

«El diablo en el cuerpo»: transfiguraciones contra- expresivas en torno a los feminicidios en Ciudad Juárez¹

Iván Ruiz

Doctor en Historia del Arte.
Universidad Nacional Autónoma de México / México.
soldadero@gmail.com

el ornitorrinco tachado
REVISTA DE ARTES VISUALES



ISSN. 2448-6949 / Número TRES /
abril-octubre 2016 / pags. 24 - 40

Fecha de recepción: 21 de agosto 2015
Fecha de aceptación: 6 de octubre 2015

Resumen

Este artículo buscará responder a una problemática tanto de representación como de encarnación de la violencia, en concreto, aquella derivada de los feminicidios y del entorno opaco que los encubre (esclavitud sexual, tortura, mutilación, tráfico de drogas, rituales orgiásticos, mostración pública del cadáver, fosas clandestinas, alianzas entre narcotraficantes, empresarios y servidores públicos, entre otros tópicos). Dicha problemática es inmanente al concepto mismo de representación: en el proceso de dar a ver el objeto ausente (en este caso, el cuerpo de las mujeres desaparecidas), ¿cómo se produce una imagen capaz de re-presentarlo? ¿qué estrategias de visibilidad se ponen en marcha? ¿cómo expresar esa desaparición/anihilación?. Ubicados en la frontera porosa entre arte contemporáneo, fotografía y práctica documental, en este texto se analizarán una serie de imágenes cuya eficacia simbólica exige un desmontaje analítico con el fin de comprender cómo hacen presente la ausencia y, con ello, cómo reinscriben al feminicidio en la estela política de invisibilidad en la que están sumidos.

Palabras clave

Violencia, Representación, (In)visibilidad

«The devil in the flesh»: counter-expressive transfigurations around femicides in Juárez

Abstract

This article will attempt to respond to a problematic both of representation and incarnation of violence provoked by femicides in Juárez and their thick surroundings (sex trafficking, torture, mutilation, drug trafficking, orgies, public displays of dead bodies, clandestine burials, drugtrafficking alliances, businessmen and public servants, amongst other themes). Such a problematic is contained within the concept of representation: in the process of bringing to light the missing object (in this case, the bodies of the disappeared women), how can an image of such violence be rendered? What visual strategies are at work? How to express that disappearance/annihilation? From a porous border between contemporary art, photography and documentary practice this text will analyze a series of images whose symbolic efficacy demands an analytical unveiling in order to understand how they make absence a presence and how they reinscribe femicide into the political trail of invisibility they are part of.

Key words

Violence, Representation, (In)visibility

1 Este artículo es un resultado parcial del proyecto de investigación "Sinergia: articulaciones de la ficción- documental en las prácticas fotográficas contemporáneas", desarrollado en el marco del Subprograma de Incorporación de Jóvenes Académicos de Carrera en el IIE de la UNAM. Para este texto en particular agradezco el trabajo documental en archivos realizado por Aída Cristina Zozaya Brown (estudiante de la Universidad Autónoma de Yucatán) y Fernando Cota Lucero (estudiante de la Universidad Autónoma de Baja California Sur), ambos participantes del XXV Verano de la Investigación Científica, un programa de formación de recursos humanos para la investigación de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC).

Introducción

Entre 2006 y 2007, Ciudad Juárez funcionó como laboratorio de trabajo de catorce artistas quienes formaron parte de Proyecto Juárez, una iniciativa de la curadora Mariana David y de El Palacio Negro A.C. Según sus propias palabras, su interés no sólo se dirigió hacia la violencia de género, que vendría a ser la punta del iceberg de un fenómeno más amplio de descomposición social: “Se trata de ver cómo ahí se concentra la ilusión de progreso y otras formas de violencia. Era trabajar en Juárez para entender desde allá lo que nos está pasando con la globalización” (Sierra, 2010:2). El rasgo distintivo de la curaduría de David residió en la articulación de diferentes miradas masculinas para explorar los sistemas de poder y, en particular, el concepto de patriarcado como un reforzamiento de la masculinidad en la sociedad globalizada. Aunque en principio Proyecto Juárez podría pensarse como una inversión radical del punto de vista tradicional del feminismo interesado en los problemas de violencia de género —en particular, en la tipificación de los crímenes de odio contra las mujeres en ese estado— la curaduría avanzó sobre una de las líneas de análisis en torno a lo que Rita Laura Segato ha denominado «hermandad mafiosa», en donde la mujer “no es el interlocutor principal, sino una presa devorada por el eje horizontal de cofrades en los negocios y en el status masculino. [...] En ella se da un pacto de semen, un pacto de sangre en la sangre de la víctima, que sella la lealtad del grupo y, con esto, produce y reproduce impunidad” (2006:7). De este modo, Proyecto Juárez reincidió en la articulación de los feminicidios con el sistema económico impulsado por la globalización y el neoliberalismo, en el cual la industria fronteriza de la maquila constituye una de las piezas clave para comprender el engranaje de una maquinaria frenética de matar.² El trabajo realizado durante las residencias finalmente decantó en la preparación de dos muestras exhibidas —no sin cierto velo de censura—³ en el Museo de Arte Carrillo Gil en México, y en Matadero Madrid en España, entre 2010 y 2011. En Proyecto Juárez participaron los artistas: Artemio, Carlos Amoraes, Gustavo Artigas, Paco Cao, Jota Castro, Democracia (colectivo), Iván Edeza, Antonio de la Rosa, Enrique Jezik, Ramón Mateos, Yoshua Okón, Santiago Sierra y Artur Zmijewski.

2 En este sentido, la curaduría avanzó sobre una idea que, planteada inicialmente en su libro *Juárez. The Laboratory of our Future* (1998), más adelante retomó el periodista Charles Bowden, quien definió a Ciudad Juárez como un nuevo «campo de exterminio de la economía global». Debido a su naturaleza de crónica periodística y a su género de no-ficción, *Murder city*, publicado en 2010, no avanza puntualmente sobre esta metáfora; más bien, su libro debe entenderse como una alegoría que trama la vida cotidiana en Juárez con ciertos temas que marcan el ritmo frenético de la globalización, en especial, la vinculación ominosa entre el narcotráfico, la frontera y la industria maquiladora.

3 Cf. Armando G. Tejeda (2011): ‘Boicot’ del gobierno de México para impedir exposición, denuncia especialista, en *La Jornada*, ciudad de México.

Durante un lapso de tiempo coincidente, la fotógrafa Maya Goded emprendió diferentes viajes a Ciudad Juárez para comenzar un proyecto que finalmente quedó inconcluso. *Desaparecidas (2005-2006)*⁴ consiste en una exploración visual que se concentra en retratos de los familiares de víctimas de feminicidio, de adolescentes que llegan a Juárez para obtener empleo en la maquila, y en la topografía de los lugares donde han aparecido, desde 1993, cadáveres de mujeres y restos humanos no identificados en la zona central de la ciudad y también en la periférica, esto en Valle de Juárez. Goded venía de concluir un proyecto arriesgado y ambicioso en torno a la feminidad en el cual, según su propio relato, buscaba “ahondar en las raíces de la desigualdad, la transgresión, el cuerpo, el sexo, la virginidad, la maternidad, la infancia, la vejez, el deseo y nuestras creencias. “Quería hablar de amor y desamor. Quería saber de mujeres. Fotografié prostitutas, sus gentes, el barrio” (2006:11). Plaza de la soledad traza con esmero un internamiento documental en una esfera social estigmatizada, en donde el cuerpo de la mujer se encuentra cosificado por la mirada masculina; su ensayo fotográfico arroja, en un alto contraste, el (auto) reconocimiento de una corporalidad negada.⁵ No es accidental, por lo tanto, que al concluir Plaza de la soledad su interés se dirigiera hacia un fenómeno áspero, en donde el cuerpo de la mujer, más que cosificado, es secuestrado y castigado: “marcado por la tortura colectiva, inseminado por la violación en grupo y eliminado al final de la terrible ordalía” (Segato, 2006:7). Las fotografías que Goded realizó en ese periodo coinciden también con la filmación de uno de los documentales emblemáticos en torno a los feminicidios: *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas (2006)*, en donde una de las directoras —Alejandra Sánchez— retoma y desarrolla con sagacidad documental el caso de Lilia Alejandra García Andrade [31 de agosto de 1983 - 20 de febrero de 2001], que ya había explorado en su primer cortometraje *Ni una más (2002)*. En el caso de Goded, no será sino hasta ocho años después que regrese a Juárez con el fin de obtener el material para producir dos videoinstalaciones que configuran, desde el lenguaje audiovisual, una propuesta más sugerente en torno al feminicidio.

Más que la coincidencia geográfica y temporal en el desarrollo de los proyectos, el interés de ahondar con más detalle en una de las piezas presentadas en Proyecto Juárez y en algunas imágenes de Maya Goded reside en su capacidad para producir una transfiguración contra-expresiva de la violencia. Asumiendo el debido riesgo, retomo en su vertiente contraria el concepto «expresivo» de Segato, para quien los crímenes perpetrados en Juárez han dejado de ser instrumentales (por ello no pueden calificarse como simples homicidios) para ser transformados en expresivos: “en el sentido de que la fraternidad inscribe su discurso en el cuerpo secuestrado” (2006:7).

4 Posteriormente una selección fue incluida dentro de la curaduría de Trisha Ziff con el título “Nobody Heard Them Scream”: Las olvidadas. The Forgotten Women. Photographs by Maya Goded, presentada en el Museo de Fotografía de California entre enero y abril de 2011.

5 “Una periodista española, Pepa Roma, me dijo una vez al ver mis fotos: ‘Las mujeres de tus fotografías parecen devolverle a la mujer que las mira desde el otro lado la imagen de lo que no se atreve a mirar en sí misma’ (Goded, op. cit.)”

Como lo trataré de demostrar a continuación, una transfiguración contra-expresiva no conduce nuestra atención hacia la cruel sofisticación en los procedimientos de tortura y aniquilación, en donde precisamente la figura de “El diablo en el cuerpo”⁶ se encuentra encarnada;⁷ más bien hacia estrategias de dislocación afectiva que basan su eficacia en un trabajo crítico sobre la figura, ya sea en términos de ausencia o presencia.

I. Arena/Cenizas

Después de escribir varios reportajes para el periódico Reforma, en 2002 el periodista Sergio González Rodríguez publicó el libro *Huesos en el desierto*, el cual redondeaba una extensa investigación sobre los diferentes casos de feminicidio en Ciudad Juárez. Uno de los capítulos, dedicado a la acción conjunta entre el FBI y la PGR para localizar «narcocementerios» o «narcofosas», es elocuente con respecto a la elección del título de su libro: “el centenar de cadáveres que se buscaba entonces bajo tierra había aparecido allí a lo largo de la década de los años noventa. Pero a cielo abierto. Se trataba de decenas de restos de mujeres asesinadas durante los últimos años. Cuerpos que aparecieron incluso a las puertas mismas de aquellos ranchos que investigarían, entre noviembre de 1999 y enero del 2000” (2006:170). Más que tratarse de una metáfora, la fórmula huesos en el desierto enuncia, en su dimensión literal, el dispositivo de (in)visibilidad de los cuerpos de las mujeres asesinadas en Juárez: mientras que algunos eran arrojados a la luz pública, desnudos o semidesnudos y con marcas claras de tortura, mutilación y violación, cientos más permanecen bajo la tierra del desierto, ya en calidad de osamenta, en espera de un proceso de descubrimiento por parte de sus familiares. Trece años después de esa operación conjunta entre México y Estados Unidos, los feminicidios han recrudecido y se han extendido de la zona centro

6 Se trata de un préstamo literario del título de la novela de entreguerras de Raymond Radiguet (*Le Diable au corps*, 1923), que además recientemente fue utilizado en un estudio sobre el lado oscuro del Renacimiento: Cf. Esther Cohen (2013): *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Taurus.

7 Más que una mera alusión metafórica, en *Huesos en el desierto* Sergio González Rodríguez recuperó algunas claves para asociar los feminicidios con determinados rituales satánicos; entre ellos, los llevados a cabo por los «rayados», una vertiente de la santería cubana denominada «Palo de Moyambe», y otros más por los «Narco- satánicos», esto en diferentes estados de la zona fronteriza con Estados Unidos. En el caso específico de Ciudad Juárez, así lo confirmó años después la propia Procuradora de Justicia Estatal de Ciudad Juárez a raíz de las declaraciones de un homicida: “Las ocho mujeres cuyos cuerpos fueron localizados en noviembre de 2001 en un campo algodonero, ubicado en la zona dorada de Ciudad Juárez, fueron sacrificadas durante un rito satánico, informó la procuradora de Justicia estatal, Patricia González Rodríguez, en la asamblea de la delegación de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión, donde presentó un video con entrevistas sobre las investigaciones del caso. En una de ellas el testigo principal, Francisco Granados de la Paz, preso en una cárcel de Estados Unidos, reconoce frente a los agentes del Ministerio Público que cuando se drogaba, sobre todo los fines de semana, participaba en secuestros, violaciones y homicidios de mujeres. Dijo que participó en al menos 10 crímenes, aunque no recordaba si estuvo en otros, porque la droga lo afectaba mucho, ya que hacían ritos satánicos con las jóvenes” (Villalpando, 2007: en línea).

hacia la periferia; en un reportaje preparado por la periodista Marcela Turati se recupera una imagen elocuente a partir del testimonio de una de las madres de las jóvenes desaparecidas:

El 4 de febrero de 2013 varias madres acompañaron a la de Jéssica Leticia Peña a poner una ofrenda floral y una cruz a Arroyo del Navajo, donde un año antes habían sido hallados los restos de la muchacha. En la fiscalía les habían informado que era un paraje recóndito y de difícil acceso [...] ‘Y caminando por ahí, sin hacer nada extraordinario, sin salir del camino, encontramos un hueso. Eso te dice que nunca rastrearón la zona. Encontramos diversos restos: un cráneo y una mandíbula, supusimos que eran de dos individuos. Resultaron ser de Yanira Frayre y de otra chica’, platica Ledezma. El 3 de marzo se solicitó otro rastreo en la zona. Se encontraron 130 restos óseos, de los cuales 70 eran de una ‘femenina no identificada’, los 60 restantes no se sabe a cuántas personas corresponden” (2013:5).

Los huesos en el desierto son, por lo tanto, la síntesis áspera de uno de los dos modos de expresividad que enmarca el proceso de feminicidio: en tanto resto último de un cuerpo aniquilado, y en ocasiones desintegrado casi en su totalidad en una mezcla de cal y sustancias químicas, el despojo es portador de una narrativa cruel, que comprende tanto la tortura como la invisibilización última, una vez que el cadáver es enterrado en fosas clandestinas. Pero la otra expresividad no es menos atroz, pues en ella se hace visible la firma de la hermandad mafiosa; González Rodríguez ha calificado como “guiños fetichistas” una serie de detalles presentes en los cadáveres que son arrojados a las vías públicas: víctimas atadas de sus manos con sus propias agujetas, pantaletas vueltas a colocar con manchas de semen y sangre, senos mutilados, además de otros detalles encriptados.⁸ En suma, los dos modos de expresividad son el resultado de una maquinaria de desaparición de mujeres en donde se anida el rito sacrificial, la orgía sexual, la cofradía, el narcotráfico, la realización de cintas snuff,⁹ la trata de personas, la misoginia, la impunidad y el dominio territorial, pues como afirma Segato: “En las marcas inscriptas en estos cuerpos los perpetradores publican su capacidad de dominio irrestricto y totalitario sobre la localidad ante sus pares, ante la población local y ante los agentes del Estado, que son inermes o cómplices” (2006:8).

La participación de Artemio dentro de Proyecto Juárez —la muestra cuya curaduría corrió a cargo de Mariana David— consistió en la excavación de un hueco en el desierto de Ciudad Juárez, la extracción de 23 toneladas de tierra y su traslado a la ciudad de México por vía terrestre. Este material fue colocado

8 “Cuando fue hallado el cuerpo de Lilia Alejandra, la policía encontró residuos de cierto pegamento en sus calcetas. El tipo de pegamento es el que se utiliza en la instalación de alfombras. Más aún, un diario informó que la víctima presentaba quemaduras provocadas al ser arrastrada sobre una alfombra” (González Rodríguez, 2006:244).

9 “Otra pesquisa desestimada por los expertos en los homicidios contra las mujeres en Ciudad Juárez ha sido el móvil de una industria de pornoviolencia o snuff movies detrás de éstos —por lo demás, la pornografía con menores es otro de los fenómenos presentes en dicha frontera” (González Rodríguez, *Ibid*:76).

en la esquina de una de las salas de exhibición del Museo de Arte Carrillo Gil [imagen 1], acompañado a cierta distancia de las impresiones en serigrafía del colectivo Democracia, las cuales inicialmente fueron pegadas en diferentes vías públicas de Juárez [imagen 2] y, posteriormente, traídas al museo como piezas portátiles para los espectadores. Aunque en la muestra en México el montículo de tierra recibía el nombre de “Sin título”, para su exhibición en España —de acuerdo con las notas de prensa de Matadero Madrid— se añadió entre paréntesis: “retrato de mujeres en Juárez”. A partir de la información que circuló en el boletín de prensa mexicano, se explica que las 23 toneladas de tierra equivalían, en volumen, al peso total de los cadáveres de mujeres encontrados hasta ese año, según cifras oficiales de la Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia contra la Mujer en Ciudad Juárez (CONAVIM). Con estos datos primarios, es posible generar algunas líneas de desmontaje de esta pieza.



Imagen 1. Artemio. Sin título, Museo de Arte Carrillo Gil, 2009 © Cortesía del MACG.



Imagen 2. Democracia. Estado asesino / Libertad para los muertos. Intervención urbana en Ciudad Juárez, 2010 © Fotografía de Pablo Ramos.

El primer rasgo que destaca en la conceptualización de “Sin título” es su alusión a un género de ascendencia pictórica-fotográfica: el retrato. Basado fundamentalmente en una negación del rostro, este retrato colectivo no revela una identidad en específico, esto es, ese «yo» que reclama la mimesis propia del género. En ese sentido, pareciera reiterar el grado de oclusión de los feminicidios; sin embargo, ejerce otra operación desde las entrañas de la subjetividad ahí convocada, en la medida en que pone al descubierto lo que Jean-Luc Nancy, en *La mirada del retrato*, reconoce como la estructura del sujeto: “su sub-jetividad, su ser-bajo-sí, su-ser- dentro-de-sí, por consiguiente afuera, atrás o adelante. O sea, su exposición” (2006:16). Precisamente, ese fondo expuesto es la tierra del desierto en donde se han encarnado cientos de cadáveres de mujeres aniquiladas: excavar un hueco en el desierto de Ciudad Juárez y transportar la arena a una sala de exhibición equivale a una exposición en acto que no reproduce ni revela la identidad de las víctimas (de ahí su condición genérica concentrada únicamente en una cifra), pero sí es capaz de exponer una subjetividad colectiva negada, o más bien, ausente. Ahora bien, la paradoja de esta ausencia expuesta reside en la densidad matérica: la equivalencia del volumen de la tierra con el peso de las víctimas consiste claramente en una estrategia invasiva de materialización, como en su momento la realizó

Christian Boltanski en dos instalaciones monumentales en el Grand Palais de París y posteriormente en el Park Avenue Armory's de New York. Tanto en *Personnes* como en *No Man's Land* (ambas realizadas en 2010), la pieza central consistía en una montaña de ropa de 30 toneladas, en una alusión directa a la perturbadora iconografía de la Shoa, en particular, las pilas de ropa y zapatos de los judíos que eran encaminados hacia las cámaras de gas para ser exterminados. En esta clara intertextualidad, y volviendo al género del retrato en su especificidad medial con la fotografía, la acumulación de arena deja de ser el índice de un cuerpo ausente para encarnar al cadáver mismo: así, más que una representación, se trata en todo caso de una presentificación del exterminio, pues lo simbólico entra aquí en una negociación tensa con lo residual. Queda claro, por esta última asociación con el trabajo de Boltanski y su vinculación con la Shoa, que el guiño museográfico y curatorial de la colocación de la pieza de Artemio junto con las del colectivo *Democracia* reside, precisamente, en una señalización de un crimen de estado que se está perpetrando sistemáticamente y que permanece impune.

Ahora bien, un aspecto inquietante de la pieza está relacionado directamente con la cifra “oficial” de muertas de la cual se obtuvo la equivalencia del volumen de tierra. De acuerdo con el Primer Informe de Actividades de la CONAVIM: “En cuanto a los casos de mujeres y niñas desaparecidas en el estado de Chihuahua, la Fiscalía General del Estado — responsable de la activación del Protocolo y de dirigir las investigaciones— reporta que desde 1993, se han presentado 60 casos, de los cuales 32 han sido resueltos y en 28 la investigación sigue vigente”, aunque de inmediato reconoce que: “La transformación y actualización que se busca a partir del Resolutivo 19 de la sentencia de la CoIDH, responde a condiciones que han cuestionado la efectividad del mecanismos en Chihuahua, pues [...] existen cifras de organizaciones de la sociedad civil, que contrastan totalmente con las reportadas de manera oficial por la Fiscalía General del Estado de Chihuahua” (2011:64). Desde años atrás, diferentes periodistas habían llamado la atención de la diferencia abismal del número de muertas y desaparecidas de Juárez recabados por los propios familiares de las víctimas con respecto a las cifras oficiales.¹⁰ Que Artemio haya elegido una cifra gubernamental y no una cifra obtenida por los colectivos civiles genera una dislocación con respecto a

10 En un artículo publicado en *Letras Libres*, González Rodríguez destacó lo siguiente: “Desde 1993, se han presentado allá más de trescientos homicidios de mujeres. La imposibilidad de tener una cifra exacta es parte del problema, tanto como las presunciones oficiales de tener resuelto el 80% de los crímenes mientras éstos han continuado. De acuerdo con datos proporcionados por organizaciones civiles, un centenar de estas víctimas —de familia pobre, menudas, morenas, de cabello largo, muchas veces no identificadas— provendría de asesinatos en los que se detectó violencia sistemática de cariz sexual”, y más adelante: “Con todo, la Procuraduría General de la República (PGR)1 se ha negado a ejercer la ‘atracción’ para investigar los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez —los considera delitos de fuero común o de índole local—, aunque ha aceptado ‘colaborar con las indagatorias. A su vez, el gobierno del estado de Chihuahua ha optado por darle ‘solución política’ al problema. Esto consiste en desestimar el orden policiaco-judicial, los usos técnico-legales y el combate al delito, en favor de la ilegalidad y las triquiñuelas procesales. A cambio, se recurre a los usos propagandísticos en la esfera pública en un intento de ganar credibilidad mediante ocultamientos y mentiras. Se prevarica o se manipulan las cifras” (2002:48 y 50).

la relación que la pieza establece con la memoria pública, pues su interés no consiste en transformarse propiamente en un memorial de las víctimas. Por ello, más que ser leída como un espacio de inscripción simbólica de cada una de las muertas de Juárez, “Sin título” encarna un anti-monumento, un giro mordaz que cuestiona, con franco humor negro, dos expresiones oficialistas posteriores que utilizaron recursos artísticos para tratar de limpiar la imagen de lo que el colectivo Democracia denominó “Estado asesino”: por un lado, el mural en relieve construido con armas confiscadas en donde se reproduce la leyenda NO MORE WEAPONS, comisionado por el ex presidente Felipe Calderón y develado en la frontera entre México y Estados Unidos en febrero de 2012 [imagen 3],¹¹ y por el otro, el Memorial a las Víctimas de la Violencia (de la guerra contra el narcotráfico), también comisionado por el mismo presidente a un despacho de arquitectos dirigido por Ricardo López Martín, Julio Gaeta y Luby Springall, a raíz de una petición del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad (MPJD), inaugurado en abril de 2013. En ambos casos, se trata de costosas expresiones monumentales que trabajaron superficialmente sobre el contenido violento al cual tendrían que haber activado por la vía simbólica.



Imagen 3. Raymundo Ruiz. Soldados detallan el mural en relieve NO MORE WEAPONS, compuesto por armas de fuego trituradas, cerca de la frontera de Estados Unidos en Ciudad Juárez, México, el 17 de febrero, 2012.

11 Sobre este mural, el crítico e historiador del arte Cuauhtémoc Medina escribió: “Este es el monumento basado en texto por el que un Estado nación del sur parece decidido a admitir la obsolescencia de los antiguos métodos de presión diplomática, para ahora hacer uso de medios de persuasión estética. La obra, admitámoslo, es lo más próximo a lo que podemos estar a ver la ontología tautológica de la obra de arte de imagen-texto transformada en una mera foto-oportunidad política, que pretende negociar no sólo entre dos países, sino entre la opacidad política y la simulación comunicativa, para por encima de ello atribuir a ese gesto algo así como un significado inequívoco” (2014: en línea).

Frente a este escenario y tomando en consideración la elección material, la anti-monumentalidad de la pieza de Artemio se orienta, con perspicacia, hacia lo que Jacques Derrida llamó la pregunta por la ceniza: “una sutil interrogación de las cenizas en cuanto huellas últimas que sin devolvernos a la (metafísica de la) presencia, nos indican todavía que alguna vez hubo algo, una vida, sobre la que operó la misma desaparición” (citado por Villalobos-Ruminott, 2015:3).

2. Rostros/Fantasmas

“¿Cómo podemos soportar vivir con todo este dolor?” Esta pregunta, extraída de las notas de viaje de Maya Goded a Ciudad Juárez entre 2005 y 2006, responde no sólo a la impunidad con que se perpetran los crímenes contra mujeres en aquella entidad, también a la indiferencia soportada en una moral patriarcal que responsabiliza a las mujeres de su propia muerte por un tipo de vestimenta provocativa o por el hecho de salir a las calles de noche. Así lo declaró, en su momento, el gobernador Francisco Barrio Terrazas, en cuyo periodo electo (1992-1998) se ejecutaron los primeros feminicidios que conmocionaron a la sociedad civil y, por supuesto, a las familias de las víctimas: “Organismos de derechos humanos afirman que al entonces gobernador no sólo le tembló la mano para evitar más crímenes, sino que sostuvo sus argumentos simplistas de que los asesinatos ‘eran una situación natural’, porque las víctimas caminaban por sitios oscuros y vestían de manera provocativa, con minifalda” (Balboa, 2005: en línea).

Hay aquí una clara alianza entre poder y masculinidad que se traduce finalmente en un acto de misoginia, pero hay que subrayarlo, de una misoginia selecta, la cual se distingue, entre otros aspectos, por el color de piel de las víctimas: además de provenir del seno de familias de escasos recursos que difícilmente pueden emprender una demanda legal con recursos propios —y en tal medida se encuentran sujetas a un sistema policial corrupto e inoperante—, es reiterativo en los diferentes casos de feminicidio el color moreno de la piel y el cabello negro de las adolescentes desaparecidas. En un país en donde hay sedimentos de un racismo pigmentocrático¹² no deja de llamar la atención que el cariz misógino y el castigo hacia las mujeres se concentre exclusivamente en ese sector de la

12 “Los signos vinculados a cada grupo geográfico originario (color de piel, tipo de pelo, disposiciones anímicas y morales) se ligan a la teoría de los temperamentos. En especial, el color de la piel cobra un rol cada vez más determinante como señal de jerarquía, hasta desarrollarse lo que algunos han llamado la pigmentocracia. La imposición paulatina de un eje jerárquico, desde el español, pasando por el indio y aterrizando en el negro, que luego a su vez aspira a contener y ubicar los diversos productos de la reproducción entre éstos, quiere ser desde el inicio —como lo fue el sistema ibérico de la pureza de sangre— un mecanismo confiable (y claro, adecuado) de exclusión de los indeseables de la elite, y de justificación de la jerarquía” (Aguirre Beltrán, 2008:304- 305).

población,¹³ proveniente no sólo de Juárez, además de diferentes estados del sur del país: de un extremo a otro, un número considerable de jovencitas viaja en autobús durante varios días tras el sueño de conseguir un empleo bien pagado en la industria maquiladora, aunque su destino final sea, casi inequívocamente, la fosa común.

No deja de resultar significativo que una de las fotografías que ha sido objeto de una crítica moralmente racial debido al hecho de trabajar con personas de un estrato marginal, en apariencia, lejano al suyo,¹⁴ haya tenido una experiencia aterradora en Juárez, expandiendo así el límite del horror más allá del color de piel:

No es difícil encontrar el terror en esta ciudad. La noche anterior dormí en un hotel barato, sobre una avenida. Me dieron la última habitación disponible. El corredor no tenía luz; pensé dos veces antes de entrar en la habitación. Cerré la puerta, puse la cadena y me quedé dormida. A media noche, entre sueños, escuché pasos claros que conducían a mi puerta, me di cuenta de que alguien estaba poniendo una llave en la cerradura. Cogí el teléfono y marqué al operador. El que estaba allí abrió la puerta y lucharon para romper la cadena. Grité (2015: en línea).

En la obra de Goded, el color de piel constituye una de las rutas más sugerentes de su exploración visual, pues marcó el arranque de su indagación sobre el retrato. Tierra negra, su primer proyecto que decantó en un libro publicado en 1994, fue el resultado de una itinerancia durante dos años por la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero, generando una documentación fotográfica sobre lo que en los estudios antropológicos se ha denominado «la tercera raíz» cultural de América, esto es, la población negra proveniente de África que ingresó al continente durante la conquista. Los retratos en blanco y negro, aunque se

13 El corte de caja que supuso la investigación de Huesos en el desierto reporta un solo feminicidio de una mujer rubia, aunque de origen extranjero, a quien González Rodríguez dedica el capítulo denominado «La pequeña holandesa»: “El 20 de septiembre de 1998, el grupo 203 de la Policía Judicial de Chihuahua se dirigió al Hotel Plaza de la calle Ugarte [...] Horas antes, la unidad 204 había recibido un telefonema de la administración de dicho hotel acerca de que, en el cuarto 121, se encontraba el cuerpo de una mujer. Se trataba de la ciudadana neerlandesa Hester van Nierop, de 28 años de edad. La policía estudió la escena del crimen, retiró el cuerpo y realizó las diligencias del caso, que inscribieron bajo el número 1102-20250/98. En otros documentos oficiales, este expediente aparece referenciado con una cifra distinta: 20520/98. El informe forense señalaría «asfixia por estrangulamiento» como causa de muerte de la víctima” (2006:132-133).

14 Goded, nacida en la ciudad de México e hija de refugiados españoles, también ha padecido los estragos de una crítica racial en su obra fotográfica, la cual buscó fundamentalmente la desacreditación personal al no poder asumir que los proyectos documentales exigen diferentes formas y procesos de internamiento, más allá de «la vieja práctica clasicista»: “El ahora denominado Plaza de La Soledad puede leerse, claro, desde muy distintos puntos de vista, en donde cada uno de ellos nutre al otro [...] O bien desde otra circunstancia que poco se discute: el registro de la mirada de la pequeña burguesía que invariablemente se acerca a los grupos más frágiles y desprotegidos, como supuesto acto reivindicatorio hacia esos mismos sectores, pero que sólo hace seguir ganando a una única parte, en este caso a la propia fotógrafa (becas y más becas, ingreso a célebre agencia fotográfica) como en un descubrimiento insólito y todo benefactor del Otro” (2006:41).

inscriben en una genealogía documental muy clara (quizá la influencia más fuerte en ese momento fue de su mentora, Graciela Iturbide), esbozan ya un estilo novedoso, que no se ciñe por una composición armoniosa del encuadre, sino por la búsqueda de un hallazgo más afectivo, en donde la mirada del retratado se encuentra finalmente con la del espectador. En la introducción del libro, José del Val afirma: “Al revisar cuidadosamente las fotos de Maya se va uno dando cuenta de que ella no encuadra, que mira y ahí donde su atención es atrapada por la luz, la sombra, la quietud o el movimiento, ahí se establece el registro, un registro que trasciende las estructuras formales y las metáforas acostumbradas” (1994:3). Precisamente, este rasgo es el que dará unidad estilística al proyecto más ambicioso que Goded ha realizado hasta el momento, Plaza de la Soledad, el cual consiste en una inmersión al mundo de las prostitutas del barrio La Merced, en el centro de la ciudad de México. Alejada de cualquier convención o fórmula visual y conservando únicamente la película en blanco y negro como en Tierra negra, sus fotografías de las prostitutas constituyen el documento de un encuentro íntimo que se mueve en diferentes zonas de registro. Hay aquí un esfuerzo loable por llevar la práctica documental hacia una subjetividad que, tradicionalmente, no le era propia, produciendo así una serie de retratos afectivos en donde lo femenino trasciende una cuota de género para introducirse en un horizonte humano más comprensivo.

Una vez concluido este proyecto, el tránsito hacia Ciudad Juárez supuso un trastrocamiento en su propia práctica documental; de entrada con el color (pues abandona la película en blanco y negro), pero además por la exploración abstracta del paisaje [imagen 4]. Como lo señala Laura González Flores: “... los paisajes tomados en la zona fronteriza de Ciudad Juárez no son espacios vacíos, sino espacios vacíos de un cuerpo femenino cuya vida fue violentamente arrebatada. En estas imágenes, Goded utiliza magistralmente la potencialidad espectral de la fotografía [...] Ésta funciona como un acto simbólico que restituye la presencia de un cuerpo ausente por vía de la imagen” (2010: en línea). Ahora bien, el pasaje de un retrato humanizante, como el de las prostitutas de Plaza de la Soledad, hacia una espectralidad como la que trazó en Desaparecidas, no es precisamente fácil en la medida en que el dispositivo retratístico reconfigura la trama presencia/ausencia a partir de una inversión radical. Allá donde había rostro, ahora sólo hay arena del desierto. Si bien justo en este punto tal clase de “retrato” parece aproximarse a la instalación de Artemio analizada con anterioridad, en realidad sólo se trata de cierta semejanza, pues en el caso de Goded la especificidad del medio fotográfico es ineludible en tanto aprehensión de índice, mientras que en Artemio la materialidad per se resulta determinante para generar la fuerza simbólica. Mirado en retrospectiva por la propia fotografía, Desaparecidas constituye una exploración no resuelta sobre su interés en trabajar con el feminicidio y sus efectos sobre la población civil, esto, en parte, debido al interés que Goded comenzó a tener con las prácticas documentales en video y cine, llevando la imagen fija hacia un tránsito expresivo de naturaleza audiovisual [Entrevista personal, septiembre, 2014].



Imagen 4. Maya Goded. Desaparecidas, 2005-2006. Cortesía de la artista.

En 2014, y en pleno desarrollo de lo que será su ópera prima documental sobre las prostitutas de La Merced, Goded vuelve a Ciudad Juárez, sólo que en esta ocasión con miras a la realización de dos videoinstalaciones que fueron presentadas en la muestra colectiva *Los días contados* (2015). La primera de ellas, titulada *CDJ* [imagen 5], es una proyección a dos canales con sonido estéreo en donde yuxtapone el registro de ciertos lugares emblemáticos de la ciudad con los rostros en primer plano de algunas niñas y adolescentes que fueron entrevistadas por la artista. Basado fundamentalmente en una descontextualización, el montaje recupera el registro oral a través de fragmentos de voces en off y los empalma en el recorrido circular de la cámara. Por el contenido de las palabras ahí enunciadas, entendemos que las niñas y adolescentes entrevistadas responden a cuestionamientos sobre su percepción de Juárez. «Yo he querido pasar por El Paso pero no puedo» y «lo que me gustaría que fuera yo de grande, que me imaginara, es que...» son los paréntesis verbales de un círculo que redondea una atmósfera de abandono y desolación, pero fundamentalmente, de fantasmagoría. Remito a este término que en la tradición fotográfica tiene un antecedente específico con el caso de la «fotografía espiritista»¹⁵, pero no desde una vertiente técnica, pensándolo como la figura espectral resultado de una sobreimpresión o de una desmultiplicación de las exposiciones en un mismo negativo.

15 Cf. Clément Chéroux (2008): El caso de la fotografía espiritista. La imagen espectral: entre la diversión y la convicción, en *Acto # 4*. Santa Cruz de Tenerife: Acto Ediciones.



Imagen 5. Maya Goded. CDJ, Ciudad Juárez, 2015. Videoinstalación en dos pantallas con sonido estéreo, 3:01 min. Diseño sonoro: Miguel Hernández Montero. Cortesía de la artista.

El fantasma aquí está presente desde un espectro facial, reproducido mecánicamente en una serie de anuncios pegados en las paredes de los muros [imagen 6]. Si en las fotografías de Desaparecidas el vacío que aprehende la imagen busca restituir la presencia de un cuerpo ausente, en CDJ dicha restitución complejiza la noción de índice en la medida en que hay tres medios involucrados: la fotografía, el video y la música. Mientras que en el primer caso, el índice está presente como el rastro “real” en los retratos de las desaparecidas, tanto el contrapunteo con los rostros “vivos”, el sonido minimalista como el movimiento circular de la cámara producen en el espectador una atmósfera penetrante en donde ausencia y presencia se diseminan en el porvenir, justamente ese tiempo futuro que está en el horizonte de los testimonios de las niñas y adolescentes y el cual está marcado por el horror. Y es que esta videoinstalación está construida alrededor de un feminicidio masivo, de duración prolongada, que tuvo como uno de sus escenarios al Hotel Verde (o Club Verde), un inmueble localizado en la esquina de Mariano Samaniego e Ignacio Altamirano, en pleno centro de Ciudad Juárez, donde se obligó a prostituirse a varias adolescentes menores de edad que desaparecieron en esa zona perimetral entre 2008 y 2011, y que aparecieron asesinadas entre 2011 y 2013 en Arroyo del Navajo, en el Valle de Juárez.¹⁶ CDJ no es el testimonio fiel ni mucho menos el registro documental de estos feminicidios: es una pieza que articula con sobriedad los

16 En el testimonio de una de las madres de las desaparecidas se asienta la siguiente información: “En la declaración que rindió el viernes pasado ante las juezas que conforman el tribunal, María García Reynoso –mamá de Jessica Leticia Peña García– indicó que tras la privación de la libertad de su hija el 31 de mayo del año 2010 ella comenzó a buscarla y recorrió bares, hoteles y casas de huéspedes y de citas. ‘La primera vez que entré a la recepción (del Hotel Verde) miré a las jovencitas que salieron de un cuarto totalmente desnudas, yo de ahí me sentí perdida’, dijo la mujer. ‘Yo caminé hasta la Juárez a una caseta telefónica, de ahí di parte, le hablé al policía que traía mi caso, le dije por favor ayúdenme, traiga una orden de cateo. Estuve todo el día ahí, no se hizo nada, nunca llegó nadie’, declaró” (Carmona, 2015: en línea).

fantasmas del pasado con los fantasmas del presente, evadiendo un tono sentimental e introduciendo al espectador en un relato de tensiones entre rostros y rastros, entre apariciones y desapariciones. La fantasmagoría surge ahí, en el intervalo donde lo que «ha sido» tiene probabilidad de volver.



Imagen 6. Maya Goded. CDJ, Ciudad Juárez, 2015. Videoinstalación en dos pantallas con sonido estéreo, 3:01 min. Diseño sonoro: Miguel Hernández Montero. Cortesía de la artista.

Conclusión

Aunque las piezas de Artemio y de Maya Goded articulan su sentido a partir de diferentes recursos en torno a los feminicidios, en ambas ha sido posible identificar un trabajo de transfiguración, en donde precisamente la figura de las desaparecidas se inscribe en una serie de estrategias que imbrican a la ausencia con la presencia, removiendo así su estatus de (in)visibilidad. Vaciadas de la expresividad a la que son sujetas en el proceso de tortura, ejecución, mostración y desaparición del cadáver, la figura de las muertas es *dislocada*¹⁷ de su colectividad de origen y de su entorno desgarrador, para configurar finalmente otra clase de experiencia sensible. Así, frente a una estela de indiferencia e invisibilidad promovida desde diferentes frentes gubernamentales, estas piezas actúan —no desde el polo de la denuncia frontal— sino más bien desde un horizonte de reflexión en donde la estética se roza con la política. Dice Rancière que “lo que resulta de ello no es la incorporación de un saber, de una virtud o de un habitus. Al contrario, es la disociación de un cierto cuerpo de experiencia” (2010:62). En esto reside la eficacia de estas piezas: producir una disociación del lugar común y con ello explorar otros regímenes de sensorialidad.

17 Recuperando la propuesta original de Ackbar Abbas proveniente de los estudios culturales, David Theo Goldberg describe a esta operación del siguiente modo: “dislocaciones en el sentido no habitual de no ajustarse a sus lugares designados, a formas designadas de ser y hacer, a la sociabilidad convencional” (2012:20).

Referencias

- Aguirre Beltrán, Carlos (2008): Sangre y temperamento: pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas. En F. Gorbach, & C. López-Beltrán (Eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina* (pp. 289-342). Zamora, Michoacán. El Colegio de Michoacán.
- Balboa, Juan (2005): Aspiraciones políticas de Barrio Terrazas, marcadas por los feminicidios en Juárez, en *La Jornada*, ciudad de México.
- Bowden, Charles (2010): Ciudad del crimen. Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global, México, Grijalbo.
- Carmona, Blanca (2015): Operó Hotel Verde sin problemas pese a denuncias de trata de mujeres, en *El Diario.mx*, Ciudad Juárez, Chihuahua.
- Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres. Primer Informe de Actividades 2009-2010 [Documento en línea]. CONAVIM, Ciudad de México, Junio de 2011. Fecha de consulta: 18 de agosto, 2015, p. 64.
- Goded, Maya (2006): *Tierra Negra*, Hong Kong, CONACULTA, Luzbel.
- Goldberg, David Theo (2012): Epistemologías del desengaño. Topologías de lo extra/ordinario, en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, Helena Chávez Mac Gregor (ed.), México, MUAC.
- _____ (2006): *Plaza de la soledad*, Barcelona, Lunwerg Editores.
- González Flores, Laura (2010): *Espejo, mirada y cuerpo*. La fotografía de Maya Goded [en línea], en Premios Prince Claus, Amsterdam, Fundación Prince Claus [consultado el 19-08- 2015].
- González Rodríguez, Sergio (2006): *Huesos en el desierto*, México, Anagrama. _____ (2002): *Las muertas de Juárez*, en *Letras Libres*.
- Medina, Cuauhtémoc (2014): *Viendo Rojo* [en línea], en *Plétora*, Vigo [consultado el 19-08- 2015].
- Nancy, Jean-Luc (2006): *La mirada del retrato*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Rancièrre, Jacques (2010): *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- Rodríguez, José Antonio (2006): *La Plaza de la Soledad de Maya Goded*, en *El Financiero*, ciudad de México.
- Segato, Rita Laura (2006): *Qué es un feminicidio*. Notas para un debate emergente, Brasilia (Serie Antropológica, 401).
- Sierra, Sonia (2010): *Proyecto Juárez exhibe la globalización*, en *El Universal*, ciudad de México.
- Turati, Marcela (2013): *Los feminicidios reverdecen*, en *Proceso*, ciudad de México.
- Villalobos-Ruminott, Sergio (2015): *Las edades del cadáver: dictadura, guerra, desaparición* (Postulados para una teoría general), versión concedida por el autor.
- Villalpando, Rubén (2007): *Obra de narcosatánicos, 8 de los feminicidios en Ciudad Juárez*, en *La Jornada*, ciudad de México.