que las une, que es un dolor similar, un duelo en común y la impotencia de que sus reclamos no sean escuchados por las instancias de procuración de justicia.

Igual que en el caso de las guerras del siglo pasado, los genocidios y la desaparición de personas en regímenes totalitarios, el lazo solidario ha sido lo que ha hecho posible llorar la pérdida, elaborar el duelo. Para Jay Winter²⁸⁷, el dolor es un estado de la mente y la intimidad entre personas que resienten la muerte de alguien es una condición para llegar a dicho estado.

Winter reflexiona sobre la organización de familiares de soldados tras la Primera Guerra Mundial y desde su punto de vista, es difícil imaginarse un duelo solitario, ya que éste está compuesto por una serie de actos y gestos mediante los cuales

²⁸⁷ Winter, Jay. *Sites of Memory, sites of mourning. The great war in european cultural history*. Cambridge University Press. Great Britain, 1995.

los sobrevivientes expresan su dolor a nivel nacional. En palabras textuales de Winter: “Grief is a state of mind; bereavement a condition. Both are mediated by mourning, a set of acts and gestures through which survivors express grief and pass through stages of bereavement.”²⁸⁸ La pregunta aquí es: ¿Cómo se pasa del duelo local al duelo nacional?

Lo que vemos en la primera fotografía de este capítulo es justamente ese conjunto de actos y gestos a los que se refiere Winter. Así es como los familiares de víctimas del feminicidio han expresado su dolor. En esta imagen, vemos un lazo entre familias que han experimentado una pérdida similar.

Es en ese momento cuando las vidas precarias, como las llama Judith Butler, o la población “sobrante” como las denomina Pilar Calveiro²⁸⁹ al dar cuenta de las violencias de Estado, o los “daños colaterales” como les ha dado por llamar a los gobiernos a las “inevitables” pérdidas humanas que trae consigo una guerra, pasan a cobrar importancia.

Las vidas que no importan o que han permanecido excluidas de los marcos de visibilidad de pronto comienzan a ser lloradas, pero además, son lloradas de manera visible: en lugares públicos, a partir de ceremonias colectivas con símbolos contundentes, fotografías y nombres de las personas muertas. Esas vidas que no importaban, que no figuraban en ningún lugar, que eran anónimas, comienzan a tener nombre y apellido. Comienzan a cobrar importancia al aparecer en la escena pública, a ejercer el derecho que no les fue otorgado. Como dice Judith Butler:

Aunque los cuerpos en la calle están expresando su oposición a la legitimidad del Estado, lo que hacen también –debido a la ocupación de ese espacio– es repetir esa ocupación y persistir en la misma, planteando un desafío en términos corporales, lo que significa que cuando el cuerpo *habla* políticamente no es sólo de manera oral u escrita. La persistencia del cuerpo cuestiona la legitimidad antes mencionada, y lo hace a través de la performatividad del

²⁸⁸ *Ídem*. P. 29.

²⁸⁹ Ver: Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI editores. Argentina, 2012.

cuerpo que sobrepasa al lenguaje, sin tener siquiera que encasillarse en el mismo.²⁹⁰

La presencia de los cuerpos de las madres de Juárez ha cuestionado la legitimidad de la legitimidad del Estado mexicano, pero no solamente. Su visibilidad en el espacio público, en cierto sentido, disminuyó su vulnerabilidad. Puede decirse que su precariedad se ve reducida al crearse toda una red social que las valora y las dignifica. Es a partir de este tipo de actos cuando la memoria colectiva se torna política.

Sobre este concepto, Maurice Halbwachs (1877-1975) es una referencia obligada. Desde los años 50 inició una reflexión sobre los tipos de memoria y su relación con la historia. Desde su punto de vista, la relación entre memoria íntima y memoria colectiva es sumamente estrecha, puesto que hasta los recuerdos más personales siempre están ligados a un contexto y a un grupo social. Dice Halbwachs: “no debemos olvidar que nuestros sentimientos y pensamientos más íntimos se originan en entornos y circunstancias sociales definidos”.²⁹¹

Los contornos del recuerdo, en ese sentido, van a expandirse y también van a entrar en contradicción en la medida en que éste sea compartido. La memoria individual se alimenta de la memoria del grupo y viceversa. Cuando un recuerdo nos viene a la mente, éste puede parecer más o menos difuso. Incluso, cuando se trata de recuerdos dolorosos, hasta llegamos a dudar si lo que recordamos aconteció verdaderamente. En cambio, cuando compartimos los recuerdos con otras personas, éstos se vuelven más nítidos y es probable que permanezcan vivos por mucho más tiempo.

Sin embargo, cada quien recuerda de manera distinta, desde su propia subjetividad. El relato grupal también puede nublar ciertos recuerdos o hacernos dudar de los mismos. Cuando los recuerdos se comparten, suele darse una disputa por la “verdad”, por lo que cada quien afirma que sucedió. La memoria individual convive con la de grupo, pero no éstas no siempre concuerdan.

²⁹⁰ Judith Butler. “La alianza de los cuerpos y la política en la calle”. *Op. Cit.* P. 98.

²⁹¹ Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. (Primera edición en francés, 1968). Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza. España, 2004. P. 36.

Lo que vemos en la primera fotografía de este capítulo es justamente esa unión de memorias. La memoria de cada madre y de cada hijo se vincula con la memoria de otras madres y de otros hijos que tuvieron una pérdida semejante. El dolor es real y la memoria parece mucho más contundente cuando el otro o la otra nos refrenda que sí sucedió, pero además, que sí es importante. Lo que vemos es una reconstrucción colectiva de la memoria.

Por otro lado, todas las personas que observamos recordando a su familiar asesinada o desaparecida comparten un contexto. Viven en Ciudad Juárez, Chihuahua y forman parte del mismo grupo social. Pertenecen a la clase trabajadora y hasta es probable que vivan en la misma zona de la ciudad.

A pesar de que todas las personas retratadas tienen una misma adscripción de clase y comparten un contexto, lo que las une o lo que las identifica en ese momento es el recuerdo de la muerte de una de sus familiares, que tuvo lugar en circunstancias muy parecidas. Aquí vemos también un vínculo importante entre la memoria y la identidad como sujetos políticos, tal y como lo han asumido las Abuelas de la Plaza de Mayo en Argentina.²⁹² Son las propias condiciones del trauma las que llevan a realizar estos actos de duelo de forma pública, lo que a su vez produce lo que Marianne Hirsch²⁹³ llama “una ética y estética de la remembranza” de un acontecimiento doloroso.

La memoria colectiva, por lo tanto, se compone de recuerdos compartidos y en ese sentido, constituye una disputa por la verdad, en el sentido de que cada grupo va a defender su recuerdo, su propia versión de los hechos. Dice Maurice Halbwachs:

(...) podemos hablar de memoria colectiva cuando evocamos un hecho que ocupaba un lugar en la vida de nuestro grupo y que hemos planteado o planteamos ahora en el momento en que lo recordamos, desde el punto de vista de este grupo.²⁹⁴

²⁹² *Op. Cit.* Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*.

²⁹³ Marianne Hirsch. “The generation of postmemory”. *Poetics Today*, 29:1. 2008. En internet: <http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>. Consultado el 30 de marzo del 2013.

²⁹⁴ *Op. Cit.* Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. P. 36.

La fuerza de la memoria colectiva va mucho más allá de la llamada memoria histórica, que a decir de Halbwachs es un término contradictorio en sí mismo, ya que la memoria y la historia refieren a dos formas de “recordar” muy distintos. La historia oficial, desde su punto de vista es aprendida, mientras que la memoria es vivida, aunque también puede ser heredada o aprendida. La memoria de las personas que vemos en las fotografías es una memoria que punza, duele y que no responde a un discurso sino a una experiencia. Es en ese sentido que resulta poderosa, pues es una memoria que genera rabia, indignación y que empuja a las personas a realizar una serie de actos. En esta fotografía vemos una relación interesante entre el “recordar” y el “hacer”.

Decíamos que el recuerdo particular de cada grupo y su punto de vista es lo que conforma la memoria colectiva, por lo tanto, puede ser que la memoria de un grupo entre en conflicto con la de otro, incluso, con la llamada historia oficial. Dice Halbwachs: “Si por memoria histórica, entendemos la serie de hechos cuyo recuerdo conserva la historia nacional, no es ella sino sus marcos, lo que representa el aspecto esencial de lo que denominamos la memoria colectiva.”²⁹⁵ Aquí cabe preguntar: ¿Cómo han sido las mujeres incluidas en la memoria oficial-historia nacionalidad?

Siguiendo la reflexión de Halbwachs y al observar las fotografías analizadas en este capítulo, habría que preguntar: ¿Cuáles son los marcos del recuerdo en las fotografías que observamos? ¿De qué oficialidad carecen? ¿Es posible ligar la memoria colectiva y la nacional sin “oficializar”?

Aquí nos volvemos a enfrentar a otra paradoja: es importante expandir la memoria en la medida en que el duelo pueda convertirse en un duelo nacional. Es necesaria la inclusión de las mujeres en la memoria nacional, y sin embargo, se sabe que desde el momento en que ésta se oficializa tiende a perder su razón de ser: se convierte en una narrativa institucional y por lo tanto, pierde su carácter crítico.

²⁹⁵ Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Primera edición en francés: 1968. Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza. España, 2004.

Cuando Joan Scott propone el género como una categoría útil para el análisis histórico, está defendiendo la necesidad de esa oficialidad, de esa inclusión en la historia. Dice Joan Scott:

La investigación sobre estos problemas alumbrará una historia que proporcionará nuevas perspectivas a viejos problemas (por ejemplo, acerca de cómo se impone la norma política o cuál es el impacto de la guerra sobre la sociedad), redefinirá los viejos problemas en términos nuevos (al introducir consideraciones sobre la familia y la sexualidad, por ejemplo, en el estudio de la economía o la guerra), que hará visibles a las mujeres como participantes activos y creará una distancia analítica entre el lenguaje aparentemente estable del pasado y nuestra propia terminología.²⁹⁶

La memoria colectiva recoge lo que la historia deja fuera: son esos recuerdos no reconocidos, y por lo tanto, no legitimados. Es ese otro punto de vista, la visión del *otro*, que generalmente no tiene voz ni presencia. Las acciones que reivindicán la memoria colectiva, sin embargo, tienen como función mostrar esa otra versión de los acontecimientos, para que los *otros* no sean inventados por los centros de poder.

En ese sentido, cabe recordar a Todorov cuando habla de la invención de América y del desconocimiento de ese otro punto de vista, es decir, de quienes fueron conquistados: “A comienzos del siglo XVI los indios de América, por su parte, están bien presentes, pero ignoramos todo de ellos, aun si, como es de esperar, proyectamos sobre los seres recientemente descubiertos imágenes e ideas que se refieren a otras poblaciones lejanas.”²⁹⁷ Cabe preguntar: ¿Es posible ser parte de la oficialidad y de la historia, y a la vez conservar los filos?

Al igual que la población indígena en América Latina, no legitimamos la memoria oficial como única, pero queremos ser parte de la historia. Las mujeres, víctimas

²⁹⁶ Joan W. Scott. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. En: Lamas, Marta (compiladora). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. (Primera edición, 19996). PUEG-Editorial Miguel Ángel Porrúa. 3ª reimpresión. México, 2003. P. 302.

²⁹⁷ Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. (Primera edición en francés, 1982). El problema del otro. Siglo XXI Editores. Gandhi ediciones. México, 2009. P. 14.

indirectas del feminicidio, quieren ser nombradas, reconocidas y recordadas. En ese sentido, resulta necesario preguntar: ¿Qué queremos de la memoria? Cuando hay tanto dolor, tanto exceso, tanto daño irreparable, queremos todo. Sabemos que no hay reparación posible ante la pérdida de un ser querido ni ante un hecho tan atroz. Pero sí queremos una restauración. Restaurar equivale a reconstruir, a volver a juntar las piezas, aunque los quiebres, las heridas, las cicatrices queden ahí.

De lo que se trata es de dejar huella, de crear un movimiento poético que diga lo indecible, un movimiento político que transforme las relaciones y un movimiento pedagógico que cuestione lo incuestionable. Dar cabida lugar y tiempo al dolor ajeno constituye una política pública. ¿Qué facultad nos permite recordar el dolor ajeno y hacer comunidad en el dolor?

Los marcos del recuerdo en estas fotografías no apuntan a “grandes acontecimientos” en donde participaron “grandes protagonistas”. Los marcos del recuerdo en estas fotografías están trazados por una cotidianidad que se vive desde el fuero más íntimo y que tiene que ver con la pobreza, la exclusión y la violencia.

Es probable que en un futuro lejano, el feminicidio no sea el acontecimiento por el que pase a la historia Ciudad Juárez, México o América Latina. Pero el grupo de personas que sufrieron o vivieron de cerca este tipo de violencia lo va a recordar y va a insistir en él como un hecho verdadero. La diferencia entre la historia y la memoria, es que en la segunda pueden convivir varias verdades, mientras que en la primera, no. Por eso es que a decir de Halbwachs, hay tantas memorias como grupos.

Al hablar de los lugares de la memoria como los sitios donde se ancla la memoria, Pierre Nora²⁹⁸, profundiza en la diferencia entre memoria e historia. La primera puede ser colectiva, plural e individual, mientras que la segunda se erige como la verdad universal. La memoria colectiva es un fenómeno actual que se perpetúa, mientras que la historia es la representación del pasado. La memoria

²⁹⁸ Pierre Nora. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Representations*. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. Spring, 1989. Pp. 7-24.

está viva, en cambio, la historia oficial es la reconstrucción del pasado para consumo nacional. Por lo tanto, es problemática e incompleta.

Las madres e hijos de las víctimas del feminicidio que vemos en la primera foto del presente capítulo están recordando, pero están dando cuenta de una problemática que persiste: la falta de justicia, la impunidad, la reiteración de la violencia. Digamos que ese recuerdo “afecta” su presente. La muerte de sus familiares afecta sus vidas de una manera muy similar, por eso es que establecen lazos de solidaridad, se reúnen, recuerdan, conmemoran y de esa forma construyen la memoria de sus mujeres asesinadas o desaparecidas.

Puede decirse que uno de los grandes logros de este grupo de personas que han venido realizando este ejercicio de memoria colectiva, es que han logrado posicionar su verdad y hasta confrontarla con la del Estado Mexicano. En ese sentido, hay más probabilidades de que esta verdad pase a la Historia como un problema que puso en cuestionamiento la capacidad del propio Estado para impartir justicia y garantizar la seguridad de todos los ciudadanos.

Los familiares de las víctimas del feminicidio no solamente han llorado la pérdida, sino que han denunciado la indiferencia de las autoridades al respecto. Con ello, han colocado el tema en la opinión pública, han logrado que organizaciones feministas y de derechos humanos se solidaricen con la causa. Incluso, han logrado poner el tema en la agenda de los gobiernos y en el discurso de los funcionarios.

El logro más grande que se ha tenido hasta el momento en términos de la “lucha por la verdad” es la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos con respecto a los casos del Campo Algodonero. Esto quiere decir que desde el derecho internacional se reconoció la gravedad de estas muertes por razones de género. De hecho, La Corte Interamericana de Derechos Humanos responsabilizó al Estado mexicano por dichos crímenes. Por lo tanto, ya no se puede decir que los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, Juárez son un mito o son producto de la casualidad, etc. En términos jurídicos la sentencia de la Corte Interamericana puede no tener muchas consecuencias, pero en términos de producción de verdad, sí las tiene. Ahora no se puede decir que el feminicidio en Ciudad Juárez y

en México es un mito o una exageración, porque es un hecho que ya consta y del que hay pruebas en una corte internacional. En ese sentido, tanto la sentencia como la propia Corte Interamericana de Derechos Humanos constituyen también lugares de la memoria.

Tomando en cuenta el tema de las representaciones, resulta interesante preguntarse cómo es que se ha logrado posicionar esta verdad y qué tipo de representaciones podría ayudar a reforzarla.

4.4. Estrategias de la memoria: lugares, archivos y repertorios

La visibilidad o la generación de umbrales de significación del feminicidio ha sido una estrategia de resistencia por parte de las madres y familiares de las víctimas, aunque también ha sido una herramienta de lucha para la exigencia de justicia. Esta memoria ha hecho constar que los asesinatos de mujeres constituyen un fenómeno preocupante que atraviesa una ciudad, un país, una región, mismo que los distintos gobiernos no han podido o querido resolver.

El registro visible del dolor y la indignación ha sido el mecanismo mediante el cual un grupo de personas anónimas, sin recursos, fuera de los ámbitos de poder, ha ganado visibilidad y audibilidad. Las fotografías analizadas hasta ahora son una prueba tangible de cómo este grupo de personas ha logrado ser incluido en los marcos de visibilidad, al punto de aparecer retratado en la prensa. Los rostros y nombres de algunas de las madres y familiares de Juárez han llegado a ser conocidas o por lo menos, reconocibles: Paula Flores, Norma Andrade, Maricela Ortiz, etc.

Por otro lado, iniciativas y resoluciones institucionales como la Ley General de Acceso a las Mujeres a una Vida libre de Violencia (publicada en el Diario Oficial de México en el 2007), la tipificación del feminicidio en la Ciudad de México (aprobada en el 2011) e, incluso, la propia sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos (emitida en el 2009) con respecto al caso del Campo Algodonero son consecuencias a nivel local, nacional e internacional de la visibilidad y la audibilidad que han logrado los familiares de las víctimas del feminicidio y las organizaciones que han denunciado y aportado pruebas de la existencia de este tipo de violencia.

En este caso, las mujeres subalternas han demostrado tener voz al defender la memoria de sus hijas asesinadas o desaparecidas. Como se ha venido explicando en este capítulo, es ahí donde se articulan la memoria y la política. En palabras de Nora Rabotnikof:

Preguntarse por las relaciones entre memoria y política nos lleva a preguntar sobre las diferentes formas de construir, padecer, celebrar o callar el pasado. Significa también interrogarnos acerca de los laberintos a través de los cuales somos contruidos por esas imágenes del pasado.²⁹⁹

Las cruces rosas que vemos en las fotografías analizadas en este capítulo hablan de las formas de recordar inauguradas por este grupo de familiares, que no han estado dispuestos a callar su indignación. Las cruces retratadas dan cuenta de los *lugares* donde se ha anclado este recuerdo común: de quienes han perdido a una hija, una hermana, una madre, y que se hace extensivo hacia el resto de la comunidad. En la segunda foto, el paisaje de Juárez se ve claramente intervenido por parte de quienes hasta la fecha siguen padeciendo la injusticia en relación a estas muertes. Es por esa razón que los familiares de las víctimas no han estado dispuestos a dejar atrás el pasado.

Lo que vemos es una exhibición, un reportaje visual, una intervención en el propio paisaje que lo transforma. La imagen constituye un instrumento de la memoria, una herramienta de la que se vale para traer el recuerdo una y otra vez. En este caso, se apela a la repetición del recuerdo como si se tratara de un recordatorio constante para que la sociedad no pueda eludirlo. Si la memoria humana está, en gran parte, constituida por imágenes, de lo que se trata es de producir imágenes para garantizar ciertos sucesos no se borren con el paso del tiempo.

El tipo de imágenes que habría que producir, integrar, intercalar e incluir en este repertorio, tendrían que apuntar a otro tipo de repetición. Podemos pensar en algunas de sus características: que no sean victimizantes, que no reproduzcan los estereotipos de género, que sean sutiles, respetuosas, empáticas con el dolor, que inauguren otro tipo de estética, en donde la posición de estas mujeres esté caracterizada por el movimiento, la acción, la liberación y la transformación.

²⁹⁹ Nora Rabotnikof. "Memoria y política: compromiso ético y pluralismo de interpretaciones". Revista Uruguaya de Ciencia Política. No. 09, Año 1996. P. 143. Ver en internet: www.fcs.edu.uy/archivos/20071109222946.pdf. Consulta: 18/enero/2013.

En su reflexión sobre los lugares de la memoria, Pierre Nora afirma que hoy en día la memoria cobra un papel principal, dada la aceleración de la historia que estamos presenciando. En el momento actual da la impresión de que todo tiende a desaparecer, pues a decir de Nora, la tradición y la costumbre que caracterizaban a las sociedades rurales ya no están presentes en las sociedades urbanas.

Vivimos un momento histórico particular en el que estamos experimentando una conciencia de ruptura con el pasado. La memoria colectiva amoldable al dolor ajeno está siendo erradicada y sustituida por la historia oficial, unívoca e invisibilizadora, por el relato articulado que reconoce solamente una verdad con respecto al pasado. Por eso es que la memoria o mejor dicho, las memorias, aparecen como un asunto privado. No obstante, hay una insistencia en preservarlas, justamente, porque existe la sensación de que todo suceso significativo será borrado por el relato de la historia que se erige como la autoridad universal.

La memoria, desde el punto de vista de Nora, toma forma en las escenas: en espacios, gestos, imágenes y objetos. Estos constituyen los “lugares de la memoria”, puesto que son lo que él llama restos o últimas encarnaciones de una conciencia de la memoria. Dice Pierre Nora: “These *lieux de mémoire* are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it.”³⁰⁰ Este argumento es un tanto romántico, puesto que la memoria sigue existiendo, aunque alterada por la mediación tecnológica y la velocidad de producción de ésta.

Como sea, los lugares de la memoria surgen de la sensación de que la memoria espontánea no existe. Por lo tanto, los grupos minoritarios deben vigilarla celosamente para que no desaparezca: así, se crean archivos deliberadamente, se organizan ceremonias, se mantienen los aniversarios, en síntesis, se construye memoria que posibilita y pre-figura la historia, a partir de rituales, imágenes, monumentos, etc. Desde el punto de vista de Pierre Nora, en la historia de nuestras sociedades nunca se han producido archivos de forma tan deliberada. De

³⁰⁰ Pierre Nora. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Op. Cit.* P 12.

hecho, puede decirse que en los últimos años la “materialización” de la memoria se ha visto dilatada, multiplicada, descentralizada y multiplicada. Son micro historias de macro dolor y resistencia.

En el periodo clásico, los productores de archivos eran las grandes familias, la iglesia y el estado. Actualmente vemos que son los distintos grupos los encargados de dar pie y sentido al dolor de las mujeres y de ofrecer espacios de inclusión a los macro relatos. Ha habido un proceso de secularización de la memoria. En ese sentido, el archivo se ha convertido en lo que Nora llama la “secreción deliberada y calculada de la pérdida de la memoria”.

El archivo constituye una forma de preservar la memoria a través del tiempo, puesto que como lo explica Diana Taylor, “excede la vida”³⁰¹. Cuando hablamos de archivo, hablamos de un material perdurable que tiene el poder de preservar la memoria a la distancia y a través del tiempo: libros, fotografías, pinturas, edificios, mapas.

Lo que vemos en las fotografías anteriores es justamente esa construcción intencionada de la memoria a partir de celebraciones y símbolos materiales, ya que como afirma Nora Rabotnikof: “Hay pues, una misión terapéutica de la memoria, que ataca los mecanismos de negación de un pasado que, de todos modos, sigue operando sobre el presente (...).”³⁰² La fotografía en sí constituye un archivo.

En la primera imagen de este capítulo vemos a un grupo de personas interesadas en preservar activamente la memoria de sus hijas asesinadas o desaparecidas. Participan de un ritual y de esa forma, se resisten al olvido. El dolor es monumental. A partir de la ceremonia y sobre todo, con los rostros que tienen entre las manos, traen de vuelta a las mujeres asesinadas para exigir justicia. Aquí valdría la pena preguntar: ¿Qué hay en un rostro? ¿Por qué se hace necesario mostrarlo?

En la segunda fotografía del capítulo, el archivo de la construcción del pasado está representado a partir de ocho cruces que, sabemos, fueron sembradas en el

³⁰¹ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire*. Op. Cit. P. 19.

³⁰² Nora Rabotnikof. “Memoria y política: compromiso ético y pluralismo de interpretaciones”. *Op. Cit.* P. 146.

lugar donde se encontraron varios cadáveres de mujeres. La cruz nos remite al verbo “cruzar”. Por lo tanto, habría que preguntar: ¿Con qué cruzan? Estas cruces tienen como objetivo anclar la memoria de las mujeres asesinadas al lugar donde fueron encontradas. Porque lo que esperamos de la memoria, dice Pierre Nora, no es tanto una continuidad retrospectiva, sino la iluminación de una discontinuidad: “True, for there to be a sense of the past there had to be a “before” and an “after”, a chasm had to intervene between the past and the present.”³⁰³

Las cruces que observamos en esta fotografía le apuestan a que delante de ellas se abra esa sima, esa grieta a la que refiere Nora, que pueda separar el presente del pasado: la memoria como conciencia y como vínculo. En otras palabras, estas cruces le apuestan a la no repetición de los asesinatos de mujeres, a la posibilidad de crear una conciencia en la sociedad, y de esa manera, hacer que este tipo de crímenes no sigan siendo parte del presente. Cruces y grietas como operaciones de justicia y acción: de memoria y presencia.

Lo que vemos en las dos fotografías analizadas en el presente capítulo no sólo son archivos de la memoria del feminicidio, construido a partir de las cruces rosas, sino el repertorio de dicha memoria, como lo define Diana Taylor. El repertorio lo vemos en la primera fotografía y puede observarse a partir de los gestos, posiciones y actitudes de las personas.

Estamos hablando del *performance* que estas personas llevan a cabo como ritos y ceremonias públicas. Vemos también el escenario, que a decir de Taylor es lo que hace visible lo que ya de por sí está ahí, es decir, el drama social. El escenario es lo que estructura nuestro entendimiento, el referente del contexto político y social, en otras palabras, lo que le da sentido al acto. Dice Diana Taylor: “Here, I will simply point to some of the ways that using *scenario* as a paradigm for understanding social structures and behaviors might allow us to draw from the repertoire as well as the archive”³⁰⁴. Es interesante preguntar aquí: ¿Qué es lo que “aparece” y qué “desaparece” en este tipo de acciones?

³⁰³ Pierre Nora. “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. *Op. Cit.* P. 16.

³⁰⁴ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire*. *Op. Cit.* P. 29.

El *performance*, como afirma Diana Taylor, también transmite conocimiento aunque se defina como aquellos “actos que desaparecen”. Pero, ¿hasta qué punto podemos decir que desaparecen y hasta dónde podemos afirmar que persisten?, se pregunta Taylor. En palabras textuales: Is performance that which disappears, or that which persists, transmitted through a nonarchival system of transfer that I came to call the *repertoire*?”³⁰⁵

La conclusión a la que llega Taylor, después de revisar las prácticas que se han llevado a cabo y que están registradas en la historia latinoamericana, es que los *performances* encarnados siempre han tenido un rol principal en la conservación de la memoria y en la consolidación de la identidad tanto en sociedades letradas como en las iletradas, incluso, en las digitales.

El problema es que no les hemos dado su justo valor a este tipo de prácticas, pues hemos estado colonizados por la episteme impuesta por el marco de la mirada hegemónica, que ha venido privilegiando el conocimiento escrito. Dice Taylor: “It is difficult to think about embodied practice within the epistemic systems devoped in Western though, where writing has become the guarantor of existence itself.”³⁰⁶

Para Diana Taylor, la formas de conocimiento hegemónicas no solamente han reconocido mayoritariamente los archivos escritos y de los cuales hay constancia material, sino que asegura que el debate acerca del carácter efímero del *performance* es político y se pregunta cuántas memorias, tradiciones y exigencias a la historia desaparecerían si desaparecieran las prácticas performáticas, que transmiten el conocimiento vital. En palabras textuales, dice Talylor: “Debates about the “ephemerality” of performance are, of course, profoundly political. Whose memories, traditions, and claims to history disappear if performance lack the staying power to transmit vital knowledge?”³⁰⁷

³⁰⁵ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire. Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Dukham ando London, 2003. P. XVII.

³⁰⁶ *Ídem*. P. XIX.

³⁰⁷ *Ídem*. P. 5.

La primera fotografía del presente capítulo retrata la importancia de la articulación de gestos, posturas, ritos y símbolos de los familiares de las víctimas del feminicidio que puedan dar cuenta de algo del orden de lo indecible, encarnen la memoria de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, Chihuahua. Este tipo de celebraciones son prácticas performativas que, como dice Diana Taylor, transmiten memoria y crean identidad. El performance tiene que ver también con la repetición y el desvío de la norma. El performance como repertorio, en este caso, es también una extra-vía estratégico, otro camino que puede inaugurar otro tipo de relato y de repetición.

El performance no es reciente, lo que es reciente es su estudio. Desde el punto de vista de Taylor, quien retoma a Michel de Certeau, podemos definir la Conquista de América como la escena inaugural performática de nuestro continente. En el caso específico de América Latina, hay muchos ejemplos de la transmisión de memoria y de conocimiento a partir de prácticas performáticas.

El *performance* que observamos en esta fotografía es lo que Taylor define como repertorio, es decir, la memoria encarnada que se expresa a base de gestos, oralidad, movimiento, rezos, danza, canto. *Performance* como generación de un repertorio de escenas para la inclusión. Son ese tipo de actos que pensamos como efímeros o como conocimiento no reproducible los que van a dar cuenta de un suceso. El repertorio requiere presencia, estar ahí, ser parte del proceso de transmisión.

Las madres de Juárez han estado ahí lo mismo en las ceremonias conmemorativas que en las marchas y mítines para denunciar la indiferencia del Estado frente a los asesinatos de sus hijas. Es a partir de esos repertorios del duelo, de la pérdida y de lo que se re-trata como transmiten la memoria a sus nietos, pero también a la sociedad. De esta forma, han generado una serie de prácticas pedagógicas para la inclusión, y la imagen ha servido de instrumento para echar a andar dicho proceso.

Hablando de la regeneración y movilización de la memoria, cabe retomar la pregunta que se hace Marianne Hirsch cuando reflexiona sobre la memoria del Holocausto: “Can the memory of genocide be transformed into action and

resistence?”³⁰⁸ Es decir, si la memoria del genocidio puede ser transformada en acción y resistencia, como lo afirma Hirsch. Habría que cuestionarse también la ética, la estética y, sobre todo, la política de la remembranza. Surgen otras preguntas: ¿Qué es exactamente lo que se quiere transmitir y con qué objetivo?

Cuando hablamos de feminicidio, estamos hablando de la raíz del trauma y de sus efectos a corto y a largo plazo. Las niñas que vemos en la fotografía analizada al comienzo del capítulo, ¿Qué guardarán en la memoria? ¿El impacto de un hecho traumático? ¿Cómo darán cuenta de este hecho atroz? ¿De qué cruces, cortes y articulaciones, las hemos provisto desde la escuela o la familia?

Por otro lado, también cabría preguntar: ¿Cómo recordarán el dolor de sus abuelas, el sentimiento de impotencia de sus familias, el incesante reclamo de justicia? ¿Qué tipo de sujetos se produce ante tanto dolor e incertidumbre jurídica?

El *performance* que observamos en la fotografía, sin embargo, nos invita a pensar que las abuelas también les están transmitiendo esa memoria de pérdida en forma de acción y resistencia. Por eso es que la fotografía resulta esperanzadora. Las abuelas están “haciendo memoria” al realizar un acto político, lo cuál ya implica un desplazamiento del lugar de víctima. Las abuelas de esos niños esperan que el Estado les haga justicia, pero en tanto, ellas se hacen justicia a sí mismas y a sus hijas. Están inaugurando una forma de recordar, aunque el dolor siga estando presente. No sabemos hasta qué punto esto tendrá efectos en la transmisión de la memoria, pero la pregunta sería: ¿Pueden las imágenes contribuir a este recuento?

³⁰⁸ Marianne Hirsch. “The Generation of Postmemory”. Columbia University. *Poetics Today* 29:1. By Porter Institute for Poetics and Semiotics. Spring 2008. Página en internet: <http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>. Consultada el: 21/01/2013. P. 1



Fotografía: Proceso



Fotografía: Proceso



Fotografía: La Jornada

Cabe preguntar si estas mujeres se hacen justicia a sí mismas al reivindicar su dolor de madres. ¿Hay un “sí misma” además de la maternidad? Por lo menos, no se quedan en la pasividad de quien solamente se lamenta. Ellas toman acción al tomar el retrato de sus hijas y con ello ejercen presión a las distintas autoridades y transforman a la sociedad al hacerle ver una realidad. ¿Quién articula discursivamente en el campo legal y jurídico sus demandas?

Al inaugurar este tipo de repertorios, además, ¿qué hacen? Hacen aparecer los rostros de sus hijas y de esa forma afirman públicamente que sus vidas eran importantes, que sus muertes también lo son y que no “merecían morir”. Con esto le dan la vuelta a todo el estigma social que recae sobre las mujeres asesinadas. No solamente las dignifican, sino que de alguna manera las “re-viven”. Es como si las muertas regresaran para tener nombre y apellido, para tener rostro, para ser

visibles. Son rastreables y por lo tanto, rastreables, por lo tanto, se posibilita el duelo.

Si como ha dicho Eduardo Galeano³⁰⁹, el verbo recordar viene del latín *re-cordis*, entonces, significa volver a pasar por el corazón. La pregunta al analizar este tipo de archivos y repertorios es: ¿Cuánta verdad puede ser sugerida por qué sujetos? Porque lo que vemos aquí es una producción de archivos alternativos: las fotografías, los retratos, las cruces, etc. Este trabajo propone a su vez una apuesta por la generación de archivos alternativos que pase por el álbum de familia, las pertenencias personales de las niñas asesinadas, los nombres inscritos en las cruces y, sobre todo, las imágenes que reproduzcan la serenidad, la liberación, la fuerza de estas mujeres.

La elaboración de un pasado doloroso a partir de la acción y resistencia que están transmitiendo las madres de Juárez, no solamente podría tener eco en sus nietos sino en los hijos de sus nietos, en la generación de la “postmemoria”, como la llama Marianne Hirsch. Se trata de una memoria distinta, ya que es inter y transgeneracional. Constituye un conocimiento indirecto que obsesiona a quienes llegaron después, y que no tuvieron la vivencia directa, pero sí escucharon historias, vieron imágenes y crecieron entre ciertos comportamientos que les refieren a un trauma.

Al observar la primera fotografía de este capítulo, pero también la segunda del capítulo 3, y continuando con la reflexión de Marianne Hirsch, habría que preguntarnos sobre el papel de la fotografía en este proceso de mediación. En las dos imágenes referidas, vemos a su vez fotos de las mujeres asesinadas, las cuales son herramientas fundamentales para la construcción y transmisión de esa memoria. Desde el punto de vista de Hirsch, estas fotografías vendrían a ser fundamentales en el significado de “generación”, ya que capturan una secuencia, pero al mismo tiempo hacen sentir la falta.

Las fotografías de las mujeres asesinadas serán eternamente las fotos de cuando eran niñas, de los quince años o la boda. Ellas ya no estarán presentes en las fotos de los subsiguientes eventos familiares.

³⁰⁹ Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 2009.

Pensando en todas las fotografías analizadas hasta el momento, podemos afirmar que la fotografía promete ser una de las formas más poderosas de transmisión de la memoria. A decir de Marianne Hirsch, la fotografía conecta a una generación con la otra, su técnica representa la promesa de acceder al evento en sí. Además, tiene un poder icónico y simbólico que la convierte en un poderoso medio para transmitir la profundidad y la afectividad que caracterizan a la memoria. En palabras textuales de Hirsch: "Photograph's promise to offer an access to the event itself, and its easy assumption of iconic and symbolic power, makes it a uniquely powerful médium for the transmission of events that remain unimaginable."³¹⁰

La fotografía, constituye, en este caso, una frontera entre las distintas generaciones, pero también entre el pasado y el presente, el recuerdo y el olvido, lo real y lo simbólico, el testimonio "objetivo" y el de los más profundos afectos.

Otra de las posibilidades que nos da la fotografía, a decir de Hirsch, es la de hacer una conexión entre lo íntimo, lo familiar y los archivos públicos, lo cual nos permite t(r)ocar y reanimar el pasado.

En ese sentido, resulta apremiante preguntarnos por la estética, la ética y, por lo tanto, la política de la mirada que está imperando en las fotografías que refieren a un hecho tan "traumático" desde el punto de vista familiar, y también desde el punto de vista social, como lo es el feminicidio. Sobre todo, porque, citando de nuevo a Hirsch, las fotografías se convierten en escenarios, espacios de proyección, archivos, pero también de aproximación: abren el pasado y enseñan su fuerza. La pregunta que habría que lanzar aquí es: ¿Cómo queremos transmitir la memoria del feminicidio? ¿Como un hecho atroz e inevitable o a manera de acción y resistencia? ¿Cómo construir memoria desde una perspectiva visual, performática y feminista?

La fotografía, a decir de Anselm Haverkamp, puede ser el mejor *souvenir* para preservar las memorias individuales, un suplemento de la memoria, pero también es hacer presente en una forma suplementaria lo que tal vez nunca fue. La fotografía, por lo tanto, es una especie de frontera donde colinda la realidad con la

³¹⁰ *Ídem*. P. 5

ficción, la vida con la muerte, la luz con la sombra. Haverkamp afirma que lo que hace a la fotografía tan especial es la preservación química que permite la transmisión mecánica de la luz contenida en los rayos de la mirada de la muerte. En palabras textuales: "What makes the photograph so special is the chemical preservation that allows the mechanical transmission of the actual light carrying in its rays the glance of the death."³¹¹ Y concluye, retomando a Barthes, que la fotografía tiene que ver con la resurrección.

En la era digital, ya no es la química la que fija la imagen. De hecho, la frontera entre la realidad y lo ficticio todavía se vuelve más confusa, puesto que con un programa de computadora es posible intervenir todas las imágenes. Ya no se tiene tan claro qué es lo que resucita y qué es lo que se crea con las máquinas.

Como sea, en esta frontera que constituye la fotografía, podríamos decir que sí, que los muertos vuelven a través de ella, recobran vida y vuelven a aparecer. La fotografía constituye un mecanismo de permanencia, una posibilidad de aparecer y reaparecer, aun cuando se está muerto.

Las mujeres asesinadas de Juárez se nos aparecen cada vez que las madres realizan un acto público y llegan con sus retratos, que retratan, rastrean y hasta dan la sensación de que quieren decirnos algo. Por lo menos, nos miran a los ojos y de esa forma, nos interpelan.

Retomando la reflexión de Susan Sontag alrededor de la fotografía del canadiense Jeff Wall titulada *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor. Afghanistan, Winter, 1986)*³¹², resulta pertinente hacer un paralelismo y volvernos a preguntar si las mujeres retratadas tienen interés en nosotros: los vivos.

La fotografía de Wall es una fotografía antibélica en la que el autor recrea un campo bombardeado, en donde trece soldados muertos yacen en la montaña. A partir de una escena ficticia, Wall recrea el horror de la guerra, al mostrar a los

³¹¹ Anselm Haverkamp. "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography". *Comparative Literature*, Vol. 45, No. 3, Summer, 1993. P. 270. Página en Internet: <http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/haverkamp-the-memory-of-pictures.pdf>. Consultada el: 21/01/2013

³¹² Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Op. Cit. P.p. 143-146.

soldados con heridas mortales. Lo interesante aquí es que los muertos parecen estar conversando entre ellos.. Dice Susan Sontag:

Inmersos en la imagen, que es tan acusatoria, acaso fantaseemos que los soldados podrían volverse y hablar con nosotros. Pero no, nadie está mirando desde la foto al espectador. No hay amenaza de protesta. No están a punto de gritarnos que pongamos fin a la abominación de la guerra. (...) Estos muertos están desinteresados del todo en los vivos: en quienes les han quitado la vida; en los testigos y en nosotros. ¿Por qué habrían de buscar nuestra mirada?³¹³

Para responder la pregunta de Sontag, podemos pensar que los soldados muertos buscan nuestra mirada, porque es preciso horrorizarse ante la escena que protagonizan. Ellos murieron en la guerra y ante eso, no podemos hacer nada. Pero tal vez sí podríamos evitar la guerra en lo sucesivo. ¿Cómo evitar la guerra? Aquí volvemos a la pregunta que motivó a Virginia Woolf a escribir *Tres Guineas*, y que ya analizamos en el Capítulo 2. Podríamos pensar que los soldados muertos ya no confían en nosotros (espectadores vivos, que a fin de cuentas, representamos a la humanidad), por lo tanto, consideran la guerra como un mal inevitable. Peor aún, podemos pensar que ya no confían en nuestra capacidad de asombro, por lo tanto, ya ni siquiera tienen la certeza de que van a ser “recordados”.

A diferencia de los soldados de la foto de Wall, las mujeres de los retratos que muestran las madres, parece que sí buscan nuestra mirada. Son mujeres muertas y desaparecidas, que no solamente nos miran sino que nos sonríen. ¿Qué nos dice esa sonrisa? Por lo pronto, nos interpela y nos cuestiona, a la vez que nos invita a la acción.

Este capítulo muestra cómo nos gobierna la mirada y de qué forma las imágenes que producimos precisan ser revisadas, interpeladas, desviadas, y de esa forma,

³¹³ Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Op. Cit. P.p. 145-146.

poder intervenir el mundo de lo visual con otro tipo de representaciones que a su vez activen un mecanismo de transformación en la realidad.

Como se abordó en la introducción de esta tesis, la definición de crítica de Foucault se remite a la pregunta de: ¿Cómo no queremos ser gobernados? Cuestionar lo aparentemente incuestionable es lo que se propone la crítica. Desde el punto de vista de una crítica feminista, la pregunta aquí sería: ¿Cómo no queremos ser gobernadas? Que a su vez se vincula con: ¿Cómo no queremos ser recordadas? Y con: ¿Cómo no queremos ser vistas?

Si re-cordar, a decir de Galeano, tiene que ver con volver a pasar por el corazón, resolver estas preguntas se vuelve indispensable. Cuestionar las imágenes que circulan, a su vez, nos invita a pensar en otro tipo de representaciones que no sean el *continuum* del mismo horror que estamos denunciando, que no nos paralicen sino que nos lleven a la acción; pero sobre todo, que no nos hagan inmunes e insensibles ante ciertos sucesos, sino que nos ayuden a re-cordarlos, con todo lo que ello implica.

4.5 Representaciones del feminicidio: la repetición desbordada

Desde finales de los años 90 y principios del 2000, cuando los hallazgos de cadáveres femeninos en lotes baldíos y parajes desérticos en Ciudad Juárez, Chihuahua, se convirtieron en tema recurrente de los medios de comunicación. Las expresiones artísticas para representar este tipo de crímenes han sido múltiples y muy variadas: fotografía, performance, pintura, teatro, poesía, novela, libros de reportaje periodístico, películas, videos documentales, entre otras, han dado cuenta de los asesinatos de mujeres en aquella ciudad fronteriza.

De nuevo, tomamos el ejemplo de Juárez por ser la ciudad emblemática de lo que conocemos como feminicidio, pero sobre todo, de la denuncia a partir del activismo y el arte vinculados a la justicia que se ha producido en relación al tema. Basta recordar películas como *Señorita extraviada*, de Lourdes Portillo (2002), los performances del Colectivo Antígona que tuvieron lugar en Ciudad Juárez (2003), el libro periodístico *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez, el libro de testimonios y fotografías *Ciudad Juárez: De este lado del puente*, editado por Isabel Vericat (2005), el cartel *Justice for the Women of Juárez*, de Laura Molina (2005), el cuadro *Basura*, de Yan María Castro (2000), la novela *Desert blood. The Juárez Murders*, de Alicia Gaspar de Alba (2005), las fotografías de Julián Cardona (2000) y Rigo Maldonado (2002), por citar algunas de las más famosas.

En Ciudad Juárez, más allá de sus límites, en la frontera, del lado de Estados Unidos y de México, comenzaron a proliferar obras artísticas con eco jurídico y legal que también han contribuido a conformar la memoria del feminicidio. Todas estas representaciones son también una forma de recordar, una tentativa de evitar que se olviden estas muertes. En los últimos 15 años, el feminicidio ha sido un tema a tratar por parte de los artistas de la Ciudad de México, otros estados y países, incluso han llegado a Hollywood. La película *Bordertown* (2006), de Gregory Nava, protagonizada por Jennifer López, es un ejemplo de ello.

Las representaciones del feminicidio, es decir, sus archivos y repertorios, han desbordado la frontera, pero también la memoria de los familiares de las víctimas. Las fotografías analizadas en esta tesis dan cuenta de dicho desborde, ya que al

convertirse en un tema público, la comunidad artística y la sociedad en general, lo han hecho suyo. La memoria pasa de ser individual o colectiva a ser pública, oficial, institucional, o simplemente, se dispersa entre distintos actores. Esto no le resta importancia, al contrario.

La memoria tiene una dimensión política y también cultural, que a su vez es política. Los Estudios de la Memoria, de hecho, surgen por la necesidad de examinar las formas y funciones de representar el pasado y lo hacen desde un campo multidisciplinario. Y es que el concepto de memoria se ha venido utilizando desde muchas disciplinas y en muchos sentidos. Por otro lado, como lo aseguran Henry L. Roediger y James V. Wertsch³¹⁴, parece tocar todos los campos académicos y las distintas expresiones artísticas.

La memoria, como lo afirman Katharine Hodgkin y Susannah Radstone, no es estática. Está en permanente transformación y son muchos actores y factores los que intervienen en ella:

The protean shapes of memory in this part emerge through many different media: individual consciousness and state institution, local legend and official memorial, family stories, newspapers, televisión. Memory in these discussions is visibly both and individual and a collective possession, so to speak; it is shared, transmitted, expressed, in various complicated ways.³¹⁵

Dado el carácter dinámico de la memoria, no podríamos pensar en relatos acabados, perfectamente articulados. Las representaciones de ciertos sucesos del pasado, sin duda, le dan este dinamismo a la memoria: la van conformando, pero también la van transformando. Siguiendo con la reflexión de Hodgkin y Radstone, ellas argumentan que la comprensión del pasado tiene consecuencias estratégicas, políticas y éticas. Por lo tanto, el intento de resolver su significado en el presente, trae como consecuencia problemas de representación. La memoria

³¹⁴ Henry L. Roediger, III y James V. Wertsch. "Creating a new discipline of memory studies". *Memory Studies* SAGE Publications, 2008. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore. ISSN 1750-6980, Vol 1. Pp. 9-22.

³¹⁵ Hodgkin, Katherine y Radstone Susannah. *Contested pasts. The politics of memory*. Routledge. Taylor&Francis Group. Londres y Nueva York, 2003. P. 23.

trae consigo una controversia inherente que tiene que ver con quién o quiénes están autorizados para hablar del pasado, y también con quienes están autorizados para recordar, si es que este verbo tiene que ver con re-cordar, es decir, volver a pasar por el corazón. Dicen Hodgkin y Radstone:

In these debates the contest is often over how truth can be conveyed, rather than what actually happened. There may be agreement as to the course of events, but not over how the truth of those events may be most fully represented, or what should be the explanatory and narrative context that would make sense of a given episode.³¹⁶

Este tipo de debates se dan generalmente entre los afectados y los distintos grupos que se van conformando, cuya posición casi siempre difiere de la memoria oficial. Por eso es que decimos que hay una disputa por la verdad, pero no solamente. El debate está también alrededor de lo que se quiere mostrar y en cómo se quiere recordar determinado suceso.

Entre los distintos familiares de las víctimas –cuando se trata de feminicidio, genocidio o cualquier suceso doloroso– hay diferentes posiciones. La memoria colectiva no es homogénea. Existen versiones, miradas y fragmentos que no necesariamente coinciden, porque la experiencia y el recuerdo están también atravesados por la subjetividad.

Cuando se realiza algún evento relacionado con la memoria o algún memorial institucional, lo ideal es llegar a un consenso entre las diferentes posturas, lo cuál a veces resulta complicado. La búsqueda de consenso, sin embargo, es importante. Cada subjetividad tiene una forma de dar cuenta de los sucesos. Esto nos lleva a la posibilidad de que la memoria también está directamente relacionada con la justicia. Los hechos del pasado no se pueden transformar, pero la forma de recordarlos tiene distintas implicaciones y consecuencias políticas. Por eso es que desde el punto de vista gubernamental, muchas veces se apuesta por

³¹⁶ *Ídem*. P. 1.

el olvido, el camuflaje o la edición absoluta del evento, porque se sabe que la memoria reactiva susceptibilidades, exigencias, luchas.

En el caso de las víctimas del feminicidio, Julia Monárrez explica esta falta de homogeneidad en los discursos de los familiares de las víctimas, es decir, de la dificultad de la construcción de una memoria colectiva:

Familiares de las víctimas salieron a la esfera pública y reclamaron a viva voz justicia para sus hijas-hermanas-esposas. Sus palabras que son “un intento de restauración de la justicia en una estructura de la violencia” (Gebara,2005:25), con frecuencia se contaminan o se pierden dentro de la ideología de la violencia simbólica que generan sus representantes o “guardianes de la legalidad”. Esto se debe a que ante la fragmentación de los grupos y ante la falta de una respuesta homogénea por parte de los familiares y los diferentes grupos que se han ido formando, hay diferentes expresiones de familiares que han sido documentadas y se presentan como “la voz de los familiares de las víctimas” y nada más alejado de esto.³¹⁷

Pensar que las obras artísticas cuya temática gira alrededor del feminicidio pueden llegar a constituir lugares de la memoria, nos obliga a repensar qué tipo de representaciones son las que se están consolidando. No es que los familiares de las víctimas o las personas directamente perjudicadas sean las únicas autorizadas para hablar del tema, pero las expresiones culturales que aborden al tema van haciendo eco, de alguna forma, en estas personas.

Debido a lo anterior, la propuesta de este trabajo es pensar en la repercusión política de las expresiones artísticas cuando abordan o pretenden representar el feminicidio. No solamente por el hecho de saber que hay personas que han perdido a sus familiares de esta forma, sino porque estamos hablando de un fenómeno que involucra a la sociedad en general, y a las mujeres o a cierto tipo de mujeres, en específico.

³¹⁷ Julia Monárrez. “El sufrimiento de las otras”. En: Monárrez Fragoso, Julia Estela y Tabuenca Córdoba María Socorro. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Editorial Miguel Ángel Porrúa- El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007. P. 129.

Las instalaciones, pinturas, libros, fotografías o películas tiene la potencialidad de convertirse en un archivo alternativo: en un archivo que aparece y denuncia la impunidad. Los retratos también, puesto que lo que define a un archivo, a decir de Diana Taylor, es que se trata de un material perdurable, que excede la vida. En otras palabras, el archivo sobrevive a través del tiempo, más allá de las personas que lo realizaron o que vivieron el suceso directamente. Sirve para que las generaciones venideras tengan conocimiento del suceso, por eso es que resulta tan importante. Pero además, como su etimología lo refiere, el archivo implica poder. Taylor lo explica así:

“Archival” memory exists as documents, maps, literary texts, letters, archeological remains, bones, videos, films, CDs, all those items supposedly resistant to change. Archive, from the Greek, etymologically refers to a “public building”, a “place where records are kept”. From *arkhe*, it also means a beginning, the first place, the government. By shifting the dictionary entries into a syntactical arrangement, we might conclude that the archival, from the beginning, sustains power.³¹⁸

Para Taylor, el archivo y el repertorio constituyen dos tipos de memoria. El primero sobrevive con el tiempo, y el segundo, es difícil de aprehender, ya que se refiere a las acciones, rituales, actos, representaciones efímeras que pueden ser registrados por fotografías o videos, que a su vez constituyen archivos. Ambos son dinámicos, por lo tanto, cambia su interpretación, su valor, su significado, pero el archivo como tal es algo que perdura a través del tiempo. Por eso la insistencia en re-pensar las imágenes del feminicidio desde un punto de vista estético y ético, tomando en cuenta que existen otras formas de justicia que van más allá de la formal. Recordar a las víctimas de una forma digna prefigura un acto de justicia.

Pero más allá de las implicaciones que puedan tener estas representaciones en el futuro, habría que preguntarnos cuál es el papel que tienen en el presente. Hemos abordado la cultura como el campo de disputa por el significado, que es el

³¹⁸ Taylor, Diana. *The archive and the repertoire*. Op. Cit. P. 19.

debate de los Estudios Culturales y tiene una implicación social que no siempre es medible, pero que puede reforzar, cuestionar, e incluso, desestabilizar las relaciones de poder.

En cuanto a la cultura visual, a la cual también nos referimos en el primer capítulo, constituye un reflejo de las relaciones sociales en determinado momento, pero al mismo tiempo, intercede, interviene en ellas. Los modos de ver, como les llama John Berger, son también formas de poder visual, desde el punto de vista de la elección de lo que se “muestra”. Cabe recordar su definición de imagen:

Una imagen es una visión que ha sido recreada y reproducida. Es una apariencia, o conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y del instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o unos siglos. Toda imagen encarna una forma de ver.³¹⁹

Tomando en cuenta este principio de creación o de re-creación, es que el mundo de lo visual se ha convertido en un campo de estudio, ya que como afirma Keith Moxey, “los estudios visuales están interesados en cómo las imágenes son prácticas culturales cuya importancia delata los valores de quienes las crearon, manipularon y consumieron.”³²⁰

Sin embargo, el poder de las imágenes o de la cultura no es total. El propio Moxey nos alerta de que el principio de agencia no puede ser pasado por alto en el análisis cultural. Lo que interesa en este trabajo es, precisamente, recuperar el principio de agencia, lo que implica cuestionar, interrogar a la cultura y a lo que vemos, pero sobre todo, a no conformarse con lo que existe, sino romper, transformar, inaugurar y difundir otro tipo de cultura.

El análisis de las imágenes se ha realizado hasta ahora a partir de una crítica cultural feminista, ya que desde hace décadas el feminismo o mejor dicho, los feminismos, han venido proponiendo formas de ver y de pensar que resultan

³¹⁹ Berger, John. *Modos de ver*. Primera edición: 2000. Editorial Gustavo Gilly. 2ª edición, 8ª tirada. Barcelona, 2010. P. 16.

³²⁰ Keith Moxey. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”. *Estudios Visuales*. Num. 1. Noviembre 2003. P.p. 52. Página en internet: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>. Consulta: 3/febrero/2013.

desestabilizadoras de los marcos normativos que naturalizan la violencia y refuerzan los estereotipos de género.

Como se analizó en el segundo capítulo, la violencia va más allá del género aunque tiene mucho que ver con él. El feminicidio, específicamente, es un tipo de violencia que no se explicaría si no fuera por las prácticas performativas de género que van desde gestos, actitudes, miradas, actos casi imperceptibles, pero que en rutas complejas y articuladas pueden derivar en prácticas tan contundentes como lo es el asesinato.

El feminismo cuestiona los roles asignados a los distintos sexos, todos estos actos performativos, como los define Judith Butler, y los “desnaturaliza” en el sentido de que los considera propios de la cultura y no de la biología. Desde esa premisa, se propone deconstruir las relaciones de género opresivas. En ese sentido, cabe preguntarnos:

¿Hasta dónde las representaciones del feminicidio contribuyen a dicha deconstrucción? ¿Hasta dónde refrendan los estereotipos de género? ¿Ayudan a perpetuar la violencia? ¿Podrían contribuir a romper este ciclo?

El carácter performativo del género, como se vio en el capítulo número 2, es lo que garantiza la reproducción del feminicidio, de la violación sexual y de otros tipos de violencia. Esa repetición permanente de acciones, actitudes, posiciones, gestos y miradas es lo que llega a garantizar la llamada violencia de género. Sin embargo, dado que ninguna repetición es exacta y de que siempre hay pequeños desvíos, está la posibilidad de transformar esa realidad. De lo que se trata aquí es de pensar cómo podemos romper el círculo de la violencia a partir de la mirada. En otras palabras, ¿cómo podemos desviarnos de la norma para inaugurar otras formas de ver?

Para ello, es necesario preguntarnos cómo han sido hasta el momento las representaciones del feminicidio, identificar cuál es la imagen o las imágenes que se repiten, cuáles son las que contribuyen a perpetuar el ciclo de la violencia y cuáles son las que proponen otros “modos de ver”. La idea no es calificarlas de buenas o malas, ni validarlas o invalidarlas, sino de realizar un ejercicio que nos posibilite imaginar otro tipo de representaciones.

En las imágenes que hemos analizado vemos ciertas repeticiones, que ya han sido cuestionadas. Al referirse a gran parte de las obras visuales que se han realizado en relación a esta temática, Patricia Ravelo y Héctor Domínguez las describen así: “La imagen de la mujer como basura, y de la ciudad como una gran trama de barrios improvisados hechos con materiales desechables, mantiene una relación metafórica en gran parte de las películas y obras visuales que se han producido en las últimas dos décadas.”³²¹

En ese sentido cabe preguntar si resulta estratégico continuar repitiendo la imagen de la mujer-basura para informar o denunciar el feminicidio. Existe una saturación de esta metáfora en las representaciones visuales que dan cuenta de la situación de las mujeres en la frontera. Retomando las reflexiones del capítulo 2, donde se analizó el feminicidio como una práctica performativa y a su vez, el carácter performativo de la fotografía, vimos que la repetición de la imagen contribuye a la repetición del acto, y viceversa.

La idea de la mujer como objeto desechable se perpetúa a partir de ambas repeticiones. En todo caso, habría que darle la vuelta a la idea de basura, representarla de otra forma, para que de la basura signifique vida, reconstrucción, reciclaje, transformación, etc. La repetición también puede llevar a un acto creativo como lo ha demostrado Walter Benjamin, sin embargo, habría que orientarla de manera distinta para salir de la saturación.

En su tesis de maestría titulada *Mar de indicios: imágenes de la violencia feminicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez*, Rosa María González realizó un registro de obras artísticas cuyo tema gira alrededor de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, Chihuahua y encontró que existen dos tipos de representaciones: las que pretenden solidarizarse con las víctimas y las que recrean y exaltan la violencia. González lo explica de la siguiente forma:

En la representación de la violencia feminicida existen dos grandes vertientes.

Por un lado, tenemos las representaciones de artistas que solidariamente

³²¹ Domínguez Ruvalcaba, Héctor y Ravelo Blancas, Patricia. *Desmantelamiento de la ciudadanía. Políticas de terror en la frontera norte*. Ediciones Eón. Colección Diversidad sin violencia. México, 2011. P. 36.

unen su voz para denunciar lo padecido por la víctima. En estas obras se requiere interpretar el daño y el dolor como una prolongación del grito y la desesperación.

La otra vertiente es la que se recrea en esa violencia. La que la reproduce e intenta mostrarla atractiva. Ese es el caso de imágenes donde sus creadores compartes esa aventura *transgresora* con el espectador.³²²

Desde su punto de vista, esta producción de imágenes podría inscribirse dentro de la llamada Industria Cultural a la que hizo referencia el pensador alemán Theodor Adorno, al hablar de: “el arte convertido en objeto de consumo, el arte como mera mercancía.”³²³ Este postulado ha sido desmentido por un lado, pero también apoyado por artistas como Andy Warhol, quien logró hacer del consumismo, justamente, toda una propuesta estética y artística.

Lo interesante de la tesis de Rosa María González es que no solamente cuestiona las imágenes relacionadas con el feminicidio, sino que todavía va más allá, al advertir que existe una industria que “produce y comercializa imágenes con el terror, la tortura, el dolor y la muerte de mujeres que durante esa producción se causan lesiones en sus cuerpos.”³²⁴

A partir del análisis de los expedientes de víctimas del feminicidio, en donde compara las marcas de violencia en los cuerpos con ciertas imágenes promovidas por la industria pornográfica, encuentra que existe un vínculo muy estrecho entre feminicidio e imágenes, al concluir que la producción de este tipo de imágenes por parte de lo que ella llama *pornografía sádica radical* es uno de los móviles del feminicidio.

El debate alrededor de la pornografía al interior del feminismo ha sido muy intenso y se ha venido dando desde 1979 con la creación del grupo “Women against pornography”, encabezado por Catherine Mac Kinnon y Andrea Dworkin,

³²² González Ramírez, Rosa María. *Mar de indicios: imágenes de la violencia feminicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Asesora: Rita Eder Rosenwaig. UNAM. México, 2009. P. 34

³²³ *Ídem*. P. 40.

³²⁴ *Ídem*. P. 6.

quienes asumían que la pornografía era inherente y constitutiva del sistema patriarcal. En los años 80, otras feministas como Carole S. Vance (1989) y Gayle Rubin (1989) asumen una postura contraria y alegan que este tipo de prejuicios lo único que logran es imponer viejos valores tradicionales disfrazados de radicales.

No es nuestro propósito entrar en ese debate. La reflexión que nos deja esta tesis, más allá de la producción de imagen como móvil del feminicidio, es la repetición de la imagen de la mujer como objeto en un público masivo que la consume y la “disfruta”.

Es verdad que González hace una diferenciación entre las imágenes producidas por este tipo de industria y las realizadas por artistas que se solidarizan con la causa. Lo contundente es, como lo afirma la propia González, la importancia de las imágenes en esta problemática. De ahí la insistencia en la pregunta: ¿Cómo podrían las representaciones del feminicidio contribuir a la repetición derivada?

Considero que la línea fronteriza entre las dos vertientes de imágenes a las que alude esta tesis es sumamente tenue, pensando que existe una saturación de la idea de la mujer como basura y que se repite también en las obras artísticas, incluso, aquellas que se realizan con la intención de denunciar el feminicidio. La pregunta entonces sería: ¿Cómo representar el feminicidio bajo la economía de la imagen repetida sin caer en la repetición mencionada?

4.6) Enfocar la vida y la dignidad: la construcción de la memoria desde los márgenes

Como vimos al inicio de este cuarto capítulo, ya existen y, de hecho, circulan en la prensa fotografías que se centran en la memoria del feminicidio, en lugar de re-tratar las marcas de la violencia. Este desplazamiento, ya de por sí, resulta interesante si pensamos en representaciones que no reproducen la violencia del feminicidio, pero que sí dan cuenta de la importancia del fenómeno.

En estas últimas fotografías se observa una transformación en los elementos de las imágenes, al enfocarse en el símbolo de la cruz (que trasciende el sentido religioso), en lugar de re-tratar los cadáveres de mujeres. Los cuerpos que vemos en estas fotografías son los de sus familiares, en su mayoría mujeres, y aparecen erguidos y en actividad en un ritual colectivo para dignificar la memoria de sus hijas asesinadas.

Desde un punto de vista feminista, estas imágenes resultan transgresoras y hasta propositivas, en el sentido de que le dan visibilidad a estas mujeres subalternas (es decir, generalmente invisibles) que exigen justicia, y que inciden en lo político al ocupar espacios con sus fotografías y mantas con consignas. Surge la pregunta: ¿Tienen agencia las mujeres de esta fotografía? Pareciera que sí: no se han quedado en el papel de víctimas, sino que han tomado la decisión de transformar su dolor en acción, en denuncia, en exigencia.

Sin embargo, es posible pensar en otras formas de construir memoria y sobre todo, de inaugurar otro tipo de representaciones visuales que den cuenta del feminicidio sin necesidad de repetir la fórmula *mujer=basura*, o por lo menos no de la forma en que se ha venido utilizando. En todo caso, la basura es un archivo inconmensurable y podría devenir en un nuevo repertorio, pero para ello, habría que desplazar su significado. Como ya se dijo, existe una relación estrecha entre memoria y cultura, ente memoria y política, así como entre arte y política.

Hasta ahora me he centrado en las fotografías de prensa, porque en ellas encontré ciertas claves para entender los mecanismos y dispositivos culturales que permiten la reproducción del feminicidio. Pero lo que también resultó sumamente interesante fue ubicar ciertos desvíos en los elementos reiterados,

como los que presentan las dos imágenes analizadas en este capítulo. Las fotografías de prensa tienen ese cariz de realidad que hace que parezcan imágenes prácticamente incuestionables. Pero como aquí quedó demostrado, éstas no solamente deben ser interrogadas y criticadas sino que es posible realizar ciertas variaciones, incluso, transformarlas por completo. El feminicidio puede ser representado de otras maneras, de tal modo que podamos ir transformando la forma de mirar, no solo desde un punto de vista artístico sino político.

Para ilustrar este tipo de transformaciones que pueden suscitarse en la mirada, recurriré a otro tipo de prácticas artístico-políticas que han intervenido el mundo de lo visual. La fotografía es fundamental por todos los motivos ahora expuestos, pero los modos de ver pueden ser transformados también por otro tipo de representaciones visuales, como se puede ver a continuación.

Uno de los ejemplos latinoamericanos más representativos de una serie de prácticas artísticas con fines políticos fue la llamada *escena de avanzada*, que surgió en Chile, tras el golpe de Estado que derrocó al presidente socialista Salvador Allende y al gobierno izquierdista de la Unidad Popular. En plena dictadura, un grupo de artistas decidió desbordar los marcos normativos del arte, más allá de los marcos de la institucionalidad y sobre todo, de los mensajes oficiales y del lenguaje del propio régimen. Nelly Richard la describe así:

La escena de “avanzada” –hecha de arte, de poesía y literatura, de escrituras críticas– se caracterizó por extremar su pregunta en torno a las condiciones límites de la práctica artística en el marco totalitario de una sociedad represiva; por apostar a la imaginación crítica como fuerza disruptora del orden administrado que vigila la censura; por reformular el nexo entre “arte” y “política” fuera de toda dependencia ilustrativa al repertorio ideológico de la izquierda sin dejar, al mismo tiempo, de oponerse tajantemente al idealismo

de lo estético como esfera desvinculada de lo social y exenta de responsabilidad crítica en la denuncia de los poderes establecidos.³²⁵

En esos momentos, lo que se estaba viviendo en Chile era un quiebre de referencias sociales y culturales, pero oculto bajo el repertorio del poder. De hecho, la historia se percibía desarticulada y se respiraba un clima de censura por parte del gobierno de Pinochet. La idea de la *escena de avanzada* era la denuncia política a través del arte y para ello había que burlar la censura y asumir la autocensura. Para ello, se llevó el arte a espacios considerados marginales, lo cuál coadyuvó a romper la frontera entre el arte y la sociedad. En muchos, casos lo que hicieron estos artistas fue usar las mismas normas del arte institucional, para desviarlas. Dice Nelly Richard:

Son varios los artistas de la “avanzada” que postularon una espacialidad alternativa a los recintos de arte cercados por la institución, mediante un “arte-situación” que reprocessaba creativamente micro-territorios de experiencias cotidianas. Se les llamó “acciones de arte” a esas obras cuyas estructuras operacionales se mantienen abiertas y cuyos materiales (acontecimientos biográficos, transcurso comunitarios) pertenecen inconclusos, garantizando así la *no-finitud* del mensaje artístico para que el espectador intervenga en la obra y complete su plural de significaciones heterogéneas y diseminadas.³²⁶

Llama la atención que este movimiento artístico se haya dado en el momento de mayor represión en uno de los países latinoamericanos donde el proceso de dictadura fue más cruento. Cuesta pensar en otro tipo de movimientos artísticos latinoamericanos que hayan logrado florecer al margen de la llamada industria cultural. Sin embargo, como se mencionó al comienzo del capítulo, lo que sí hemos presenciado son experiencias importantes de la construcción de memoria. Ya hemos mencionado el caso de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y el de

³²⁵ Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. (Primera edición: 1986) Escena de avanzada y sociedad. Documento FLACSO No 46. Ediciones Metales Pesados. Segunda edición. Santiago de Chile, 2007. P. p. 15 y 16.

³²⁶ *Ídem*. P. 17.

las propias Madres de Juárez, que al unir sus cuerpos y voces, se han apropiado de la plaza, el mayor símbolo del poder. En palabras de Butler: "(...) los cuerpos se juntan, se mueven y comunican, y reclaman un determinado espacio como espacio público".³²⁷

En el caso de México, en los últimos años, también hemos visto emerger manifestaciones colectivas que han venido trabajando en la construcción de la memoria a partir de representaciones alternativas, que utilizan la plaza y también la basura, y que se han empeñado en subvertir las imágenes violentas de los medios de comunicación. Es decir, desde el movimiento social, se ha recurrido a ciertas prácticas artísticas que han inaugurado otro tipo de estéticas al intervenir las plazas.

La toma de la plaza ha sido una de las características de los movimientos sociales de las últimas décadas, y como lo apunta Marisa Belausteguigoitia: "El reto es múltiple: llegar a la plaza, emplazar y hablar el lenguaje que repare y consiga colectividades del consenso, conciencia y consuelo."³²⁸

En ese sentido, una de las manifestaciones artísticas colectivas que han llamado la atención, en el contexto de la llamada guerra contra el narcotráfico, declarada por el ex presidente Felipe Calderón es la de *Bordando por la paz*, que a su vez ha dado lugar a *Bordamos feminicidios*.

Bordando por la paz fue una iniciativa de varios artistas plásticos que convocaron a la sociedad en general a participar en lo que constituye una resistencia al olvido y a la naturalización de los 70 mil personas asesinadas, 20 mil desaparecidas y 250 mil desplazadas en el sexenio anterior³²⁹.

Una práctica tan sencilla, femenina, repetitiva, manual y visual como bordar en un pañuelo el nombre de alguna persona asesinada o desaparecida, se ha convertido en una acción colectiva que inaugura otro tipo de repetición. Hileras de

³²⁷ Judith Butler. "La alianza de los cuerpos y la política de la calle". *Op. Cit.* P.91.

³²⁸ Marisa Belausteguigoitia. "Emplazamientos: construcción de estrategias políticas desde el padre subvertido y sus narrativas de consuelo". Revista *Debate feminista*. Año 23, Vol. 46, Octubre 2012. P. 42.

³²⁹ Según declaraciones del Movimiento por la Paz, Justicia y Dignidad (MPJD). Nota del periódico *Sin embargo*. Página en internet: <http://www.sinembargo.mx/28-11-2012/444101>. Consultada el: 5/febrero/2013.

pañuelos bordados, uno detrás del otro, recuperan el espacio público, dándole nombre y apellido a las personas que han perdido la vida en el contexto de una guerra cruzada, caracterizada por la espectacularización de la violencia, por el bombardeo de imágenes de cadáveres, de cuerpos sin cabeza, de ejecutados en la plaza pública. Francesca Gargallo describe así el elemento disruptivo de este tipo de prácticas:

Bordar en las banquetas, las escaleras, las glorietas, los parques de México, hoy, es un ejercicio profundo de no violencia, una acción directa de promoción de la paz. Concorre a un acto de arte, una redefinición práctica de la estética, una gestión por la vida que restauran la plaza, la calle, el jardín que fueron mancillados por una muerte que se empeña en sembrar terror.³³⁰

Desde el 7 de agosto de 2011, cuando se realizó la Primera Jornada de Arte y Cultura del Movimiento por la Paz con Justicia y Libertad, cada vez se reúnen más personas –hombres y mujeres– en los distintos estados del país para bordar por la paz. La artista plástica Regina Méndez describe así el significado de estas acciones colectivas:

Cada muerte habla de uno de nosotros, pues son las personas en el espacio público las que hacen el nosotros. A la vez, denunciar la muerte de uno de nosotros es lo que hace que la gente se junte. Bordar nos da el tiempo de ver al otro, transforma el horror ante la muerte en el momento del encuentro y la plática. Hoy quien borda por la paz conforma una red vital que construye el arte desde una esquina de la sociedad.³³¹

Bordar implica romper con las fronteras del género, con la misma práctica que lo refunda puesto que los hombres también bordan. Pero además, bordar implica llevar al espacio público una actividad que tradicionalmente se realiza al

³³⁰ Francesca Gargallo. “Bordados de paz y memoria: un proceso de visibilización”.

³³¹ Entrevistada por Francesca Gargallo. *Ídem*.

interior del hogar. El dolor individual se hace colectivo y deja de ser privado para volverse público. Bordar es bordear la frontera entre lo visual y lo textual, el silencio y la palabra, lo manual y lo intelectual. Es salirse de la repetición para volver a ella. Uno de los aspectos que habría que resaltar, además, es que el retrato de una persona descabezada o ejecutada es sustituido por una tela bordada, por una forma digna de recordar. Según Soledad García Sanabria, quien se ha unido a las filas de *Bordando por la paz*: “El bordar es el unir, porque se ha desmembrado la sociedad. Es también terapéutico: a través del hilo y del paciente trabajo, los familiares de los muertos se acercan más a ellos y a su paz interior.”³³²

Esta manifestación colectiva, por lo tanto, busca un punto de empatía con las víctimas y familiares de las víctimas. Lo importante aquí no es solamente la representación de la violencia generalizada, que ya de por sí rompe con la estética utilizada por los medios de comunicación, sino que su realización supone una transformación en las relaciones sociales.

El contexto de represión en México en el contexto actual es muy distinto al que se vivía en Chile durante el surgimiento de la *escena de avanzada*. A diferencia del contexto chileno en los años 70, en México actualmente se puede decir todo y se puede mostrar todo, aparentemente. A las personas no se les priva de la vida por ser sospechosas de pertenecer a grupos subversivos o comunistas, como hizo la dictadura de Pinochet en Chile, sino por ser jóvenes, pobres, o simplemente, porque estaban en el lugar equivocado, en el lugar equivocado, sobre todo, si asumimos que el crimen organizado, es decir, el motivo de la guerra, involucra a los distintos niveles de gobierno, lo que nos lleva a pensar que no se trata de una guerra por la “seguridad nacional”, sino con fines de mercado. Pilar Calveiro lo explica así:

(...) *no estamos frente a una guerra contra el narcotráfico* –como se afirma– ya que esta supondría dos bandos de lucha a muerte: gobiernos y narcos. Por

³³² Entrevistada por Francesca Gargallo. *Ídem*.

el contrario, el involucramiento de los distintos sectores estatales y no estatales demuestra la interpenetración entre gobierno/sociedad/delincuencia organizada, actores que forman una única red que disemina formas de violencia masiva y atroz en la lucha de sus facciones internas por el control de los mercados.³³³

Más que de represión en sí, por lo tanto, podemos hablar de una desintegración del tejido social, que hace que el enemigo sea todavía menos identificable y que además, acaba por hacerle creer a los familiares de las víctimas que su problema es individual. Hay una impunidad sin límites, que se afianza con la ruptura de los lazos de solidaridad entre la comunidad. Es justamente lo que *Bordando por la paz* ha querido transformar.

Inspiradas en esta experiencia, un grupo de mujeres ha creado *Bordamos feminicidios*, con el objetivo de no olvidar a las mujeres que han perdido la vida por causa de la violencia de género, que va más allá del contexto de violencia generalizada que se vive en México desde hace seis años. A las mujeres se les mata en épocas de guerra, pero se hace otro tanto en épocas de paz. Pero además, se les mata de manera distinta. Minerva Valenzuela, actriz cabaretera, quien encabeza esta iniciativa surgida en la Ciudad de México, lo explica así:

Es importante hablar de feminicidio, porque darnos cuenta de que nos matan diferente, nos hace pensar en que nos hacen vivir diferente. (...) Tantos cuerpos que se encontraron tan violentados, que no se pudo ni reconocer quién era. No se trata sólo de un cadáver, era el cuerpo de una mujer. Y cuando cuentas un poquito de la historia de su vida, porque no podemos hablar de muerte sin hablar de vida, y viceversa, es más fácil recordar que tenía una mirada, que ocupaba un espacio, que olía a algo, que hablaba con

³³³ Calveiro, Pilar. *La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI editores. Argentina, 2012. P. 218.

la gente y que no la tenemos: ni la gente que la conoció ni a las que probablemente la íbamos a conocer.³³⁴

En este caso, la práctica de bordar-bordear se lleva a cabo, casi siempre de manera individual, y en distintos lugares: en el camión, en la calle, en el metro, con la idea de que las personas se acerquen, observen y pregunten. Las bordadoras-bordeadoras de feminicidios se juntan para compartir sus bordados en un tono más festivo: hacen pequeñas reuniones donde toman café, parten una rosca de Reyes o simplemente, se reúnen en la casa de alguna de ellas, lo que da como resultado, además, es un diálogo intergeneracional:

Me di cuenta que también puede ser una poderosa herramienta para hablar de feminismo a mujeres que no tenían idea y que llegaron porque les gustaba bordar. O a las mamás de mis amigas. Eso fue muy bonito: encontraron por primera vez un punto en común de “yo no sé bordar y mi mamá sí” y , “mi mamá nunca había escuchado de feminicidio y yo le cuento, y las dos bordamos”.³³⁵

Bordar se ha convertido, por lo tanto, en una práctica transgresora también para las mujeres. En un pañuelo cuentan de forma breve, y en primera persona, la historia de alguna mujer asesinada y de esta manera interrogan al espectador, quien en un primer momento suele decir: “qué bonito”, y después se queda pensando sobre lo que está escrito en el pañuelo.

Bordar feminicidios supone una relación muy estrecha entre las vivas y las muertas. Significa bordear la vida y la muerte: darle un espacio físico a la mujer que perdió la vida, tanto como significa acompañarla, darle un tiempo, ya que bordar es algo que no se puede hacer rápido. Pero además, el dolor se va transformando, porque bordar y bordar juntas es una acción placentera. A los pañuelos se les suele poner detalles cariñosos, estéticos, lo que nos confirma que

³³⁴ Entrevista con Minerva Valenzuela. Actriz, integrante de Bordamos feminicidios. 9 de febrero del 2013.

³³⁵ *Ídem*.

las representaciones de la memoria de un acontecimiento terrible, no necesariamente deben ser dolorosas. El pañuelo como “lugar de la memoria” nos recuerda también a las Madres de la Plaza de Mayo, que utilizaban el pañuelo blanco como símbolo del dolor y del llanto.

Bordamos feminicidios surgió el 23 de noviembre del 2012 y la experiencia se ha replicado en 10 estados del país, y en algunas ciudades de España, Argentina y Guatemala. A final de cuentas, como dice Minerva Valenzuela: “cuando ves muchos pañuelos juntos es más fácil darte cuenta de que todas esas mujeres faltan, a cuando te dicen que son 300, o 5000, etc.”³³⁶

Si hablamos de acciones de denuncia del feminicidio, no solamente en Ciudad Juárez, sino en todo el territorio mexicano y latinoamericano, es importante mencionar que también se han dado expresiones, que si bien han sido llevadas a cabo por activistas y no por artistas, le han apostado a denunciar el fenómeno a partir de otro tipo de narrativas e imágenes.

Estas iniciativas surgen generalmente de pequeños colectivos, como es el caso de *Alí somos todas*, que desde hace más de tres años viene realizando una serie de intervenciones estéticas-políticas en espacios públicos que rompen con la representación “típica” o repetitiva del feminicidio.

Alí somos todas se conformó a raíz del asesinato de Alí Cuevas Castrejón, estudiante de Letras Clásicas de la UNAM, el 19 de septiembre del 2009. Su ex compañero sentimental Oswaldo Aristóteles Morgan Colón, le asestó 26 puñaladas después de una fiesta, al interior de su departamento.

Desde entonces, este colectivo feminista ha realizado distintas manifestaciones en plazas, calles y hasta en la propia universidad nacional para denunciar este tipo de crímenes que suceden al interior del hogar y vincularlos con los feminicidios de Ciudad Juárez, en el sentido de que lo que motiva el asesinato es la misma lógica machista que ve en la mujer un objeto de posesión y de desecho.

El colectivo se inscribe dentro de la corriente del feminismo autónomo latinoamericano, tomando en cuenta que la autonomía es un concepto

³³⁶ *Ídem*.

relacional. La corriente feminista autónoma, en ese sentido, se desmarca del Estado y de sus instituciones, inaugurando otro tipo de relaciones: entre pequeños grupos de autoconciencia, desde la autogestión, y con distintos tiempos a los que marca el calendario oficial. En su tesis de maestría, en la que estudia el caso específico de este grupo de activistas, Taís Itacaramby afirma:

La autonomía se constituye por lo tanto como un concepto relacional y se inscribe en el contenido de la lectura alternativa de mundo, sus lentes y voces articuladas, pero también en los medios de propagación y recepción de los mensajes, que repercute en la historia, escrita en minúscula por su *propia* trayectoria. Autonomía con respecto a la historia oficial y a la construcción de lugares de legitimidad escasos: el retazo en la brecha de la emergencia de las voces que se oponen al sistema y su aparición en una memoria colectiva, que sea el registro de la expresión de la falta de consenso sobre los rumbos de la humanidad, del disenso elocuente.³³⁷

Desde esta perspectiva, el colectivo ha realizado acciones lo mismo en la Plaza del Zócalo, que en Bellas Artes, afuera del metro, en el centro de Xochimilco o cualquier espacio público transitado, en donde se puedan lanzar consignas como

Cuidado: el machismo mata

Matar mujeres: ¿te hace más hombre?

El príncipe azul no existe. El macho violento sí.

Este cuerpo es mío. No se viola, no se mata!.

Oiga señor: su mujer no es suya

³³⁷ Itacaramby Spezia, Taís. “Si tocan a una, nos tocan a todas”. *Feminicidio en singular, lucha en plural: estudio de caso del asesinato de Alí Cuevas Castrejón y de la colectiva que lleva su nombre*. Tesis de Maestría en Antropología: Directora: Dra. Mariana Mora. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). México, 2012. P. 144.



¡CUIDADO!
EL MACHISMO MATA

**matar mujeres,
¿te hace
más hombre?**



En acciones interactivas con un público participante, lo que *Alí somos todas* busca es darle la vuelta a toda la narrativa del amor romántico, convirtiéndola en un mensaje de prevención, en una incitación para romper el silencio. Para ello recurre al performance y al estencil.

Paralelamente se han hecho acciones con siluetas de mujeres que significan todas aquellas que ya no están por causa de la violencia, y se le pide al público que pose en el piso para pintar el contorno de su cuerpo. De esta manera, la persona acostada se pone en el lugar de la muerta, metafórica y literalmente, lo que hace que experimente esa sensación de estar en posición horizontal.

Los *siluetazos* han constituido una práctica artística-política muy importante en Latinoamérica, teniendo como máxima referencia a aquellos convocados por las Madres de la Plaza de Mayo, en Argentina. En ese contexto, las siluetas representaban a los desaparecidos políticos por parte de la dictadura militar. Las madres de Juárez y el movimiento de denuncia de los feminicidios también han recurrido a las siluetas para representar a las mujeres desaparecidas en la frontera norte de México. El aporte de los *siluetazos* es artístico, así como es político. Taís Itacaramby lo explica así:

Las siluetas constituyen un repertorio público, un signo de lucha y de protesta social que tienen además una larga trayectoria como recurso artístico-político. Historiadoras e historiadores del arte político ubican los *siluetazos* en la utilización del arte como forma de protesta vinculada a procesos revolucionarios en Latinoamérica, que se distancia sustancialmente de una idea aséptica de arte moderno. Hay que aclarar que la dimensión artística del *siluetazo* no limita la acción representativa la pura intencionalidad artística vinculándola con actos creativos que producen un efecto visual estético en el espacio público.³³⁸

Las siluetas expuestas por el colectivo *Alí somos todas* en la explanada de Bellas Artes constituyeron una manifestación estética y política, no solamente al

³³⁸ *Ídem*. P. 162.

hacer visibles a las mujeres asesinadas y desaparecidas, sino al inaugurar un ritual que busca la restitución de la imagen de sus cuerpos. La silueta, a fin de cuentas, es hacer “aparecer” lo que ha desaparecido. Reproduce la ausencia como presencia ambigua, espectral.

Igualmente se han realizado performances donde se alude a las mujeres muertas como “presentes” y se describe el acontecimiento de su muerte con la narrativa del feminicidio, dándole nombre al asesino-responsable. La narrativa es una forma de conocer y ésta siempre mantiene un vínculo con la historia, dado el carácter de temporalidad, necesario en cualquier discurso narrativa. Al afirmar ese inevitable vínculo entre historia y narrativa, dice Paul Ricoeur: “(...) lo que está últimamente en juego, tanto en la identidad estructural de la función narrativa como en la exigencia de verdad de cualquier obra de este género, es el carácter *temporal* de la experiencia humana. El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal.”³³⁹

Las acciones de *Alí somos todas* cuentan los acontecimientos en orden cronológico y le imprimen al hecho ese carácter de temporalidad. El asesinato deja de ser noticia para convertirse en historia. Lo nombran como feminicidio y no como “crimen pasional” o “accidente”, como suele decirse en los medios de información. Por otro lado, cuentan la historia desde la perspectiva de la víctima, porque asumen que las mujeres queremos formar parte de la historia y sentirnos reconocidas en ella. Por último, buscan traer de vuelta a las mujeres que perdieron la vida, en una exigencia de justicia que se sostiene en la memoria construida colectivamente.

En la misma línea de Paul Ricoeur, Francesca Gargallo defiende la idea de poder construir la historia a partir de esa capacidad de “contar”, indispensable en toda narración, pues a fin de cuentas, narrar es una forma de conocer. Dice Gargallo:

³³⁹ Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (primera edición en francés, 1985). Editorial Siglo XXI. Tercera edición en español. México, 2000. P. 39.

Personalmente, no puedo dejar de contar la historia de una resistencia sin sentir una profunda simpatía hacia quien resiste. Contar es parte de esa resistencia contra la opresión que yo asumo políticamente de otro pueblo y otra persona, cuando no de otra época, con la que yo con-siento. Lo que yo cuento no es menos verdadero porque yo siento algo, más bien si yo no sintiera nada no lo contaría, haciendo perder a la historia una versión de la realidad reconstruida con base en pocos datos. Como toda la historia, como todo el conocimiento.³⁴⁰

Contar la historia desde esa frontera entre lo textual y lo visual y desde otro punto de vista es lo que se propone *Alí somos todas*, por lo que ha convertido la repetición del feminicidio en la repetición del renacimiento. Contar textualmente, pero también visualmente. El 20 de julio del 2010, a 9 meses del asesinato de Alí Cuevas, el colectivo organizó una acción en la plaza central de Xochimilco, lugar de residencia de Alí. A través de un performance colectivo, decenas de mujeres representaron un parto, al mismo tiempo que gritaban:

Nueve meses ya parimos: Justicia para Alí.

Nueve meses revivimos, estamos todas aquí.

Rompemos el silencio y también la impunidad.

No más feminicidios, mujeres en libertad.

³⁴⁰ Francesca Gargallo. "Intentando acercarme a una razón narrativa". Revista *Intersticios. Filosofía, arte, religión*, Universidad Intercontinental, Ciudad de México, Año 8, n. 19, 2003. ISSN: 1.200-16 425. Página en internet: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/no-occidental/intentando-acercarme-a-una-razon-narrativa/>. Consultada: 28 de marzo del 2013.





Fotografías de acciones realizadas por *Alí somos todas*: Mariana Berlanga

La idea de la acción fue transmitir la idea de que se acababa de parir una lucha, una lucha que se replicará en cada mujer asesinada. Aquí la imagen del parto sustituye al cuerpo muerto y que la idea de la memoria se asocia directamente con la vida. El sonido de tambores acompaña el parto y los gritos de varias mujeres anuncian el nacimiento de una lucha que se encargará de revivir a todas las víctimas del femicidio. Lo que tenemos son nuevos repertorios, lloronas que se desvían de la norma para constituir un coro de voces femeninas que afirman: *¡Ni una asesinada más!*

Este tipo de expresiones estéticas, así como la de *Bordando por la Paz* y *Bordamos feminicidios* nos hablan de que sí se están gestando y reproduciendo de representaciones que le apuestan a la transformación de la mirada. Por eso, cuando preguntarnos: ¿cómo salir de la repetición?, afirmamos que no se

necesita inventar algo totalmente nuevo. La propuesta es desplazar el dolor de la imagen dominante, re-significar la ciudad, la plaza y la basura, poner el foco en la dignidad y en la vida, para transitar hacia otras imágenes que no repitan las fórmulas conocidas y reconocidas que colocan a la mujer en una posición de subordinación, vulnerabilidad, victimización. La repetición de ciertos elementos puede ser inevitable, como ciertos elementos que se asocian con lo femenino, pero el reto es transformar su significado, hacer que los símbolos reiterados puedan sufrir cierto desvío o extra-vío. Busca una extra-vía u otra vía. En otras palabras: la idea es hacer de la repetición, una transmutación.

4.7 Memorias controvertidas: los intereses alrededor del Memorial del Campo Algodonero y la propuesta de la escultura

El Memorial del Campo Algodonero, para recordar a las jóvenes encontradas sin vida en dicho predio de Ciudad Juárez, Chihuahua, significa hasta ahora, la máxima consecuencia institucional que ha tenido la lucha por la exigencia de justicia en relación al feminicidio.

El memorial se construyó a partir de la sentencia emitida por la Corte Interamericana de Derechos Humanos en el 2009, la cual responsabilizó al Estado mexicano por lo que llamó “crímenes por razones de género” registrados en aquella ciudad fronteriza.

El 10 de diciembre de 2009 fue publicada la sentencia dictada por la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CoIDH) sobre el caso “González y otras vs México” conocido también como “Campo Algodonero”, en cuyos resolutivos 16 y 17 se estableció que el Estado mexicano debía llevar a cabo un Acto público de reconocimiento de responsabilidad internacional, en honor a la memoria de Laura Berenice Ramos Monárrez, Esmeralda Herrera Monreal y Claudia Ivette González, y el cual debía realizarse en la misma ceremonia que se develara el “monumento en memoria de las mujeres víctimas de homicidio por razones de género en Ciudad Juárez”, en el predio conocido como Campo Algodonero.

La Corte Interamericana exigió al gobierno mexicano una indemnización de 383 mil dólares para los familiares de las víctimas, una petición pública de perdón en la cuál se asumiera la responsabilidad del gobierno en el caso y la edificación de un memorial para las víctimas, entre otras cosas.

El 7 de noviembre de 2011 se llevó a cabo el Acto de Disculpa Pública por parte del subsecretario de Gobernación, Felipe de Jesús Zamora, a la vez que se dio por inaugurado el memorial.

Familiares de las víctimas irrumpieron en dicho acto para exigir justicia y denunciar la actitud omisa y cómplice del Gobierno, que en 18 años no ha tomado acciones contundentes para dar con los culpables de los crímenes, mucho menos, para erradicarlos. Desde el punto de vista de los familiares y las

organizaciones que los han venido acompañando, la realización misma del memorial constituye un acto de cinismo, pues se sabe que en Ciudad Juárez las mujeres siguen siendo asesinadas y las investigaciones no están siendo llevadas a cabo con seriedad. Como lo indica una nota de La Jornada, no todas las organizaciones acudieron al evento, por considerar que no cumplía con los requerimientos mínimos que debería tener el memorial:

Por su parte, la Red Ciudadana por la No Violencia y Dignidad Humana, en la que participan las familias de Claudia Ivette, Laura Berenice y Esmeralda, por cuyas muertes fue condenado el Estado mexicano en la CIDH, dio a conocer que no acudió a la develación del memorial levantado en el campo algodnero. La decisión fue por “la negativa a incorporar los nombres de todas las víctimas desde 1993 y cuando menos hasta el año 2006, como ordenó el tribunal internacional en su sentencia del 10 de en diciembre de 2009”.³⁴¹

Algunas de las madres se sintieron burladas, otras, simplemente, no vieron la buena voluntad del gobierno, pese a la edificación del memorial. A pesar de las reiteradas interrupciones, en el Acto Público para pedir perdón, el subsecretario de Gobernación pronunció las siguientes palabras:

Fue la búsqueda de la verdad y el afán de justicia lo que provocó que estemos reunidos aquí el día de hoy. Las agresiones sistemáticas sufridas por las mujeres desde hace años, particularmente en esta región del país, es una preocupación constante de toda la sociedad mexicana; es un llamado de atención que debemos atender, y es lo que nos trajo hasta el Campo Algodnero de Ciudad Juárez. Los feminicidios en Ciudad Juárez son hechos trágicos para todo el Estado Mexicano; lamentamos profundamente las

³⁴¹ Nota de La jornada: “El Estado mexicano pide perdón por los feminicidios; acto de simulación: deudos”. Rubén Villalpando (corresponsal). Martes 8 de noviembre del 2011. En Internet: <http://www.jornada.unam.mx/2011/11/08/politica/016n1pol>. Consultada el: 10/febrero/2013.

pérdidas que sufrieron las familias y la sociedad.³⁴²

No fue hasta el 30 de agosto del 2012 que se develó la escultura del memorial, realizada por la artista chilena, Verónica Leiton, radicada desde hace 18 años en Ciudad Juárez. El acto fue encabezado por el gobernador de Chihuahua César Duarte y por el entonces secretario de Gobernación, Alejandro Poiré Romero. Esta vez, el segundo fue quien ofreció disculpas públicas. Las madres de Juárez volvieron a alzar la voz: “No queremos memorial, queremos justicia”, “Vivas se las llevaron, vivas las queremos”.³⁴³ Nuestras Hijas de Regreso a Casa y el Comité de Madres y Familiares de Mujeres Desaparecidas increparon a los funcionarios.

La disputa por la memoria se hace presente a partir de la inauguración formal del Memorial Campo Algodonero. Por un lado, el gobierno se lava las manos y da por terminado el “problema” de los feminicidios. Por otro, las madres se vuelven a indignar ante el cinismo reiterado de las autoridades. Y en el medio de la ciudad desértica se vislumbra la escultura de una mujer erguida, con los brazos abiertos que sobresale por encima de las paredes y rejas que encierran el memorial.

Como se ha venido señalando, la memoria no es estática, ni homogénea, ni lineal. Ciudad Juárez, sin embargo, no es la misma desde que se erigió el memorial del Campo Algodonero. Las autoridades dispusieron el lugar, otorgaron el espacio, lanzaron una convocatoria, contrataron a la artista, destinaron los recursos e inauguraron la escultura.

Las madres y familiares de las víctimas, las organizaciones de mujeres, las redes ciudadanas, reclamaron y siguen reclamando justicia. Ahora es el Memorial del Campo Algodonero, el lugar de reunión para manifestar su indignación. Existe un símbolo permanente en la ciudad, una especie de

³⁴² Nota de El Universal: “Discurso México se disculpa por los feminicidios en Juárez”. Lunes 7 de noviembre del 2011. En Internet: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/806992.html>. Consultada el: 10/febrero/2013.

³⁴³ Nota de Proceso: “Madres de víctimas obligan a Poiré a disculparse por Campo Algodonero”. 30 de agosto de 2012. En Internet: <http://www.proceso.com.mx/?p=318418>. Consultado el: 10/febrero/2013.

recordatorio de lo que sucedió, de lo que sigue sucediendo, y el cuál resulta casi imposible dejar de ver, considerando que está en el cruce de dos avenidas importantes.

Como ha sucedido con otros memoriales en el mundo, las autoridades se encargan de la edificación del museo o monumento, después, la comunidad se apropia de él. O no. Esa es una cuestión que todavía está por verse en este caso. Si la memoria es dinámica, el sentido del memorial se lo da el movimiento social que lo acompaña. A final de cuentas, como lo explica Daniel Feirstein, la memoria es un proceso creativo y colectivo:

La memoria sí reproduce, pero retrae. Más que reproductora es creativa, y la consciencia (y los intentos de elaborar las marcas de lo inconsciente) constituye el plano prioritario en el que opera dicha creación, aun cuando se encuentre determinada por procesos inconscientes.³⁴⁴

Todo proceso creativo se da a partir de relaciones sociales. Por eso Feirstein afirma:

(...) que este proceso no implica una fuerte o débil analogía entre lo individual y lo colectivo sino que, por el contrario, opera siempre en el ámbito de las relaciones sociales, porque todo proceso de memoria o representación requiere de una articulación con otros –otros externos u otros internalizados– y se lleva a cabo en el espacio de dichas articulaciones.³⁴⁵

El Memorial del Campo Algodonero, en ese sentido, incita, crea y recrea la memoria de los feminicidios, al mismo tiempo que propone otro tipo de recuerdo en relación a los crímenes de mujeres. “Flor de Arena” inaugura otro tipo de imagen-recuerdo, en la medida que le da la vuelta a la imagen repetitiva, o mejor dicho, saturada en los medios de comunicación. Se trata de una apuesta estética distinta para representar lo irrepresentable del feminicidio.

³⁴⁴ Feirstein, Daniel. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2012. P. 127.

³⁴⁵ *Ídem*. P. 128.



Fotografías Memorial del Campo Algodonero: Mariela Paniagua



o

Como se mencionó anteriormente, el proyecto de la artista Verónica Leiton fue el elegido para realizar la escultura en bronce del memorial, el mismo material que estaba explorando Ana Mendieta, la artista cubana-estadounidense, cuando su marido la aventó del balcón, desde el piso número 34 de un edificio en Nueva York.

En este caso, la convocatoria fue lanzada por el gobierno federal a través de la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (CONAVIM), de la Secretaría de Gobernación.

Se trata de una escultura de cuatro metros de altura (seis, incluyendo el pedestal), elaborada en bronce. Pesa aproximadamente una tonelada. Lo que vemos es una mujer joven de pie, erguida y con los brazos hacia el cielo. La mujer surge de una flor, de la cuál a su vez surgen otras flores. Verónica Leiton explica el sentido de “Flor de Arena”:

Yo llevo casi 18 años viviendo acá y conozco ciertas cosas que son típicas de la zona. Así que pensé en una imagen que representara a todas las mujeres muertas y desaparecidas, que fuera algo que tuviera que ver con lo femenino y que a su vez fuera delicado. Lo primero que se me vino a la mente fue la rosa del desierto, que es esta rosa de arena que se da en una zona desértica como la nuestra, y que se conforma de una diversidad de capas de arena, cal y agua. Por eso se llaman rosas del desierto y son típicas de la zona desértica de esta región.³⁴⁶

El elemento central de la escultura monumental es la mujer, y lejos de estar en posición horizontal como en tantas representaciones periodísticas-políticas del feminicidio (como en las fotografías analizadas en los capítulos 1 y 2), la de “Flor de Arena” está en posición vertical, con la frente en alto y con la mirada hacia el cielo. Podemos ver en esta escultura, la repetición de lo femenino: lo que debilita a estas mujeres, pero también lo que las aglutina. Además, la mujer en esta

³⁴⁶ Entrevista con Verónica Leiton. 5 de febrero del 2013.

escultura está con ropa que la cubre y la protege. La arena es donde podemos ver los cadáveres de mujeres tirados, pero aquí dicho elemento aparece transmutado.

Pensé mucho en cómo representar a todas las mujeres muertas, porque las niñas ya no están acá. Pero si están muertas, desde mi punto de vista, están en otro plano: libres, felices. Entonces, pensé en una mujer joven, fuerte, con una actitud y un gesto de libertad, de plenitud, de calma. Pensé, además, que esta mujer tenía que surgir de esta flor, porque finalmente la flor se da en la tierra. Pensé también en la relación de la madre tierra, y por qué no, ella resurgiendo, reconstruyéndose desde la madre tierra. La arena era ideal para vestirla, porque yo no quería que se viera un vestido ni tampoco quería un desnudo.

Si observamos bien la escultura, la textura de arena es perceptible en la parte inferior de la mujer, aunque a medida que va subiendo, la textura se va volviendo más suave, más delicada. Ese efecto fue intencional:

Ahí hay una transformación, una transmutación, un cambio, a medida que la joven se eleva, se transforma eso rústico, se va transformando en una sutileza, en arenilla fina que la viste, que se convierte en su vestidura.

“Flor de Arena” también convierte la idea de la muerte en renacimiento. Desde ese punto de vista, se centra más en la vida que en la muerte: vida como proceso creativo, dinámico, transformador:

La niña se está elevando, está resurgiendo, está renaciendo. Pero está renaciendo con una dignidad, una plenitud, con una serenidad, con una calma, porque ya está en otro plano. Una de las imágenes claras que me vinieron fueron las madonas del Renacimiento, que aparecen generalmente con un manto: acogiendo al bebé. El manto es un ícono muy femenino que tiene que ver con el cobijar, con el apañar, con el apapachar. Por lo tanto, se me ocurrió que uno de estos pétalos se transformara en un manto, y que al

manto tuviera movimiento para que la joven lo tomara sutilmente entre sus manos. Etéreamente. Todo tenía que ser muy delicado.³⁴⁷

A pesar de que el manto es un símbolo femenino, como lo apunta Leiton, vemos que éste se subvierte en la medida que la protección o el cuidado no son de la mujer hacia otro sino hacia sí misma. La mujer tiene entre sus manos un manto que la acoge como en un acto de autoprotección, a la vez que contiene los nombres de todas las mujeres asesinadas. La tela va de arriba hacia abajo en forma formando curvas, pero las curvas, en este caso, le dan movimiento a la escultura y la hace sublime. El manto protector es, por lo tanto, la memoria de todas:

Fui con Julia Monárrez y le pregunté cuál era el número de mujeres que habían desaparecido o muerto en estos 18 años. Ella me dijo que podíamos hablar de alrededor de 1500. Decidí redondear el número, aunque sabemos que siguen desapareciendo niñas. Pensé en la cifra, pero también pensé en los nombres. Fui con las organizaciones para investigar los nombres de pila más representativos. De esta forma, Lupita representa a todas las Lupitas y así, sucesivamente. Los nombres de las mujeres están grabados en el manto.

“Flor de Arena” es una escultura que se puede catalogar como conservadora, es decir, no responde a los cánones del arte contemporáneo. Se yergue por encima de la ciudad, con el fin de que sea visible por quienes transitan por Ciudad Juárez. Otro de los elementos importantes de “Flor de Arena” es el agua que significa la transformación. Por eso se trata de una escultura fuente:

Decidí que el agua saliera del corazón de la mujer, porque recordé un programa en el que se decía que se ha descubierto que hay un rincón en el corazón que no tocan los cardiólogos, ya que en términos neurológicos, puede decirse que el corazón tiene memoria. Pensando en eso, yo pensé en la

³⁴⁷ *Íbidem.*

memoria del dolor. Por eso es que el agua sale del corazón, para que ese dolor pueda transformarse.³⁴⁸

En esta escultura constatamos que el dolor se puede transformar, pero el horror también. El horror del feminicidio se puede sublimar al punto de crear una imagen bella, que transmita vida, fortaleza y libertad. Habría que preguntar: ¿Qué recoge esta belleza? Verónica Leiton considera que las y los artistas que abordan este tipo de temáticas deben tratarlo desde una perspectiva ética para no caer en la tentación de repetir el horror:

Por muy doloroso-horroroso que sea el tema, se puede y se debe sublimar. En primer lugar, porque un dolor así, tan tremendo, que le afecta directamente a los familiares de las víctimas, también nos afecta a la comunidad. Por lo tanto, el amarillismo se convierte en una cosa muy tangible que no hace más que producir más dolor: a los familiares de las víctimas, y a la gente. Cuando tú hablas con ligereza o expresas con dolor, con drama, con más sangre, no tienes más que una re-afirmación del mismo dolor. Creo que hay maneras sutiles en que se pueden decir las cosas de una manera mucho más amorosa y elegante, de una manera más transformadora.

El agua cae frente a la mujer, donde también están surgiendo, re-surgiendo otras rosas que se elevan. Estas rosas simbolizan a las 1500 mujeres muertas. Llama la atención, que sean flores las que les representan, en el sentido de que la flor es un elemento vivo:

Puse 15 rosas pequeñas, justamente donde cae el agua. Representan a estas 1500 mujeres. Cada una representa a 100. Cada una de esas rosas es diferente. Y están ubicadas de una manera ascendente hacia donde está cayendo el agua. Es como si se estuvieran purificando. Esas rosas también representan a todas esas mujeres. O sea, hablando de un micro cosmos, un

³⁴⁸ *Íbidem.*

micro detalle. Está toda la mujer por sí misma, pero al interior de su vestido, están estas 15 rosas que representan a estas 1500 mujeres, que están siendo bañadas por el agua.³⁴⁹

Tanto el agua como las rosas constituyen símbolos normativos, y sin embargo, la artista echa a andar estos símbolos al servicio de la “causa”, por decirlo de alguna manera. Una vez más: vemos ciertas repeticiones, pero con ciertos desvíos que alteran profundamente su significado.

En las fotografías anteriores, podemos ver la escultura atravesada por cables de luz, que la hacen ver como nota musical en una partitura. Los elementos de la ciudad y el cielo la hacen ver delicada, sublime, con un potencial transformador. Lo femenino se repite al mismo tiempo que se desvía, se sale de la norma: deja de ser debilidad para constituirse en fortaleza.

Más allá de la controversia alrededor del Memorial del Campo Algodonero, lo que sí podemos afirmar es que presenta otra imagen de la mujer asesinada. En ese sentido, inaugura otro tipo de representación, y eso tiene una incidencia crucial en el proceso de memoria, aunque con limitaciones, considerando lo que nos dice Leonor Arfuch: “Así, al recordar, se recuerda una imagen –con toda la problematicidad de lo icónico: el dilema de la representación, su relación intrínseca con la imaginación– y, por ende, su debilidad veridictiva– y la afección que conlleva esa imagen.”³⁵⁰

Con los ejemplos mencionados, se demuestra que es posible pensar en otro tipo de representaciones, que a su vez incidan de manera mucho más propositiva en la sociedad. Si la imagen de una mujer erguida y libre se repitiera una y otra vez, probablemente a la larga tendría un efecto en la realidad. Si la violencia comienza con una mirada, la actitud de respeto podría replicarse también a través de la repetición de este tipo de imágenes. Las fotografías de prensa, como vimos, nos alertan de todos desvíos que harían posible una transformación, pero desde el arte, estas alteraciones se han hecho conscientemente para tal propósito. La

³⁴⁹ *Íbidem*.

³⁵⁰ Arfuch, Leonor. *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2008. P. 163.

pregunta es: ¿Sería posible ir todavía más allá para reeducarnos en otra cultura visual?

A manera de conclusión

Abordar el feminicidio desde una perspectiva cultural, significó “mirarlo” en su complejidad, y por lo tanto, implicó renunciar a respuestas absolutas que lo expliquen en “blancos y negros”. Uno de los mayores retos de esta tesis fue, justamente, cuestionar y re-pensar varias categorías que hemos dado por sentadas desde la teoría feminista y de género, las cuales han dado a luz al propio término “feminicidio”. Patriarcado, machismo, violencia de género, feminicidio, son conceptos que nos han servido para ubicar una serie de prácticas que resultan opresivas para un colectivo de personas catalogadas como “mujeres”. Dichos conceptos muestran aspectos de la realidad, pero ocultan otros. Develar esos otros aspectos “invisibles” fue lo que me propuse en este trabajo de investigación.

Realizar esta tesis desde las intersecciones entre la teoría feminista, los estudios culturales, la crítica cultural, los estudios de la subalternidad y la cultura visual, pero también desde mi propio activismo como feminista autónoma, significó “ver” críticamente la aparente objetividad de las fotografías, que como se analizó, dejan traslucir una cierta mirada: la reiterada, repetitiva o hegemónica.

Mi mirada al feminicidio como algo real, sin embargo, también mantiene un montaje. Es solamente una mirada. Lo interesante fue preguntarme: ¿De qué tipo? ¿Para quién? En ese sentido, el presente trabajo implicó tomar distancia de mi propio discurso feminista, justamente, para poder complicar mis respuestas. Dicho de otra forma: para observar las claves visuales de los códigos culturales que derivan en violaciones, feminicidios, pero también en genocidios y procesos de “violencia generalizada”.

Pensar la dimensión cultural del acto de matar mujeres me llevó, de forma inevitable, a detenerme en los matices intermedios, es decir, en toda una variada gama de nociones que a veces aclaran, pero que generalmente, complejizan el problema. En síntesis, pensar el feminicidio desde las imágenes implicó detenerme en los múltiples significados que se producen en las relaciones sociales y sus posicionamientos; que tienen que ver con el género, pero que van

más allá de él. Sabemos que estos significados están en permanente disputa, por lo tanto, son dinámicos. En este carácter dinámico es donde está puesto el acento: es decir, en todas las implicaciones que tienen las actitudes, los gestos, las posiciones, y las acciones que se asocian con el género y que se repiten como si se tratara del libreto de una obra teatral. Sabemos que dicha repetición, como en el teatro, nunca es idéntica.

Si aludimos al carácter performativo del género, como lo plantea Judith Butler, lo que tenemos es una repetición de actos con variantes, es decir, derivas, accidentes, desviaciones de la norma y ciertas transformaciones en el significado. Violar a una mujer no significaba lo mismo hace un siglo que actualmente. Matarla, tampoco. Actualmente el antiguo significado convive con los nuevos valores influenciados por el feminismo, los derechos humanos, las leyes para erradicar la violencia de género, etc. No es que un nuevo significado llegue a reemplazar al otro, sino que ambos cohabitan en una misma sociedad y en un mismo tiempo, por lo tanto, están en permanente contradicción. Lo mismo puede decirse de todas las acciones catalogadas como masculinas o femeninas. Son y no son. Son hasta cierto punto. Fueron, pero han dejado de serlo. Esa complejidad fue lo que me propuse develar aquí.

Interrogar a las fotografías del feminicidio, asumiendo ese carácter complejo de la significación, fue la forma de aproximarme a todos esos códigos tan normalizados en nuestras relaciones que nos han llevado a asumirlos como “naturales”. Observarlos, sin embargo, no significó catalogarlos ni formular una taxonomía que de cuenta de ellos. Desde el comienzo de esta tesis, entendí que hacerlo significaba fijarlos, recortarlos, liberarlos de sus contradicciones, y por lo tanto, reinterpretar sus ángulos y sus perspectivas.

Por todo lo anterior, puedo afirmar que la riqueza de esta tesis radicó, sobre todo, en la posibilidad de generar preguntas, más que en proporcionar respuestas. Los Estudios Visuales, en ese sentido, me liberaron de la tentación de terminar con respuestas contundentes, que tiendan a “encerrar” significados más que a comprender su propia lógica. La pregunta de W.T.J Mitchell de “¿Qué quieren las imágenes?” me dio la pauta para navegar en su ambigüedad y en la fluidez de sus

posibles significados. A fin de cuentas, nada más lejano al concepto de cultura que el intento de aprehender lo inaprehensible, de congelar el “signo”.

Las preguntas aquí constituyeron parte de la metodología “en espiral”, que como ya se dijo, fue la propuesta por el Programa Universitario de Estudios de Género. La espiral me dio la posibilidad de renunciar a la línea recta, es decir, a la idea de una investigación que camina siempre hacia delante. En este trabajo tuve que avanzar y regresar, una y otra vez: moverme, desplazarme, detenerme para poder continuar. A propósito de la espiral, dice Marisa Belausteguigoitia:

La imagen de la espiral ofrece las condiciones propias de una “narración elíptica”. Al transitar por una espiral se altera la percepción del campo visual, espacial y temporal. Se puede sentir que se va más rápida o más lentamente, que el peso es más pesado o más liviano. El espacio que ocupa una espiral se modifica, se hace más tenso o más ligero dependiendo de su magnitud y de su ritmo de tránsito.³⁵¹

En esta investigación, las preguntas surgieron al observar detenidamente las imágenes, pero fueron girando de manera elíptica: a veces tocando el centro, otras, alejándose del mismo. Dichas preguntas fueron conformando la espiral que se enriquecía en cada vuelta para recoger argumentos más finos que me ayudaran a formular una explicación coherente que me ayudara descifrar el feminicidio. La tesis en sí es el resultado de todas esas torsiones y contorsiones.

Con este trabajo aprendí que en ocasiones las preguntas pueden ser más contundentes que las respuestas, justamente, porque dejan abierto un abanico de posibilidades para que cada quien llegue a sus propias conclusiones con base en sus valores, percepciones, imaginarios, es decir, en su bagaje cultural.

Las preguntas no dan la respuesta, pero sí la sugieren, la infieren, la provocan, dejando a su paso intersticios de ambigüedad, inherentes al terreno de la cultura. A partir del análisis desarrollado en este trabajo, podemos afirmar que el

³⁵¹ Belausteguigoitia, Marisa y Lozano, Rían. *Pedagogías en espiral*. PUEG-UNAM. México, 2012. P. 35

feminicidio es una práctica cotidiana en América Latina, efecto de una serie de códigos culturales, que a su vez, derivan de situaciones materiales muy concretas: pobreza, marginación, explotación, falta de educación, etc., mismas que ayudan a incrementar la vulnerabilidad de ciertas mujeres.

Uno de los registros más antiguos de feminicidio que tenemos en América Latina fue la guerra de Conquista por parte de los imperios europeos, la cuál se realizó también a partir de la violación de las mujeres americanas. Varias de estas mujeres murieron. Sin embargo, lo más probable es que la “naturalización” del asesinato de mujeres venga desde la época precolombina: el mito, la narrativa de la Coyolxauhqui, la diosa de la luna en la cultura náhuatl constituye un ángulo, una visión. No estamos hablando, por lo tanto, de un fenómeno nuevo, pero sí de un problema social complejo, que viene arrastrando una serie de conductas aceptables en los códigos de convivencia de nuestras sociedades.

En la época actual, el feminicidio es la consecuencia del sexismo, el racismo, y otra serie de exclusiones que se dan en América Latina, como efecto de la colonialidad y de lo que podemos llamar, la “cultura patriarcal” de nuestras sociedades. Dichas exclusiones están directamente relacionadas con los marcos epistemológicos en los que es encuadrada la vida. En nuestros países latinoamericanos, las vidas de las mujeres morenas, pobres, migrantes, trabajadoras, no cuentan como vidas y por lo tanto, sus muertes no merecen ser lloradas. No importan, puesto que tampoco “existen”.

Podemos hablar de varios sistemas que estructuran las jerarquías, entre ellos, el patriarcado. Con este sistema nos referimos a ciertos encuadres excluyentes o marcos de visibilidad que resaltan lo masculino. En nuestras sociedades y de ello dan cuenta las imágenes, los cuerpos de las mujeres ocupan un lugar marginal, además de que suelen aparecer en una posición de pasividad, en condiciones de máxima vulnerabilidad sino es que muertos. Los cuerpos de hombres son los que sobresalen: se ven erguidos, con vida, trabajando, realizando una acción, aunque también pueden verse en posición horizontal, puesto que son los hoy en día ocupan la mayoría de las fosas comunes, por lo menos en México. ¿Cómo mirar estos cuerpos? Este trabajo constituye un guiño, pero el problema es todavía más

complicado. Actualmente vemos que diariamente aparecen re-tratados cuerpos muertos de hombres jóvenes, pobres, morenos. Sostengo que hay que analizarlos con variables distintas: geografía, clase social, estatus migratorio, etc. Por lo tanto, cierro con el entendido de que el problema no se agota aquí.

Si asumimos el carácter performativo del género, propuesto por Judith Butler, el feminicidio puede constituir una acción performativa para refrendar la masculinidad, entendida como la posición de poder, la capacidad de dominio y de posesión. Esta acción repetida a modo de ritual es generalmente llevada a cabo por hombres que ven su masculinidad amenazada o que pretenden ratificarla, ya sea por el dominio de otros hombres o por mujeres que ponen en duda esa posición de poder frente a ellas. El feminicidio por lo tanto, habla de la relación entre hombres y mujeres, pero también de la relación entre hombres. También habla de la relación entre capitales, fronteras, empresas, gobiernos, grupos criminales, es decir, entre poderes. Es frente a ellos que se tiene que preservar cierto estatus, y el cuerpo de las mujeres es, en esta misma gramática, visto como territorio, el cuál hay que poseer, o por lo menos, delimitar.

El concepto de patriarcado como performatividad de género sirve para entender el feminicidio, pero no basta. Para empezar, tendríamos que hablar de un patriarcado situado, en un lugar específico y con sus propias características. No es lo mismo el patriarcado en Europa que en América Latina, y con lo que respecta a nuestra región, hay un sin fin de patriarcados conviviendo: en las ciudades, en las fronteras, en las zonas rurales, en las distintas comunidades indígenas, en el ámbito empresarial y artístico, etc.

El feminicidio puede ser leído como un acto performático de género, como un guión, un libreto, puesto que implica una repetición de actitudes y posiciones, repetición que nunca es idéntica a la anterior y por lo tanto, existe siempre la posibilidad de desvío o extravío. Las fotografías que muestran los cadáveres de mujeres tienden a refrendar dicha repetición: los hombres aparecen erguidos mientras que las mujeres yacen muertas sobre el piso. Lo masculino, aparentemente, es lo que permanece erguido, entendiendo la masculinidad desde un punto de vista amplio, que tiene que ver con la posibilidad de hacer, de mirar,

de hablar, de decidir. Desde este tipo de encuadres, el “hacer” y el “mirar” parecen ser exclusivos de los hombres. Sobre las mujeres recae la mirada y la acción de ellos.

Para concluir este trabajo, asumo que esta indagación debe profundizarse todavía más para saber realmente: ¿Quién o quiénes permanecen erguidos? ¿Quién no se derrumba? ¿Cómo ubicar exactamente la frontera entre lo masculino y lo femenino? Los hombres actualmente están siendo asesinados de manera ostentosa, masiva y espectacular, al mismo tiempo que siguen apareciendo mujeres cadáveres de mujeres en el ámbito público y en el privado. En ese sentido, debemos seguir generando miradas parciales como lo ha propuesto Donna Haraway, y preguntarnos: ¿Qué tienen en común estos asesinatos? ¿En qué radica la diferencia?

Las fotografías constituyen testimonios, recortes, evidencias, archivos, formas de ver ciertos sucesos. En esta tesis analizamos las fotografías de prensa como representaciones performáticas, en el sentido de que también replican las posiciones. A la repetición del feminicidio se agrega, entonces, la repetición de estas fotografías, lo cual contribuye a normalizar el hecho de que las mujeres “aparezcan” muertas, más allá de cuestionarlo. Sin embargo, como vimos al final de la tesis, a partir de la fotografía es posible desestabilizar estas normas e inaugurar otras “formas de ver”. Si como dice Barthes, “la fotografía lleva siempre el referente consigo”, dicho referente puede ser visto desde otros ángulos. En otras palabras: desde la fotografía y las artes visuales, es posible hacer una inversión. Esa es la propuesta de esta tesis: inaugurar otro tipo de representaciones del feminicidio que se enfoquen en la resistencia y no en la derrota; que resalten la dignidad en lugar de exhibir las marcas de violencia; y que sublimicen el horror con imágenes poéticas. En otras palabras: crear representaciones que aludan al hecho, pero que sugieran la transformación.

Por otra parte, la práctica feminicida conlleva códigos que van más de la posición subordinada de las mujeres en relación a los hombres y que tiene que ver con la condición de raza, clase social, estatus migratorio. Sin estos otros

elementos, no podríamos explicarnos el hecho de que en nuestros países haya muertes que no son investigadas debidamente.

Las mujeres que aparecen asesinadas, además son anónimas, pobres, racializadas, en síntesis, están fuera de todo marco. Son invisibles, de ahí la insistencia en subrayar la mirada como eje. Una vez más: hay vidas que no importan, que están excluidas de los marcos epistemológicos y de visibilidad en los que nuestra sociedad encuadra la vida. Es justamente esta yuxtaposición de elementos o, mejor dicho, este carácter de “interseccionalidad”, como le llamaron las feministas negras, lo que hace mucho más complejo el problema.

En nuestras sociedades latinoamericanas existen cuerpos que se valorizan más que otros, estéticas que tienen cierta jerarquía, y que por ende, gozan de visibilidad. Los cuerpos negados, los invisibles o los que no importan, por lo general, son aquellos que por la pigmentación de la piel y por sus rasgos, remiten a la población originaria de América. Estos son los cuerpos explotables y desechables, los sacrificables en nombre de la Modernidad, cuyo correlato es la Colonialidad.

Esta última implica la continuidad del dominio de los valores europeos en las sociedades latinoamericanas, aún después de los proceso de independencia de las colonias: los valores estéticos, pero también la lengua y los saberes aceptados, son ejemplos de ello. Dicho dominio que, hasta nuestros días tienen los países del “centro”, se evidencia sobre todo en la división internacional del trabajo. En las últimas, décadas, las mujeres latinoamericanas han tenido un lugar en esta división internacional del trabajo: constituyen la mano de obra barata, los cuerpos explotables, necesarios para el gran capital, pero a su vez, desechables. Por lo tanto, las mujeres más vulnerables son las mujeres con rasgos indígenas, trabajadoras, en situación de precariedad, excluidas de toda oportunidad de educación y de un trabajo formal.

Al observar las imágenes de estas mujeres, quedó demostrado, como lo han venido señalando las feministas poscoloniales y decoloniales que resulta prácticamente imposible homogeneizar el sujeto “mujer”, en el sentido de que son múltiples y muy variadas las experiencias de mujeres en nuestros países

latinoamericanos. Desde Simone de Beauvoir hasta las feministas llamadas postmodernas, han argumentado que el género es creado y recreado por la cultura, no por la naturaleza. En ese sentido, podemos afirmar que sigue existiendo una opresión, pero también una resistencia que dotan a estos sujetos de ciertas características comunes; cuestión que nos lleva a no poder prescindir del término “mujer”, puesto que hay realidades que lo requieren. Ejemplos de ello, lo que hoy en día se conoce como feminización de la pobreza y las llamadas nuevas formas de esclavitud, es decir, el tráfico de mujeres con fines de explotación sexual. El sujeto mujer no se define por su sexo biológico sino por esta historia de opresiones, que continúan vigentes.

A pesar de que las mujeres morenas, pobres, explotadas, con un bajo nivel de educación, constituyen la mayoría en términos numéricos, desde los marcos hegemónicos de visibilidad, tienen el lugar de “las otras”, puesto que ese ha sido el lugar que les ha sido conferido históricamente desde la propia organización social.

Este lugar de marginación hace que tengan poca o nula visibilidad y audibilidad en nuestras sociedades. Es en ese sentido que podemos decir que estas mujeres no pueden hacerse escuchar, aunque a veces pueden ser vistas en ese silencio. No es que sean mudas sino que son silenciadas e ignoradas por la sociedad, sobre todo, por las esferas de poder que parecen no “tener oídos” para ellas. Pero como toda repetición contiene en sí misma la posibilidad de desvío, en las últimas décadas hemos presenciado escenas en donde estas mujeres subalternas han tomado la palabra y el espacio público, creando así, aunque tenue, su propio lugar de enunciación.

Han ganado cierta visibilidad y audibilidad, al punto de ser retratadas por los medios de comunicación, que a su vez han replicado su reclamo de justicia. Las madres de Juárez, al igual que las Madres de Plaza de Mayo durante la dictadura argentina, las Bordadoras, se han hecho visibles a partir de la congregación de sus cuerpos en el espacio público, junto con las fotografías de sus hijas e hijos muertos o desaparecido. Las madres, que tradicionalmente han estado relegadas

al espacio de lo privado, han irrumpido en la escena pública. Han “aparecido” y han hecho “aparecer” a sus hijas muertas.

La forma en que las mujeres subalternas han conseguido cierta visibilidad y cierta audibilidad ha sido a partir de la organización y la expresión colectiva. Es difícil hacerse escuchar cuando se está fuera de todos los marcos de visibilidad, pero no imposible. La fuerza de las madres de Juárez que vimos en las imágenes ha radicado en el vínculo solidario que han establecido, y en la creatividad con el que han transformado, no solamente el papel tradicional que les ha sido asignado sino los mecanismos de traducción y mediación para conseguir interlocutoras del Estado y colocar sus demandas dentro de la agenda nacional.

Desde esta perspectiva, lo que proponemos aquí es descentrar el tema de la violencia y enfocarnos en el desvío que puede derivar en resistencias. En toda la historia de la humanidad ha habido mujeres que se han salido de la norma. Esto no quiere decir que han renunciado a la feminidad, sino que la han cuestionado. Han subvertido ciertas prácticas y con ello, ciertos símbolos. Es por esa razón que lo llamado “femenino” ha sufrido severas alteraciones. En toda la trama del feminicidio, no solamente tenemos mujeres muertas sino mujeres que han mostrado contar con una cierta capacidad transformadora que se expresa en la creatividad para innovar discursos, estéticas, escrituras, en síntesis, otras formas de hacer política.

Lo que ha movilizó a estas mujeres subalternas es la indignación y el dolor: el dolor individual, que se hace colectivo y que aspira a volverse nacional. El dolor es un estado emocional que se vuelve político en el momento en que se comparte, se socializa, se responde y se expresa. Pero sobre todo, cuando implica una resistencia. Resistir al olvido y a la indiferencia es lo que han hecho las madres de Juárez, por lo cual han emprendido múltiples acciones. Han traído la memoria de sus hijas asesinadas y desaparecidas para denunciar la ausencia de justicia en nuestra sociedad.

La imagen, es decir, el retrato de sus hijas, hermanas, amigas, ha sido una herramienta de la memoria, a partir de la cuál estas mujeres han confrontado los discursos gubernamentales que han querido negar la existencia del problema. De

esa forma, han hecho “aparecer” a las desaparecidas que vuelven reiteradamente a denunciar la impunidad de la que gozan sus asesinos. En este trabajo, se analizó la imagen como una propuesta de economía de la memoria y no al revés.

Junto con los retratos de sus hijas, las madres de Juárez, han utilizado otros archivos alternativos y repertorios que han servido para construir una memoria colectiva que cuestiona, pero que también busca insertarse en la memoria nacional. El feminicidio, es un problema que afecta a la sociedad en su conjunto, por lo tanto, sus representaciones han excedido a los familiares de las víctimas. Para recordar a las víctimas, es una propuesta de esta tesis, hay que preguntarse y preguntarles cómo les gustaría ser recordadas. Esta pregunta nos obliga a cuestionar el tipo de representaciones que se han venido produciendo: desde el archivo familiar, pasando por los performances de protesta, pero también desde el periodismo y el arte.

El problema de la representación conlleva un cuestionamiento ético, estético y sobre todo, político. No es posible pensar en romper el círculo de la violencia si ésta se sigue reproduciendo a partir de las imágenes, que a su vez constituyen un espejo y, por ende, una reiteración de la realidad. En el carácter performativo de la fotografía y de las representaciones visuales no sólo está implícita la repetición inevitable sino la posibilidad de desvío. Hay que encontrar el punto de fuga de la imagen tan saturada del feminicidio que presenta los cadáveres femeninos expuestos con lujo de detalles.

La representación de un hecho atroz no necesariamente tiene que reproducir esa atrocidad de forma negativa. Representar la atrocidad sin reproducirla constituye el mayor reto de un arte feminista comprometido y responsable, en el entendido de que al romper con la mirada hegemónica (masculina, estatal, criminal), se rompe también con signos y significados que son los que contribuyen a reproducir la violencia en la realidad.

En la actualidad, podemos encontrar expresiones y manifestaciones políticas-artísticas que denuncian el feminicidio, dándole la vuelta a la reiteración de actitudes y posiciones normalizadas con las que suelen representarse los géneros. La repetición visual de lo femenino puede derivar en un desvío, al sacar a la mujer

del espacio privado y de su papel tradicional de víctima. La crueldad puede transformarse en un acto sublime y creativo. La muerte puede convertirse en renacimiento y la arena del desierto, en agua curativa que transmuta el dolor.

Pensar en otro tipo de representaciones no implica “encontrar el hilo negro”, puesto que hoy en día ya se están produciendo otro tipo de imágenes. Simplemente, hay que ver las imágenes con una mirada crítica y pensar lo que éstas producen y reproducen desde el punto de vista del género, pero también de la cultura. No podemos pensar en erradicar el feminicidio si no transformamos antes nuestra forma de mirar, que es tal vez la expresión más sutil de la violencia.

Por último, una de las preguntas que queda tras la escritura de esta tesis es: ¿Se puede escribir sobre feminicidio sin sentir? ¿Cuáles serían las claves de una escritura comprometida y articulada, en esta constante pérdida de vidas humanas? Puedo decir que encontré algunos mecanismos, giros, maniobras, pero la pregunta permanece. ¿Cómo escribir? ¿Cómo representar este tipo de temas? Por lo pronto, puedo decir que la indignación, el dolor, la rabia y todas las emociones que se desprenden ante un tema como el que decidí abordar, no solamente estuvieron presentes sino que fueron imprescindibles para “conocer”. Como afirma Marisa Belausteguigoitia: “lo emocional involucra una indagación y una crítica”³⁵², por lo tanto, puedo decir que ese fue el motor que permitió la aproximación al tema, pero lo que derivó en la propuesta central de esta investigación.

Re-tratar, es decir, volver a tratar el feminicidio, verlo desde otros ángulos, pero sobre todo, desde perspectivas que sigan haciendo posible el “asombro”, es lo que plantea este trabajo, pretendiendo incidir en periodistas, artistas y académicos que a su vez se dejen “tocar” por la emoción. Mi compromiso, por lo tanto, será seguir indagando: ¿Cómo a partir de la representación de un hecho se puede contribuir a la no repetición? ¿Cómo desarticular el mecanismo de ese ojo pornográfico? En síntesis: ¿Cómo poder mirar distinto en medio de tanto horror?

³⁵² Marisa Belausteguigoitia. “Encarar y encarnar: Sensaciones y afectos en la construcción de colectividades de investigación”. Texto en proceso de elaboración.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel; Albertani, Claudio y otros. *Pensar las autonomías. Alternativas de emancipación al capital y al Estado*. Bajo Tierra Ediciones y Sísifo Ediciones. México, 2011.
- Anders, Gunther. *Nosotros, los hijos de Eichmann: carta abierta a Klaus Eichmann*. Editorial Paidós. Barcelona, 2001.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands – La frontera. The new mestiza*. Primera edición, 1987. Aunt Lut Books. Third edition, 2007.
- Arfuch, Leonor. *Crítica cultural: entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires, 2008.
- *Audiencia temática sobre feminicidio en América Latina ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos – CIDH*. Washington, 03 de marzo de 2006. DEMUS Estudio para la Defensa de los Derechos de la Mujer. Lima, 2006.
- Barbosa Sánchez, Araceli. *Sexo y conquista*. CCYDEL – UNAM. México, 1994.
- Barret, Michéle. *Imagination in Theory. Essays on Writing and Culture*. Polity Press. Cambridge, 1999.
- Basualdo, Eduardo M. y Arceo, Enrique. *Neoliberalismo y sectores dominantes. Tendencias globales y experiencias nacionales*. CLACSO. Buenos Aires, Argentina, 2006.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (Primera edición en francés, 1980). Editorial Paidós. Barcelona, 2009.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. (Primera edición, 1978). Editorial Kairós. Décima edición. Barcelona, 2012.
- Belausteguigoitia, Marisa y Lozano, Rían (coordinadoras). *Pedagogías en espiral. Experiencias y prácticas*. PUEG-UNAM. México, 2012.
- Belausteguigoitia, Marisa y Melgar, Lucía (coordinadoras). *Frontera, violencia, justicia: nuevos discursos*. PUEG-UNAM, UNIFEM. México, 2007.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Pre-textos. 4ª edición. España, 2008.
- Berger, John. *Modos de ver* (Primera edición en inglés, 2000). Editorial Gustavo Gilly. Barcelona 2010.

- Blázquez Graf, Norma. *El retorno de las brujas*. CEIICH-UNAM. Colección Debate y reflexión. México, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Primera edición en francés: 1979. Editorial Taurus. México, 2002.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Editorial Paidós. 1ª Ed. Buenos Aires, 2002.
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Editorial Paidós. Barcelona-Buenos Aires- México, 2007.
- Butler, Judith. *Precarious Life. The powers of mourning and violence*. (First published: 2004) Verso. Second edition. London & New York, 2006.
- Butler, Judith y Scott, Joan W. *Feminists Theorize the Political*. Routledge, Inc. U.S.A, 1992.
- Cacho, Lydia. *Esclavas del poder. Un viaje al corazón de la trata sexual de mujeres y niñas en el mundo*. Editorial Grijalbo. México, 2010.
- Calveiro, Pilar. *Violencias de Estado. La guerra antiterrorista y la guerra contra el crimen como medios de control global*. Siglo XXI Editores. Buenos Aires, 2012.
- Carson, Fiona y Pajaczkowska. *Feminist Visual Culture*. Edinburgh University press. New York, 2001.
- Castro-Gómez, Santiago y Grosfoguel, Santiago (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Siglo del Hombre Editores. Bogotá, 2007.
- García Canclini, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Editorial Gedisa. Barcelona, 2005.
- De Beauvoir, Simone: "El segundo sexo". (Primera edición, 1949). Editorial Debolsillo. Buenos Aires, 2008.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. (Primera edición en francés, 1967). La marca editora. 4ª ed. 1ª reimpresión. Buenos Aires, 20012.
- Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos. Traducción al inglés. Szmurk, Mónica y Mc Irwing, Robert. Universidad de Florida, EUA, 2012.

- Espinosa Miñoso, Yuderkys (coordinadora). *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas del feminismo latinoamericano. Volumen 1*. Ediciones En la frontera. Buenos Aires, Argentina, 2010.
- Fe, Marina (coordinadora). *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. PUEG-UNAM. México, 2009.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*. Primera edición, 2004). Traficantes de sueño. Madrid, 2010.
- Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de Cultura Económica. Argentina, 2012.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del postfeminismo*. Editorial Cuarto Propio. Santiago de Chile, 2004.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. (Primera edición en francés: 1975). Siglo XXI. México, 2009.
- Galeano, Eduardo. *El libro de los abrazos*. Editorial Siglo XXI. Madrid, 2009.
- Gargallo Celentani, Francesca. *Feminismos de Abya Yala. Ideas y proposiciones de las mujeres de 607 pueblos en nuestra América*. Ediciones desde abajo. Bogotá, 2012.
- Gargallo, Francesca. *Ideas feministas latinoamericanas*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Segunda edición. México, 2006.
- **Gargallo, Francesca. “Bordados de paz y memoria: un proceso de visibilización”. En proceso de publicación.**
- Gaspar de Alba, Alicia y Guzmán, Georgina. *Making a killing. Femicide, free trade, and la frontera*. University of Texas Press. United States of America, 2011.
- González Ramírez, Rosa María. *Mar de indicios: imágenes de la violencia feminicida y la pornografía sádica en Ciudad Juárez*. Tesis de Maestría en Historia del Arte. Asesora: Rita Eder Rosenwaig. UNAM. México, 2009.
- González Rodríguez, Sergio. *Huesos en el desierto*. Editorial Anagrama. Barcelona, 2002.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. (Primera edición en francés, 1968). Traducción de Inés Sancho-Arroyo. Prensas Universitarias de Zaragoza. España, 2004.
- Haraway, D.J. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid, 1995.

- Heron, Liz & Williams, Val. *Illuminations. Women writing on photograph from the 1850s to the present*. Gen Roy. "The camera against the Paris Commune". Duke University Press. Durham, 1996.
- Hochmüller, Markus; Huffschmid, Ann y otros. *El rostro como acontecimiento: Escenas del contacto con el otro en la academia*. Universidad Libre de Berlín. En proceso de publicación.
- Hodgkin, Katherine y Radstone Susannah. *Contested pasts. The politics of memory*. Routledge. Taylor&Francis Group. Londres y Nueva York, 2003.
- Iglesias Prieto, Norma. *La flor más bella de la maquiladora. Historias de vida de la mujer obrera en Tijuana, B.C.N.* Secretaría de Educación Pública. Centro de Estudios Fronterizos del Norte de México. México, DF, 1985.
- Itacaramby Spezia, Taís. "Si tocan a una, nos tocan a todas". *Feminicidio en singular, lucha en plural: estudio de caso del asesinato de Alí Cuevas Castrejón y de la colectiva que lleva su nombre*. Tesis de Maestría en Antropología: Directora: Dra. Mariana Mora. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). México, 2012.
- Jameson, Frederic. *As marcas do visível* (Primera edición en inglés: *Signatures of the visible*, 1992). Editorial Graal. Brasil, 1995.
- Jameson, Frederic. "Posmodernismo y sociedad de consumo". En: Foster, Hal (Editor). (Primera edición, 1983). *La Posmodernidad*. Editorial Kairós. Séptima edición: Barcelona, 2007.
- Giménez Montiel, Gilberto. *Teoría y análisis de la cultura*. Volumen Uno. CONACULTA. México, 2005.
- Gutiérrez Castañeda, Graciela. *Violencia sexista. Algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez*. PUEG-UNAM. México, 2004.
- Lamas, Marta (compiladora). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Editorial Miguel Ángel Porrúa y PUEG-UNAM. México, 2003.
- Lander, Edgardo (compilador) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. Julio de 2000.
- Le Goff, Jacques. *The birth of purgatory*. (Edición original en francés: 1981). Traducción al inglés: Arthur Goldhammer. The University of Chicago Press. Chicago, 1984.

- Lorde, Audrey. *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*. (Primera edición en inglés, 1984). Horas y Horas la editorial. Madrid, 2003.
- Martínez de la Escalera, Ana María (coordinadora) *Feminicidio: Actas de denuncia y controversia*. PUEG-UNAM. México, 2010.
- Mato, Daniel (coordinador), *Estudios y Otras Prácticas Latinoamericanas en Cultura y Poder. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CAEP, FACES, Universidad Central de Venezuela*. Caracas, 2002.
- Mier, R. y Polidori A (editores). *Introducción a la crítica*. Editorial UAM. México, 2012.
- Mirzoeff Nicholas. *The visual culture reader*. Routledge. London, 1998.
- Mirzoeff, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Paidós Ibérica. Barcelona, 2003.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela y Tabuenca Córdoba. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de México*. Miguel Ángel Porrúa y El Colegio de la Frontera Norte. México, 2007.
- Monegal, Antonio (compilador). *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Paidós Estética 44. Barcelona, 2007.
- Mulvey, Laura. *Visual and other pleasures*. Second Edition. Palgrave Macmillan. (First Edition: 1989). New York. 2009.
- Prieto S., Antonio. *En torno a los estudios del performance, la teatralidad, y más*. (Notas para una conferencia). Para el curso "Globalización, migración, espacios públicos y performance". CRIM, 13 de septiembre del 2002.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. (Primera edición, 1986) Escena de avanzada y sociedad. Documento FLACSO No 46. Ediciones Metales Pesados. Segunda edición. Santiago de Chile, 2007.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (primera edición en francés, 1985). Editorial Siglo XXI. Tercera edición en español. México, 2000.
-
- Russell, Diana E. Y Radford, Jill (editoras). *Feminicidio. La política del asesinato de las mujeres*. Primera edición: 1992. CEIICH – UNAM, Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana. México, 2010.

- Sandoval, Chela. *US Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World*. Bhavnani, Kum-Kum, ed. Feminism and "race". Oxford University Press. New York, 2000.
- Saramago, José. (Primera edición en portugués, 1985) *Ensayo sobre la ceguera*. Alfaguara Barcelona, 2001.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Editorial Universidad Nacional de Quilmes. Argentina, 2003.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Primera edición 2004. Alfaguara. México, 2008.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. (Primera edición, 2008). Editorial Debolsillo. Tercera edición, 2010.
- Suárez Narváez, Liliana y Hernández Castillo (editoras). *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*. Ediciones Cátedra-Universitat de València-Instituto de la Mujer. Madrid, 2008.
- Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin, Robert. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. Siglo XXI editores. Instituto Mora. México, 2009.
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press. Durham, 2003.
- *Tejidos que lleva el alma. Memoria de las mujeres mayas sobrevivientes de violación sexual durante el conflicto armado*. Equipo de Estudios Comunitarios y Acción Social. Unión Nacional de Mujeres Guatemaltecas. En el marco del Consorcio Actoras de Cambio (2004-2008). Guatemala, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. (Primera edición en francés, 1982). El problema del otro. Siglo XXI Editores. Gandhi ediciones. México, 2009.
- Vance, Carole S (Comp.). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución. Madrid, 1898.
- Vidiella, Judit. "Escenarios y acciones para una teoría de la performance". Revista Zehar, núm. 65, p.p. 106-115. Arteleku – Diputación Foral de Gipuzcoa, 2009.
- Washington, Diana. *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Editorial Océano. México, 2005.
- Winter, Jay. *Sites of Memory, sites of mourning. The great war in european cultural history*. Cambridge University Press. Great Britain, 1995.

- W.J.T Mitchell. *What do Pictures want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press. Chicago and London, 2005.

Hemerografía

- Aocípmv, Revista de Filosofía, Publicación semestral, No.11, Julio-Diciembre, 1995.

- Memory Studies SAGE Publications, 2008. Los Angeles, London, New Delhi and Singapore. ISSN 1750-6980, Vol 1.

- *Nouvelles Quéstions Femministes. Revue Internationale francophone*, vol.24, n.2, 2005.

- *Representations*. No. 26. Special Issue: Memory and Counter-Memory. Spring, 1989.

- Revista *Debate Feminista*, Año 9. Vol. 18. Octubre, 1998.

- Revista *Debate Feminista*. Año 12. Vol. 21. Octubre, 2001.

- Revista *Debate Feminista*. Año 13. Vol. 25. Abril 2002.

- *Revista Debate Feminista*. Año 19. Vol. 37. Abril 2008.

- Revista Debate Feminista. Año 20. Vol. 40. Octubre, 2009.

- Revista *Debate Feminista*. Año 23, Vol.46, octubre de 2012.

- Revista *Discurso. Teoría y análisis*. Instituto de Investigaciones Sociales-Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). México. Num. 31. Año 2011.

- Revista Frontera Norte. Vol. 12, número 23. Enero-junio del 2000. El Colegio de la Frontera Norte. P.p. 87-117.

Documentos en Internet:

- Anselm Haverkamp. "The Memory of Pictures: Roland Barthes and Augustine on Photography". *Comparative Literature*, Vol. 45, No. 3, Summer, 1993. P. 270. Página en Internet: <http://www.revalvaatio.org/wp/wp-content/uploads/haverkamp-the-memory-of-pictures.pdf>

- Carta abierta de Javier Sicilia a políticos y criminales: <http://www.saboteamos.info/2011/04/04/20110404carta-abierta-de-javier-sicilia-a-politicos-y-criminales/>.

- Declaraciones del Movimiento por la Paz, Justicia y Dignidad (MPJD). Nota del periódico *Sin embargo*. Página en internet: <http://www.sinembargo.mx/28-11-2012/444101>

- Declaraciones del secretario de Gobernación, Miguel Ángel Osorio Chong. "Se carece de una cifra oficial de muertos en el sexenio de Calderón: Osorio Chong". Fabiola Martínez. *La Jornada*. 16 de febrero del 2013: <http://www.jornada.unam.mx/2013/02/16/politica/006n1pol>.

- Iniciativa que reforma y adiciona diversas disposiciones del código penal federal para tipificar el feminicidio. Comisión Especial para conocer y dar Seguimiento Puntual y Exhaustivo a las Acciones que han emprendido las Autoridades Competentes en relación a los Feminicidios registrados en México: http://www3.diputados.gob.mx/camara/001_diputados/010_comisioneslxi/002_especiales/008_feminicidios/05_iniciativas/01_iniciativa_para_tipificar_el_feminicidio_presentada_el_martes.

- *Feminicidio en México. Aproximación, tendencias y cambios, 1985-2009, 2011*. ONU Mujeres, El Colegio de México, INMujeres, LXI, Cámara de Diputados. México. P. 71. En internet: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/00_femicidMx1985-2009.pdf

- Flavio Meléndez. "Ustedes los llaman daños colaterales, nosotros los llamamos amigos". Publicado en el blog *Nuestra Aparente Rendición*. 11/03/2012. Ver en internet: [http://nuestraaparenterendicion.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=949:ustedes-los-llaman-daños-colaterales-nosotros-los-llamábamos-amigos"&Itemid=132](http://nuestraaparenterendicion.com/index.php?option=com_k2&view=item&id=949:ustedes-los-llaman-daños-colaterales-nosotros-los-llamábamos-amigos)

- Francesca Gargallo. "Intentando acercarme a una razón narrativa". *Revista Intersticios. Filosofía, arte, religión*, Universidad Intercontinental, Ciudad de México, Año 8, n. 19, 2003. ISSN: 1.200-16 425. Página en internet: <https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/feminismo/no-occidental/intentando-acercarme-a-una-razon-narrativa/>.

- Irit Rogoff. "El giro". Traducción de Estibaliz Encarnación Pinedo. Arte y políticas de identidad. Vol. 4 (junio). 2011. En internet: revistas.um.es/api/article/download/146111/130521

- Joan W. Scott. "Experiencia". Revista La Ventana. Número 13. Julio de 2001. UdeG. Página en internet: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana13/ventana13-2.pdf>

- Judith Butler. "Regulaciones de género" (2004). Traducción de Moisés Silva. La ventana. Num. 23. 2005: <http://148.202.18.157/sitios/publicacionesite/pperiod/laventan/Ventana23/judith.pdf>

- Jules Falquet, feminista francesa: <http://julesfalquet.wordpress.com/>

- Keith Moxey. "Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales". Estudios Visuales. Num. 1. Noviembre 2003. P.p. 52. Página en internet: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>

- Manuel Asensi Pérez (2009). "La subalternidad borrosa. Un poco más de debate en torno a los subalternos": http://www.macba.cat/PDFs/spivak_manuel_asensi_cas.pdf

- María Lugones. "Colonialidad y género". Revista Tabularasa. No. 9. Julio - diciembre del 2008. Página en internet: http://www.revistatabularasa.org/numero_nueve/05lugones.pdf

- Marianne Hirsch. "The generation of postmemory". Poetics Today, 29:1. 2008. En internet: <http://facweb.northseattle.edu/cscheuer/Winter%202012/Engl%20102%20Culture/Readings/Hirsch%20Postmemory.pdf>

- Revista Proceso en internet: <http://www.proceso.com.mx/?p=272807>

- Revista Uruguay de Ciencia Política. No. 09, Año 1996. P. 143. Ver en internet: www.fcs.edu.uy/archivos/20071109222946.pdf. Consulta: 18/enero/2013.

- Spivak, Gayatri. "Puede hablar el sujeto subalterno?" En: Nelson y L. Glossberg (comps.), *Marxism and the interpretation of Culture*, Basingstoke, Macmillan Education, 1988, pp. 271-313; reimpresso en: P. Williams y L. Chrisman (Comps). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, N.York, Columbia University Press, 1994, pp. 66-111. Traducido por José Amícola. (Nota del traductor: La presente versión sigue la publicación de la Columbia University Press; la autora ha cedido expresamente los derechos de la presente traducción a la revista *Orbis Tertius*). Dirección en internet: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732.pdf

- W.J.T Mitchell. "Mostrando el Ver: una crítica de la cultura visual". Revista Estudios Visuales. Número 1. Diciembre 2003. P. 18. Ver en: <http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>

- Woolf, Virginia. *A room of one's own & Three guineas*. (Primeras ediciones: 1929 y 1938). Vintage. Great Britain, 2001.

- Woolf, Virginia. *Tres guineas*. (Primera edición en inglés: 1938). Ediciones de Bolsillo. Editorial Lumen. Barcelona, 1980.

Películas y documentales:

- *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas*. Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero. Imcine-Universidad Autónoma de la Ciudad de México-Foprocine y Peppa Films. México, 2007.

- *Blue Velvet* (Terciopelo azul). Lynch, David. 1986.

Entrevistas

Entrevista con Minerva Valenzuela, activista de Bordamos feminicidios. Actriz, integrante de Bordamos feminicidios. Ciudad de México. 9 de febrero del 2013.

Entrevista con Verónica Leiton. Arista Plástica, escultora de "Flor de Arena". Ciudad Juárez. 5 de febrero del 2013.