

UCLA

UCLA Electronic Theses and Dissertations

Title

Fabulando Juárez: marcos de guerra, memoria y los foros por venir

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/0wg5932s>

Author

Delgadillo, Willivaldo

Publication Date

2016-01-01

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Los Angeles

Fabulando Juárez:

Marcos de guerra, memoria y los foros por venir

A dissertation submitted in total satisfaction of the
requirements for the degree of Doctor of Philosophy
in Hispanic Languages and Literatures

by

Willivaldo Jr. Delgadillo

2016

© Copyright by

Willivaldo Jr. Delgadillo

2016

ABSTRACT OF THE DISSERTATION

Fabulando Juárez:

Marcos de guerra, memoria y los foros por venir

by

Willivaldo Jr. Delgadillo

Doctor in Philosophy in Hispanic Languages and Literatures

University of California, Los Angeles, 2016

Professor Maarten H. van Delden, Chair

My dissertation examines the production of Juárez as an apocalyptic symbol of the future of the neoliberal world in the representations of journalists, graphic narrators, and contemporary artists. While trying to report on the effects of free trade and the War on Drugs, some of these authors recycle old stereotypes about the border and frame border people as violent and disposable, creating what I call a border *muselmann*, an unresponsive entity incapable of responding to his/her own plight. I maintain that the frequent comparisons of the maquiladora model to Nazi concentration camps tends to be iatrogenic; rather than shedding light on the precarious situation of the workers, it frames their existence into a pre-ordained and inescapable future of gloom. These narratives also contribute to the creation of a social imaginary that justifies violent military and high impact policing as a solution to social problems. However, I also analyze other works that

attempt to explore new ways of assembling information and producing Juárez as an arena of thought and not just a death world. My dissertation is organized in four chapters. In the first one, I expose how journalist Charles Bowden launched a powerful set of frames to represent Juárez as a gulag and a laboratory of the future, portraying this city as a “worst-case scenario” to borrow a phrase from Claire F. Fox. In the second chapter, I review how Juárez has become a complex arena of reflection about the neoliberal model and how this has produced alternative ways of thinking about the representation of violence, its consequences and ways to combat and resist its structural sources. In this chapter I document how Juárez is a site of thought and resistance. The third chapter is dedicated to the analysis of how graphic narratives about Juárez are also heavily based on stereotypes about the local people. I examine how the artists who have travelled to the city to report on a crisis conceive of themselves. By thinking of themselves as rescuers of the Other, these graphic narrators contribute to an uneven distribution of rights. They reinforce the idea that local residents are either victims or perpetrators, waiting to be rescued from themselves. Finally, in chapter four I examine the work of Teresa Margolles, vis-à-vis the ideas of authors such as Eyal Weizman and Astrid Erll, in order to explore new ways to speak about violence without falling into the formulas that reproduce and reinforce stereotypes. In this final section, I try to demonstrate that this artist’s methods of working with human and social remains, allow for an assemblage of voices that can speak and render certain forgotten lives as grievable. At the same time, I contend, some of her pieces have the potential to become mnemonic artifacts that can carry testimony about grief, tragedy and resistance.

The dissertation of Willivaldo Jr. Delgadillo is approved

Adriana Bergero

Viviane Mahieux

Jorge Marturano

Maarten H. van Delden, Committee Chair

University of California, Los Angeles

2016

Para Maqroll y Rosa Elia,
doctores *honoris causa*

Para mi hermano Ricardo

ÍNDICE

ABSTRACT OF THE DISSERTATION.....	II
ÍNDICE.....	VI
AGRADECIMIENTOS.....	VII
VITA.....	IX
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO UNO: MARCOS DE GUERRA: LA MIRADA DEL PERIODISMO.....	23
CAPÍTULO DOS: LAS VOCES QUE ROMPIERON EL SILENCIO.....	79
CAPÍTULO TRES: LA APROPIACIÓN DEL DOLOR EN LA NARRATIVA GRÁFICA DE CRISIS SOBRE JUÁREZ.....	126
CAPÍTULO CUATRO: ARQUITECTURA FORENSE Y MEMORIA EN LA OBRA DE TERESA MARGOLLES.....	170
CONCLUSIONES.....	197
BIBLIOGRAFÍA.....	216

AGRADECIMIENTOS

Este proyecto no podría haber sido desarrollado sin la colaboración de muchas personas. En primer lugar, quiero agradecer a mi madre, que me parió en Los Ángeles y posteriormente me llevó a vivir a Ciudad Juárez. Esta investigación no hubiera sido posible sin mis años de formación en la frontera Juárez-El Paso, y sin el trabajo político e intelectual en compañía de entrañables compañeras y compañeros.

Desde mi llegada a UCLA solamente he recibido muestras de amistad y de apoyo, tanto a nivel personal como institucional. Agradezco profundamente a Eugene Cota Robles, científico y promotor de la diversidad en la academia. Gracias a la beca Cota Robles pude concentrarme dos años en mis estudios doctorales. También recibí varios apoyos de la División de Estudios Graduados; en los veranos de 2013 y 2014 obtuve la beca del Summer Research Mentorship Program, y en 2015-2016 fue distinguido con la Dissertation Year Fellowship, lo cual me permitió dedicarme de tiempo completo a la redacción de la presente disertación.

Durante todo este proceso conté con la orientación, el apoyo y la amistad del profesor Maarten van Delden. No solamente dirigió mi investigación, sino que además me ayudó, con su ejemplo, a vislumbrar un futuro dentro del mundo académico; su atenta lectura y su puntual y rigurosa retroalimentación fueron un gran estímulo. También agradezco al resto de los integrantes del comité. A la profesora Adriana Bergero, por sus excelentes clases y su aliciente intelectual. Al profesor Jorge Marturano por sus sugerentes

observaciones críticas. A la profesora Viviane Mahieux por iniciar un diálogo sobre la frontera que espero se mantenga en el futuro.

A Gloria Tovar; ninguna cantidad de mazapanes podrá pagar toda su eficiencia y generosidad.

Por último, quiero agradecer de manera muy especial el abrazo y la amistad de mis compañeras y compañeros en este largo viaje. Por orden de aparición: Isaura Contreras, Zeke Trautenberg, Román Luján, Adrián Collado, Caye López, Julio Puente García, César Rivera, David Ramírez, Ana Carulla, Magda Matuskova, Kristal Bivona, Jyeun Son, Juan Jesús Payán, Inés Cordeiro Dias, Michelle Medrado, Jhonni Carr, Elizabeth Warren, Nuria Dordal Homs, Laia Brossa Brunet, Paul Cella, Esteban Córdoba, Daniel Cooper, Kevin McDonald, Amber Williams, Eileen Powell, Max Sloves, Valeria Valencia, Isabel Gómez, Francesca Gambini, Audrey Harris, Daniel Whitesell, Carolina Beltrán, Peyton Phillips Quintanilla, Rafael Ramírez, Verónica García Moreno, Jesús Galléres, Alejandro Ramírez, Barbara Galindo, Nitzaira Delgado, Yanaí Bermúdez, Jennifer Linda Monti, Miranda Saylor, Maria Teresa Monroe, Juliana Espinal, Christopher Serna, Maricela Becerra, Gemma Repiso, Esther Claudio y Unai Nafarrate.

Finalmente, agradezco a Fausto Gómez Tuena, por su apoyo incondicional.

VITA
Willivaldo Delgadillo
Faculty Fellow
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles

EDUCATION

2010 M.A., Spanish
University of Texas, El Paso
Language and Linguistics Department

2008 B.A., Multidisciplinary Studies
University of Texas, El Paso
Multidisciplinary Studies Department

ACADEMIC APPOINTMENTS

2013-2014 Teaching Assistant
Department of Spanish and Portuguese
University of California, Los Angeles

2010-2012 Lecturer
University of Texas, El Paso
Language and Linguistics Department

RESEARCH AND TEACHING INTERESTS

Mexican Literature and Visual Culture, Latin American Literature and Culture, Film Studies, Human Rights and Memory, Graphic Narratives, Cultural Studies.

PUBLICATIONS

Garabato. Samsara. México. 2014. Novel.

La muerte de la tatuadora. Samsara. México. 2013. Novel.

La Virgen del Barrio Árabe. Plaza & Janés. Barcelona. 1997. Novel.

La mirada desenterrada: Juárez y El Paso vistos por el cien (1896-1916). Cuadro X Cuadro. Ciudad Juárez. 2000.

The moon will forever be a distant love by Luis Humberto Crosthwaite. Cinco Puntos Press. El Paso. 1997.

Film

Las luces de la batalla. Al límite digital films. 2003.

PAPERS AT CONFERENCES

03-2013. "Fabulando Juárez: notas sobre la construcción de una mirada". □ Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea. University of Texas, El Paso.

04-2013. "Juárez, ahora el docu-comic". XIX Annual Bruce-Novoa Mexican Studies Conference. University of California, Irvine.

□

11-2013. "On the border of American and Mexican literary journalism". PMLA Conference, San Diego.

05-2014. "Vaporizaciones: el discreto encanto del arte contemporáneo en México". Simposio TRANSIT: espacios transnacionales. UCLA. Los Angeles.

AWARDS

2001 Southwest Book Award for *La mirada desenterrada: Juárez y El Paso vistos por el cine (1896-1916)*.

1997 Soeurette Diehl Fraser Award for Best Translation of a Book, awarded by Texas Institute of Letters for *The moon will forever be a distant love* by Luis Humberto Crosthwaite. Cinco Puntos Press. El Paso. 1997.

1995 Premio Chihuahua de Literatura, awarded by the Instituto Chihuahuense de la Cultura for *La Virgen del Barrio Árabe*. Plaza & Janés.

FELLOWSHIPS

2015-2016 Dissertation Year Fellowship. Graduate Division of the University of California, Los Angeles.

2014-2015 Eugenio Cota Robles Fellowship. Graduate Division of the University of California, Los Angeles.

2014 Summer Graduate Mentorship Program. Graduate Division of the University of California, Los Angeles.

2013 Summer Graduate Mentorship Program. Graduate Division of the University of California, Los Angeles.

2012-2013 Eugenio Cota Robles Fellowship. Graduate Division of the University of California, Los Angeles.

RESEARCH LANGUAGES

Spanish, native; English, near native; French, reading; Portuguese, reading; Catalan.

INTRODUCCIÓN

I

En el extenso inventario de producciones culturales sobre la frontera, el interés sobre Ciudad Juárez ha cobrado una particular relevancia en las últimas dos décadas. Un sinnúmero de obras han explorado Juárez como un símbolo, pero también como el síntoma del futuro apocalíptico. La literatura, el cine, el periodismo, la novela gráfica y la academia han generado representaciones, reflexiones y espacios de conversación sobre una gran diversidad de temas: la violencia feminicida, la guerra contra las drogas, el libre comercio. Esta producción cultural ha generado un discurso de la fatalidad que pretende acercarse, mediante metáforas poderosas y tremendistas, a los supuestos rasgos esenciales de lo que en realidad son procesos sociales complejos. La noción de que la frontera y sus habitantes son por definición violentos ha generado una constelación de estereotipos e ideas políticas prejuiciadas. Estas representaciones circulan cotidianamente en el imaginario norteamericano, pero también han sido interiorizadas en el contexto de la cultura popular mexicana.

Sin embargo, la frontera no es solamente un tema dentro de la cultura popular, sino un espacio de interés geopolítico que históricamente ha generado perspectivas militaristas. Recientemente se ha traducido en medidas policiacas de alto impacto. En revistas periódicas derechistas como *The Small Wars Journal* con frecuencia aparecen artículos escritos por profesionales de la seguridad—ex militares o policías—analizando la amenaza que las ciudades fronterizas mexicanas, y en particular Juárez, suponen para la seguridad de Estados Unidos.

A pesar del prisma sombrío con el que frecuentemente se observa, Juárez también ha producido discursos de resistencia. En los últimos 25 años Juárez se ha convertido en una arena intelectual en la cual se reflexiona sobre las condiciones estructurales que generan esta violencia, en particular la violencia feminicida y la derivada de la llamada Guerra contra las Drogas. Esto ha dado pie a un amplio y diverso repertorio de artículos, manifiestos, campañas y acciones concertadas por parte de organismos internacionales. Juárez es una ciudad fronteriza situada en el norte de México, pero es también un símbolo que en el umbral del siglo XXI ha sido asociada a las consecuencias del modelo neoliberal. Por otra parte, Juárez es también un sitio de resistencia a partir del cual se han generado procesos opositores a los efectos detrimentales de la globalización: el epicentro del dolor y la resistencia en la opinión de un sector del activismo nacional.

Estos temas han llegado incluso al campo de la moda, como lo refleja el escándalo protagonizado por la compañía de cosméticos Mac en el verano de 2010, el cual terminó con el cambio de nombre de un conjunto de productos que aludían a las maquiladoras y los feminicidios, y con la oferta de los ejecutivos de la empresa de donar fondos para combatir la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez. Las diseñadoras de la firma *Rodarte* propusieron a la compañía Mac una colección de cosméticos, cuyos productos justamente evocaban ese discurso con el que suelen construirse las imágenes de Juárez como lugar tocado por la fatalidad. El episodio es un botón de muestra de los distintos mecanismos que entran en juego cuando periodistas, artistas, músicos y otros productores culturales intentan asimilar a su lenguaje temas complejos a partir de representaciones producidas de manera independiente, pero articuladas en imaginarios

afines a los paisajes apocalípticos promovidos en las corrientes dominantes de la cultura popular.

II

En 2005, después de graduarse de la Universidad de California en Berkeley, las hermanas Laura y Karen Mulleavy fundaron una modesta compañía de diseño de ropa y decidieron reivindicar su pasado mexicano; así nació *Rodarte*. Ninguna de las dos estudió moda de manera formal. Laura hizo estudios de historia del arte y Karen de literatura, pero diseñar fue algo que les interesó desde siempre. Empezaron en la cocina de la casa de sus padres, a donde regresaron a vivir después de graduarse de la universidad. No pasó mucho tiempo antes de que tuvieran éxito. Para 2005 tenían ya su primera colección, la cual inmediatamente generó entusiasmo y atrajo la atención de los especialistas del campo. Ana Wintour, la editora en jefe de *Vogue*, por mucho la mujer más influyente en el mundo de la moda, las acogió en las páginas de la revista¹. Cinco años más tarde, en 2010, hicieron un viaje en el oeste de Texas, entre la frontera El Paso y Marfa, un pequeño poblado, sede de la Fundación Chinati y de algunas galerías de arte. El propósito del recorrido era entrar en contacto con una zona geográfica que les ayudara a encontrar sus raíces maternas. Para esa época, *Rodarte* se había convertido en la sensación de la segunda parte de la década del 2000. Ese mismo año se estrenaría el largometraje *Black Swan*, dirigida por Darren Aronofsky. Las hermanas Mulleavy diseñaron el vestuario de Natalie Portman y los tutús de las otras bailarinas en la cinta. Durante la premiere en el Festival de Cine de Venecia la protagonista llevaba puesto un diseño especial de Rodarte

¹ El personaje interpretado por Meryl Streep en la cinta *The Devil Wears Prada* está basado en Ana Wintour. También *Pret-a-porter*, la cinta dirigida por Robert Altman en los 90, tiene un personaje que rinde homenaje a la editora.

(Petreycik, “Natalie Portman”). Poco tiempo después su colección *Fra Angelico* fue adquirida por el LACMA (Los Angeles County Museum of Modern Art) y el Instituto de Diseño del Smithsonian expuso su obra en el programa *Quick Take*, consistente en una serie de exposiciones cuyo objetivo es mostrar en el contexto museístico las tendencias contemporáneas más importantes dentro del campo del diseño. En poco tiempo, las hermanas Mulleavy se habían instalado en el centro de un circuito de la cultura popular que suele cruzar líneas con Hollywood y el mundo del espectáculo en general. Una camiseta llevada con orgullo por Natalie Portman en una de sus pasarelas refleja el exitoso momento que vivían las diseñadoras: *J'aime Rodarte*.

Los diseños de las hermanas Mulleavy llamaron la atención porque fueron capaces de articular ideas nuevas y sofisticadas en una atmósfera accesible y refrescante. Al mismo tiempo, demostraron una gran capacidad para entender las reglas básicas del lenguaje de la moda y para incorporar en él fuentes diversas. Para diseñar *Fra Angelico*, por ejemplo, se inspiraron en los frescos del epónimo pintor renacentista y en la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de Gian Lorenzo². No está claro si durante su breve estancia en El Paso las hermanas cruzaron la frontera y visitaron Ciudad Juárez que ese año era conocida mediáticamente como la ciudad más peligrosa del mundo. Sea como fuere, al estar en la zona metropolitana Juárez-El Paso palparon el ambiente tenso que se vivía en la región y se interesaron por los casos de feminicidio. Al regresar a su estudio en Los Ángeles, empezaron a trabajar en su colección para el Otoño-Invierno 2010. En esa

² De acuerdo a una de las fichas técnicas del museo tienen las siguientes cualidades: “Rodarte’s signature dressmaking techniques and sculptural details can be seen in each of the gowns. Silk fabrics (including chiffon, georgette, lamé, organza, satin, taffeta, and tulle) are draped and manipulated to give form, texture, and tonal variety to the color palette inspired by the frescoes. The gowns are customized utilizing a variety of materials such as feathers, SWAROVSKI ELEMENTS, sequins, and custom-made silk flowers. Hand-forged gold metallic accessories such as a headpiece, breastplate, and belts dramatically complete the look of several key gowns.” (<http://www.lacma.org/art/installation/rodarte-fra-angelico-collection>).

ocasión debían trabajar en colaboración con la línea de cosméticos Mac y para tal efecto sugirieron una colección especial que llevara como nombre *Rodarte's Mac Collection*. Los productos tendrían que estar en sintonía con el diseño para la colección Otoño-Invierno de las diseñadoras. Los nombres reflejaban su percepción de la grave situación de violencia contra las mujeres en Juárez, pero también ponían a circular las estereotípicas imágenes del territorio y de los habitantes de las ciudades fronterizas. Un lápiz labial blanco se llamaría *Ghost Town*. Otros productos tendrían nombres como *Sleepwalker (sonámbulo)* y *Sleepless (insomne)*. Las etiquetas *Quinceañera, Juárez, Del Norte* y *Factory* figuraban también en el catálogo de afeites.

El lanzamiento de la *Rodarte's Mac Collection* fue un éxito rotundo entre los críticos. *Vogue* la calificó dentro de las mejores diez del año. Como era de esperarse, en el público estaban algunas celebridades y también los críticos más importantes de Nueva York. Los portales de moda recibieron la colección con entusiasmo. *Style.com* le dedicó una amplia cobertura en la que refirieron la idea general y sus fuentes de inspiración. El reseñista describió el paisaje de Juárez como una atmósfera onírica y brumosa en la que las obreras de las fábricas van a laborar durante las horas de la noche y afirmó que eso llevó a las diseñadoras a plantear una propuesta relacionada con el sonambulismo. El redactor añadió que las hermanas Mulleavy saben cómo proveerle romanticismo y glamour a una propuesta. El lenguaje utilizado refleja la buena acogida de la propuesta, pero también el contexto simbólico de la recepción.

Welcome to Rodarte's latest trip. Before their show, the sisters explained that a long drive from El Paso to Marfa, Texas, got them thinking they might like to explore their Mexican roots. From there, they became interested in the troubled border town of Ciudad Juárez; the hazy, dreamlike quality of the landscape there;

and the maquiladora workers going to the factory in the middle of the night. And that, according to the designers, who certainly know how to romance a pitch, led to this conclusion: They'd build a collection off the idea of sleepwalking. (Phelps, "Rodarte")

Sin embargo, estas diseñadoras no han sido las únicas ni las primeras en asociar el paisaje juarenses con el sonambulismo; escritores como Charles Bowden, autor de libros como *Juárez, the laboratory of our future* y *Murder city: Ciudad Juárez and the new economy's killing fields*, y de innumerables artículos periodísticos, han llegado a la misma conclusión. "Esta es una ciudad de sonámbulos", nos dice Bowden, "donde nadie se ocupa de cosas elementales, como el tamaño de la población" ("While you were sleeping" 45), donde lo único verídico es que no hay datos ("the only fact is that there are no facts") (*Murder City* 15). El reportero hizo toda una carrera escribiendo sobre personajes desventurados, caídos sin remedio, o moralmente condenados. En *Murder City*, por ejemplo, cuenta la historia de Miss Sinaloa, una supuesta reina de belleza que fue encontrada vagando por las calles de Juárez como sonámbula, perdida en un delirio de drogas y alcohol. Después de violarla durante varios días, unos policías la llevaron a un improvisado asilo para enfermos mentales situado en una zona desértica en las afueras de Juárez (*Murder City* 11-15). El tema no es nuevo; el vínculo entre las reinas de belleza y narcotraficantes es desde hace mucho tiempo parte del repertorio de lugares comunes en las narrativas sobre la violencia³. Bowden utilizó la historia de Miss Sinaloa para dotar de dramatismo *gore* a su descripción de la violencia en Juárez. Por su parte, las hermanas Mulleavy buscaron aportar realismo y autenticidad a sus diseños para la colección Otoño-

³ En *Miss Bala* (2012), el cineasta Gerardo Naranjo narra la historia de una aspirante a reina de belleza que involuntariamente termina involucrada con narcotraficantes.

Invierno. Lo sobresaliente es que en ambos casos se recurrió a la idea del sonambulismo para enmarcar a los habitantes de Ciudad Juárez como entes u organismos que oscilan entre la vida y la muerte, entre la razón y el delirio, entre la vigilia y el sueño. Tanto en las palabras de Bowden, como en las imágenes creadas por *Rodarte* se escuchan ecos del *Muselmann*, la figura mediante la cual se representaba a algunos de los prisioneros en los campos de concentración nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

Atrapado entre la vida y la muerte, el *Muselmann* es el candidato perfecto para el exterminio, puesto que se ha convertido en un problema tanto para sus captores como para otros prisioneros. El *Muselmann* es definido por su pérdida de voluntad y de conciencia (Agamben, *Remnants* 45). Es descrito físicamente como un amasijo de huesos incapaz de permanecer en pie. Visto desde lejos, asemeja la imagen de un musulmán haciendo sus rezos (43). Aunque nominalmente permanece vivo, se ha convertido en una carcasa vacía. Agamben señala que en la configuración de esa debilidad el régimen se realiza de manera plena (48). Según Agamben, a través de la figura del *Muselmann* —que a veces se presenta como una figura médica, y otras como una categoría ética o un concepto antropológico— atraviesan no solamente lo humano y lo no humano, sino también la existencia vegetativa y las relaciones entre fisiología y ética, medicina y política, vida y muerte. Constantemente confluyen y se atraviesan. Por esa razón, este autor plantea que este tercer espacio donde habita el *Muselmann* es la clave perfecta del campo de concentración, el no lugar en el que todas las barreras disciplinarias son destruidas y todos los diques son desbordados (48).

El término *Muselmann* era común en Auschwitz y de ahí migró hacia otros campos de concentración. En algunos de ellos se utilizaban términos equivalentes. En

Majdanek les decían *burros*; en Dachau *cretinos*; en Stutthof *baldados*; en Mauthausen *nadadores*, en Neuengame *camellos*; en Buchenwald *jeques cansados*; y en Ravensbruck, un campo para mujeres les llamaban *Muselweiber* o simplemente *baratijas* (44). Cuando morían estaba prohibido referirse a los cuerpos como cadáveres. Se les llamaba simplemente figuras o muñecos: *figuren* (51).

En su afán por encontrar la clave para explicar las condiciones estructurales de Juárez, autores como Bowden han recurrido a un repertorio de vocablos y expresiones para describir al territorio y sus habitantes. Aunque sus intenciones han sido en principio denunciar los efectos del modelo neoliberal, la utilización de este lenguaje tremendista y extrapolante ha tendido consecuencias iatrogénicas pues ha contribuido a definir a los habitantes de la frontera como sonámbulos impedidos para pensar y responder. En su reseña de *Murder City*, el también reportero Paul Salopek cuestiona a Bowden por intentar imponer su visión de un Juárez desolado como modelo de una distopía post-globalizadora. El reseñista opina que el autor de *Murder City* disminuye el impacto de sus relatos sobre los juarenses más desventurados porque estos se desvanecen como figuras de utilería para el beneficio de sus enfebrecidas reflexiones (Salopek 115). Esta idea de Salopek en relación al carácter plano de los personajes juarenses en los reportajes de Bowden puede verse de manera más clara en los muñecos creados por Phoebe Glockner para narrar la historia de los feminicidios en su relato gráfico *La tristeza*. La autora fotografió los monigotes de trapo en escenografías de miniatura con el propósito de recrear sus ambientes cotidianos. Los personajes de la historia, tanto las víctimas como los victimarios, aparecen como seres inertes, desprovistos de signos vitales. Para colmo, Glockner inició su relato con un mapa del area metropolitana Juárez/El Paso en el

que rebautizó a estas ciudades como Ciudad Rojiza y El Pastor, respectivamente (Kirshner). En una reacción autocrítica, la propia Glockner comentó que a partir de entonces empezó a trabajar en un proyecto nuevo, de más largo aliento, porque no quería incurrir nuevamente en la dinámica del pega y huye (hit and run) (Joiner, “The Rumpus Interview”).

Pero Bowden y Glockner no han sido los únicos en trazar un panorama de desolación irreversible; el periodista británico Ed Vulliamy tituló dos de los capítulos sobre Juárez en su libro *Amexica: war along the borderline* como “Urban Frankenstein” y “Human Junkyard”. Su intención fue informar sobre las condiciones inequitativas que prevalecen en la frontera, pero al nombrar esos capítulos de ese modo, el reportero enmarcó la realidad sociopolítica de la región en términos compatibles con la retórica del miedo que predica el inminente cruce de la violencia narcomexicana a Estados Unidos. La eminente investigadora Jean Franco fue más explícita al titular “Apocalypse Now” el capítulo dedicado a Juárez en su libro *Cruel Modernity*. Y más recientemente, durante su visita a la ciudad en febrero de 2016, el papa Francisco comparó a Juárez con la bíblica Nínive, lugar de perdición en la que los habitantes se destruían unos a otros (Papa Francisco, “Homilía”).

Dado ese contexto histórico, no extraña que a las diseñadoras de *Rodarte* se les hubiese ocurrido hacer esa conexión entre el sonambulismo, el mundo de la moda, la violencia contra las mujeres y las actividades en el interior de las plantas industriales. La siguiente descripción del evento donde se lanzó la colección Otoño-Invierno de 2010 de *Rodarte*, da una idea de la utilización de un lenguaje equiparable. De acuerdo al reseñista,

el diseño y el material de los vestidos estuvieron inspirados en los materiales de las imaginadas fábricas fronterizas.

That concept gave the show its arts-and-crafts, naïve, almost random quality. Dresses were patchworked together from floral chiffons, vintage lace, burnout velvets, and other salvaged bits from the imagined maquiladoras' floors and then draped with narrow, twisting swaths of fabric or strands of pearls. The country cousins of their now-famous cobweb sweaters, this season's knits had an even quirkier charm, resembling as they did crocheted doilies and hook rugs fringed with long strands of yarn. Shearling jackets, too, got the Rodarte treatment, embroidered here and there with what looked like tufts of goat hair. The show ended with a quartet of ethereal, unraveling, rather beautiful white dresses that alternately called to mind quinceañera parties, corpse brides, and, if you wanted to look at it through a really dark prism, the ghosts of the victims of Juárez's drug wars. (Phelps, "Rodarte")

Ese prisma oscuro a través del cual sería posible pensar en la relación entre quinceañeras, novias muertas y las víctimas de la Guerra contra las Drogas en Juárez es parte de un imaginario que se ha venido construyendo a través de la industria del entretenimiento. De acuerdo a Julien Mercille, la cultura popular norteamericana ha contribuido a la aceptación de la Guerra contra las Drogas por parte del público norteamericano. Los temas presentados en algunas de estas producciones son muy parecidos a los difundidos por oficiales del gobierno de Estados Unidos y los analistas convencionales. No es casual entonces que los productores de algunas series contraten la consultoría de ex-militares, como se comentó al inicio de esta introducción⁴.

⁴ Es el caso de Sylvia Longmire, oficial retirada de la naval norteamericana y autora de *Cartel: the coming invasion of Mexico's drug war*. Según su página de Internet, Longmire ha sido asesora de la serie de *Border Wars* de National Geographic.

En su artículo “The media entertainment industry and the ‘War on Drugs’ in Mexico”, Mercille señala que la razón principal por la que los mensajes de la cultura popular reflejan las perspectivas de la élite con respecto a la política exterior de los Estados Unidos es porque los medios de entretenimiento forman parte del establecimiento corporativo (110). Sus producciones se enfocan sobre la violencia asociada a los carteles y enfatizan políticas de mano dura, tales como decomisos de droga, arrestos de capos importantes, reforzando de esta manera las soluciones policíacas y militaristas. Por lo general no discuten seriamente la responsabilidad de los Estados Unidos en el tráfico de drogas ni los usos de la retórica del combate al narcotráfico. Mercille señala que es notorio cómo los argumentos de estas películas y series no examinan críticamente la hegemonía de Estados Unidos sobre México ni la implementación de reformas neoliberales como el Tratado de Libre Comercio, el cual ha incrementado el tamaño de la industria del tráfico de drogas, induciendo a miles de campesinos a emplearse en ese negocio. Afirma que los proyectos neoliberales han estado parcialmente blindados por la Guerra contra las Drogas, la cual es utilizada discursivamente para promover relaciones bilaterales entre los Estados Unidos y México. Esto, según el autor, ha permitido a los militares mexicanos contener la oposición popular a las políticas neoliberales y a veces utilizar misiones anti-narcóticas para detener a grupos o individuos que resisten esas políticas (112). En “Drug war as neoliberal Trojan horse”, Dawn Paley ha demostrado la manera en que iniciativas como el Plan Colombia y el Plan Mérida han sido instrumentales en promover reformas estructurales y en proteger las operaciones de compañías extranjeras en el área de energéticos como la minería (113-129). Siguiendo estas reflexiones podríamos señalar que los medios de entretenimiento y

los medios de comunicación han funcionado también como caballos de Troya en la generación de aquiescencia por parte de la población.

Algunas producciones mexicanas sobre el narcotráfico sostienen las mismas premisas de las producciones norteamericanas. Cintas como *El infierno*, o *Miss Bala*, financiadas por el Instituto Mexicano de la Cinematografía, en el fondo tienen el mismo mensaje. *El infierno*, que además obtuvo recursos del programa del Bicentenario de la Independencia, promueve la idea de que México es un país anárquico al borde del caos, cuyos habitantes están más allá de la redención y donde únicamente el recurso a las armas puede constituir una solución posible.

También las producciones documentales independientes y largometrajes de ficción que han tratado específicamente el tema de Juárez han fincado su narrativa en algunas ideas preconcebidas sobre la frontera caótica y sin ley y de los fronterizos como sujetos pasivos, o peor aún como entidades capaces de una violencia incontrolable. Tal es el caso de documentales como *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo, y el largometraje *Bordertown* de Gregory Nava que comparten la premisa de que en Juárez existe una conspiración del silencio que únicamente los agentes externos pueden romper. Dicha perspectiva soslaya las iniciativas locales conectadas a nivel regional, nacional y transnacional para crear redes de solidaridad de cara a las presiones estructurales del neoliberalismo.

Sin embargo, existe una historia de más de veinticinco años de reflexión, documentada en innumerables iniciativas políticas, literatura académica, foros y seminarios. Y justamente a eso se debe que los blogueros de belleza iniciaran una reacción negativa en contra de la colección de cosméticos de Mac. Cuando las hermanas

Mulleavy presentaron sus modelos en febrero de 2010 no hubo críticas. La controversia inició unos meses más tarde, en el momento en que la compañía de cosméticos envió catálogos promocionales a los medios de comunicación. La oposición a *Rodarte's Mac Collection* no vino de organismos de derechos humanos o de los familiares de la víctimas, quienes no estaban enterados del asunto, sino de los llamados *beauty bloggers*, quienes en pocos días montaron una insurgencia de escala global. Aunque las voces que respondieron de inmediato y con mayor efectividad vinieron de los Estados Unidos, los críticos se pronunciaron en varios idiomas y desde diferentes países: en inglés, en español y en francés. En menos de una semana Mac emitió disculpas públicas, prometió cambiar los nombres de los productos y ofreció donar 100 mil dólares a una organización de atención a la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez que tuviera una trayectoria sólida.

De acuerdo a un reportaje del portal *Colorlines.com*, titulado “The beauty bloggers who blew Mac and Rodarte’s Juárez cover”, la persona que inició la campaña contra Mac fue Jessica Wakeman, quien contó a la revista que al recibir los paquetes promocionales de Mac se indignó. Wakeman estaba familiarizada con el tema porque en uno de sus cursos en la universidad había leído sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. De inmediato subió a *Youtube* su opinión sobre el tema, denunciando lo que consideró como falta de sensibilidad de una compañía que hasta entonces había considerado como seria.

Initially I was excited that Rodarte and MAC were teaming up together, because I love MAC makeup and I’m interested in the Rodarte designers as artists. But I was pretty shocked that [sic] some of the names of their products, particularly the nail polishes named “Juarez” and “Factory.” I first learned about Juarez about

eight years ago when I took an Intro to Gender & Sexuality Studies class my sophomore year of college. I've been following news stories about Juarez since that time. I was a little surprised and dismayed that [the companies] were so uninformed (or insensitive) about it. (Hing, "Beauty Bloggers")

Otras blogueras no sabían nada del tema. Lilo Grunewald, por ejemplo, se enteró debido a la controversia. Reaccionó con la misma indignación y se preguntó cómo era posible que un proyecto así hubiese avanzado de la etapa de pre-producción. Para Yinka Odusote la controversia fue algo más que un incidente; en su opinión fue un suceso que conmovió a la industria de los cosméticos. La respuesta de las blogueras muestra los efectos de una de las vertientes del activismo que desde los años noventa ha tenido en el mundo académico uno de sus espacios de articulación. En México, en Estados Unidos y en algunos países de Europa, los campus universitarios han sido la sede de encuentros, seminarios y coloquios; a veces esos esfuerzos han derivado en una incidencia más permanente a través de cursos en departamentos de literatura, cine y estudios de género. En California, por ejemplo, se han realizado congresos en universidades como UCLA, Stanford y Berkeley. Es comprensible entonces que una bloguera de moda y belleza con un aprecio por las implicaciones artísticas del diseño de *Rodarte* haya tenido también la sofisticación para reaccionar ante lo que de otra manera hubiera sido considerado tan solo como un dislate mercadológico. Lo aparentemente sorprendente es que el campo de los cosméticos se haya convertido en un espacio de resistencia a la réplica de estereotipos sobre la frontera, y en particular sobre las mujeres. Considerado un campo frívolo, generador y reforzador de estereotipos sobre la belleza femenina, se convirtió de pronto, al menos por una breve temporada, en un espacio para el debate sobre la representación de las mujeres en situación de violencia y sobre las condiciones estructurales que la

generan. Sin embargo, no es la primera vez que la violencia se convierte en un tema relevante al mundo de la moda.

Las hermanas Mulleavy no llegaron al tema de Juárez de manera imprevista. Su estilo, considerado en ese momento como una tendencia innovadora, estaba compuesto por una serie de elementos *gore*. En su colección anterior, la de la Primavera del 2010, la inspiración provino de las pandillas del Este de Los Ángeles. En esa ocasión, las modelos tatuadas portaron sus atuendos maquilladas con un estilo sombrío. Uno de los vestidos sugería hilos de sangre rodando por la entrepierna de las modelos. Lo anterior da una idea del lenguaje de la moda contemporánea y de la orientación estética de las diseñadoras de *Rodarte*.

El vínculo entre la moda y la violencia ha sido persistente. En enero de 2014, el periódico *The Guardian* publicó un artículo titulado “How female corpses became a fashion trend”, en el que reseñaba una manifestación muy particular del fenómeno: la fetichización de los cadáveres de las mujeres en el mundo mediático y de la moda. La imagen principal del artículo era una foto que mostraba a Miley Cyrus sentada en la playa al lado de una mujer elegantemente ataviada e inerte, recostada sobre la arena de cara al cielo, en una evidente posición mortuoria. *The Guardian* también mencionó el número especial de la revista *Vice* sobre mujeres suicidas. La revista se propuso recrear las escenas de suicidio de varias escritoras famosas, por ejemplo, Sylvia Plath, que aparecía de rodillas frente al horno de su estufa donde se sabe metió la cabeza para morir asfixiada. *Vice* hizo también una representación de Dorothy Parker desangrándose en un lavabo, y otra de Virginia Woolf, ahogada en el fondo de un arroyo. De acuerdo con este reporte, *Vice* retiró la serie de su versión Online y pidió disculpas a los lectores, luego de que

varios de ellos protestaron mediante cartas a la redacción. *The Guardian* resumió de esta manera el tema de fondo:

Still, there's a reason these images proliferate. If the sexualised stereotype of a woman in our culture is passive and vulnerable, the advertising industry has worked out that, taken to its logical conclusion, there is nothing more alluring than a dead girl. (Cochrane, “How female corpses became a fashion trend”)

La controversia sobre el uso de imágenes de mujeres victimizadas por la violencia y las drogas en el mundo de la moda tampoco es una novedad, así como las conexiones entre el mundo del arte, sobre todo la fotografía y la moda. La fotógrafa Nan Goldin viene a la mente. Aunque ha realizado varios proyectos para diseñadoras de moda, Goldin no inició su trayectoria en ese campo. Su trabajo obtuvo notoriedad en los años 80 con el libro *The ballad of sexual dependency*, una crónica visual de su vida en Nueva York durante los primeros años de la epidemia del SIDA. En una de las fotografías, Goldin aparece con el rostro maltratado por los golpes de su amante. Su estilo intimista de fotografiar la realidad influyó decisivamente en la estética de los años 90 y de esa manera alcanzó las páginas de revistas de moda como *The Face* y *I-D*. Fue acusada por sus críticos de crear una atmósfera de glamour alrededor del consumo de heroína y de promover el *heroin chic*⁵. Sin embargo, unos años más tarde, en una entrevista para *The Observer*, Goldin se distanció de cualquier intento de utilizar el consumo de drogas para vender ropa. Criticó la campaña de *Dior* que pretendió justamente eso. Goldin se refería a los productos de la línea de cosméticos *Christian Dior* conocida en el mercado como “Dior Addict” que todavía hoy se mantiene en el mercado (Garratt, “The dark room”).

⁵ Goldin afirma que el presidente de Estados Unidos Bill Clinton aludió a su trabajo públicamente al referirse al término *heroin chic*.

Precisamente Nan Goldin trabajó con el archivo *Rodarte* para la revista *Lula*. Las imágenes son interpretaciones de las colecciones anteriores. Utilizando a varias modelos, entre ellas a la actriz Charlotte Gainsbourg, Goldin generó una especie de retrospectiva de las hermanas Mulleavy. Entre las colecciones con las que trabajó estaba la del Otoño-Invierno 2010, asociada a los productos cosméticos de Mac, cuyos nombres aludían al feminicidio y a una frontera fantasmal en el norte de México. Congruente con la idea de las diseñadoras, Goldin produjo imágenes que muestran a las modelos borradas, como fantasmas que atravesaran por una habitación; remiten inevitablemente a los nombres de los productos de Mac: *ghost town*, *sleepwalker*, *sleepless*. Evidentemente no se trata de una casualidad, ni tampoco de que Goldin y las diseñadoras de *Rodarte* estuvieran insistiendo en un tema controversial; se trata de elementos de una estética y de hábitos de consumo que consideran a la violencia como una mercancía. Sayak Valencia ha llamado a los intentos de usufructuar estos rasgos *gore* como violencia decorativa.

En su libro *Capitalismo Gore*, Valencia contó que en una ocasión caminaba por las calles de Madrid y de pronto encontró un escaparate donde se anunciaban lámparas con forma de rifles de asalto AK-47. Al lado de los productos había un rótulo que informaba a los potenciales compradores que los fondos recaudados con su venta irían a las arcas de *Médicos sin fronteras*. Le escandalizó que ese tipo de armas fuesen la inspiración para el diseño de artefactos de uso ordinario, pero que aquellas lámparas estuvieran a la venta por una organización que pretendía recabar fondos para *Médicos sin Fronteras* realmente le causó consternación.

Después de observar un fenómeno de consumo como éste no podemos evitar pensar: he aquí la cristalización y legitimación frontal del consumo *gore*, he aquí también la aceptación irresponsable y acrítica de la violencia como elemento

decorativo. Que la violencia se vuelva decorativa debe consternarnos seriamente, puesto que los indicios de implantación deliberada de una epistemología *gore*, con su respectiva creación de categorías como herramientas de interpretación y acercamiento al mundo de una manera desrealizada, aséptica y totalmente distópica con respecto a la verdadera función de la violencia decorativa nos dice de nosotr@s mism@s: “soy la mejor medida para juzgar las debilidades de un sistema”. (Valencia 155)

Valencia afirma que el consumismo *gore* nos habla también del poder del mercado para hacerlo todo consumible, pero sobre todo, muestra que ciertas prácticas de consumo reflejan un deseo de destrucción en las sociedades de bienestar del Primer Mundo.

Interpretar la violencia como un objeto decorativo prepara psicológicamente el entramado social para que cada vez resulte menos ofensivo, peligroso y atemorizante para el uso de los espacios—tanto públicos como privados—se apropie y éstos se vean invadidos por elementos de consumo con claras reminiscencias bélicas; convirtiendo estos objetos en algo deseable, disfrutable y consumible. (156)

Esto tiene conexión directa con la creación de un discurso mediante el cual se enmarcan a ciertas poblaciones como desechables. Llevando la discusión de Valencia al tema de Juárez y *Rodarte* se impone la pregunta: ¿qué pretendían las hermanas Mulleavy al mezclar elementos relacionados al feminicidio y la Guerra contra las Drogas con su trabajo creativo como diseñadoras de ropa? A pesar de que una vez suscitado el escándalo por los nombres de los cosméticos Mac, la compañía ofreció donar dinero a una organización que trabajara con víctimas de violencia de género, la intención original no era recabar fondos como el caso referido por Valencia. Por otra parte, es posible considerar que la compasión, en una de sus singulares expresiones, haya sido lo que las

haya movido a atraer la atención a lo que pasaba en Juárez. En la carta de disculpa dijeron que no había sido su intención trivializar el tema. El resultado es el mismo, pues crear una colección dentro del circuito de la moda y promover una línea de cosméticos con esa terminología no genera ningún tipo de poder a las víctimas y a sus familias, sino por el contrario, tiende a envolver en glamour su vulnerabilidad. También contribuye a que sus efectos letales resulten *chic*, y por lo tanto, menos ofensivos, peligrosos y atemorizantes.

En su libro *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Judith Butler sostiene que para que una muerte pueda ser apreciada o aprehendida, la vida de esa persona tendría que haberlo sido también. Su concepto de vida precaria sugiere que una vida concreta no puede reconocerse como dañada o perdida si no es valorada en vida. Plantea que si ciertas vidas no se clasifican como vidas, o son concebidas como vidas dentro de ciertos marcos epistemológicos éstas no se considerarán vividas ni perdidas en un sentido pleno (Butler 13).

Definir a una población como sonámbula, habitante de un gulag o un tiradero humano, donde están confinados los mexicanos que nadie quiere, como lo han hecho Bowden y Vulliamy, es una manera de vulnerabilizar simbólicamente las vidas de las personas, es decir, contribuir a su precarización. Para Butler, existe una relación directa entre los marcos de representación y las posibilidades de una reacción de violencia para controlar o destruir esas vidas. Puede ser, sostiene Butler, que la aprehensión de la precariedad conduzca a la potenciación de la violencia, a una percepción de vulnerabilidad física de cierto conjunto de personas que provoque el deseo de destruirlas (15). Butler asocia estas ideas a la representación visual de la vida precaria. Vincula la

idea de los marcos como contornos que delimitan y dotan de ciertos sentidos a una imagen a la noción de enmarcar (“frame”) a alguien como autor de un delito.

Pero el marco tiende a funcionar; incluso de forma minimalista, como un embellecimiento editorial de la imagen, por no decir; también, como autocomentario sobre la historia del marco propiamente dicho. Este sentido de que el marco guía implícitamente la interpretación tiene cierta resonancia en la idea del *frame* como falsa acusación. Si alguien es *framed*, sobre la acción de esa persona se construye un marco tal que el estatus de culpabilidad de esa persona se convierte en la conclusión inevitable del espectador. (23)

En una lógica afin a Agamben y Butler, Achille Mbembe ha advertido sobre la existencia de numerosos cuerpos que de desaparecer de un día para otro no serían reclamados por nadie. Su concepto de necropolítica entiende la soberanía como un proyecto de instrumentalización general de la existencia y de destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones enteras (Mbembe 14). Estos planteamientos teóricos invitan a examinar los procesos mediante los cuales se constituye la mirada y ciertos marcos de representación.

Fabulando Juárez: marcos de guerra, memoria y foros por venir involucra análisis en varios géneros —trabajos de periodismo literario, novelas gráficas y arte contemporáneo. Es un esfuerzo por indagar, desde una perspectiva interdisciplinaria, en las representaciones sobre Ciudad Juárez con el objetivo de estudiar la producción de Juárez como un símbolo apocalíptico del neoliberalismo en el contexto del Tratado de Libre Comercio y la Guerra contra las Drogas. Con tal propósito he utilizado herramientas conceptuales provenientes de la crítica literaria, las ciencias sociales, teoría crítica, teoría de lo visual y teoría de género.

Propongo que al mismo tiempo que han pretendido denunciar la injusticia, algunos de estos trabajos han contribuido a enmarcar a los sujetos locales como violentos y desechables, soslayando su capacidad de articular una respuesta. Al utilizar estereotipos y representaciones políticamente prejuiciadas sobre la región, estos autores han producido, como lo he señalado antes, una suerte de *Muselmann* fronterizo. Sin embargo, también he explorado escrituras y prácticas artísticas que representan la posibilidad de la creación de una memoria más empática y la producción de formas propicias para que las víctimas y otras voces locales se expresen.

Una parte importante de mi estudio se centra en los escritos de Charles Bowden sobre Juárez. Otro aspecto está dedicado al análisis de las narrativas gráficas publicadas en los últimos diez años por conocidos artistas gráficos franceses y norteamericanos. También abordo la fotografía y el arte conceptual, principalmente a partir de la obra de Teresa Margolles y de los fotorreporteros de los periódicos juarenses.

Analizaré estas narrativas desde varias perspectivas teóricas: biopolítica, necropolítica, estudios postcoloniales, de la memoria y arquitectura forense. Mi investigación está guiada por tres preguntas centrales: 1) ¿Ha contribuido la construcción de Juárez como símbolo del apocalipsis neoliberal a sentar las bases para justificar acciones necropolíticas como las derivadas de la Guerra contra las Drogas? 2) En el corpus de las representaciones sobre Juárez, ¿existen elementos de ruptura y respuesta que hagan posible la articulación de foros que incorporen otras voces que permitan hablar de la violencia subjetiva y sus consecuencias simbólicas de una manera diferente?

3) ¿Bajo qué condiciones podrían una diversidad de voces colaborar para producir y hacer circular una memoria empática y multidireccional sobre la experiencia de la ciudad con la violencia?

CAPÍTULO UNO: Marcos de guerra: la mirada del periodismo

I

La frontera México-Estados Unidos ha sido objeto de inagotable curiosidad para escritores, viajeros y fotógrafos extranjeros, particularmente en tiempos de crisis. La existencia de archivos fotográficos en varias universidades y centros de investigación documenta el interés. Aunque los fotógrafos locales han participado en la producción de esas imágenes, casi siempre lo han hecho al servicio de una mirada externa. Con algunas excepciones, así lo hicieron los fotógrafos de estudio que vendieron sus materiales visuales a corresponsales de periódicos metropolitanos durante la Revolución Mexicana. También fue el caso de los que participaron en el lucrativo negocio de tarjetas postales. En 1913, Walter Horne, quien llegó a jactarse de haber ganado suficiente dinero para pensar en un cómodo retiro, escribió a su madre: “Las fotografías de la revolución no significan gran cosa ahora. Tengo la esperanza de que habrá más problemas al otro lado del río, pero por el momento todo está en paz” (Delgadillo y Limongi 107). Horne no fue defraudado; la revolución se prolongó por más de una década.

Más recientemente, durante los años 80 del siglo XX, escritores y fotógrafos viajaron a la frontera con el afán de documentar la vida social y cultural, y a la búsqueda de historias exóticas que contar. Como resultado de estos viajes se publicaron libros como *Border: lives on the line* de Douglas Kent Hall, o *La Frontera* de Alan Weisman y Jay Dusard. Una visión romántica prevaleció en estos trabajos; se creía que la frontera era un espacio donde las identidades nacionales se disolvían y otras nuevas estaban a punto de surgir. En la siguiente cita del libro de Weisman y Dusard se habla con optimismo de

la probable aparición de un tercer país en la franja fronteriza entre Estados Unidos y México.

As anywhere else, part of its history is shameful, but to conclude that la frontera is merely sleazy is ridiculous. Most of it is a stunningly beautiful international treasure. To some, it divides two countries; to others, it unites them. We discovered the truth to be a bit of both, but it is still the former more than the latter. This will ultimately reverse. The “third country” between the United States and Mexico, a notion popularized recently by the press, has yet to congeal, but it will probably happen more quickly than many believe. (Weisman and Dusard iv)

Con la llegada del Tratado de Libre Comercio en los años 90, el interés en la frontera creció dramáticamente y la visión romántica empezó a ceder ante perspectivas más críticas. En el prefacio de la antología *The great Mexican border: reports from a disappearing line*, los editores cuestionan algunas representaciones que han dominado en el cine y la literatura.

This is the border where Humphrey Bogart began his search for gold in *Treasure of the Sierra Madre*, where Wallace Beery starred as the crazed revolutionary *Pancho Villa*, and from where the Beats with Jack Kerouac and Allen Ginsberg in their vanguard headed south in search of personal and psychedelic liberation. The border in the North-to-South scenario was a thin, porous membrane through which cultural explorers slipped into our collective unconscious. Manufactured goods, powerful political coercion and even the threat of military force also made the journey south, but these were not obvious ingredients in the common understanding of what occurred along the the U.S./Mexico border. (Byrd viii)

Aunque el énfasis de *The great Mexican border* está en las crónicas y ensayos que antologa, también contiene el trabajo de dos fotógrafos. En las páginas interiores hay un ensayo fotográfico de Max Aguilera-Hellweg y en la portada una foto de Virgil Hancock;

se trata de la imagen plasmada en un mural que muestra a un hombre amenazando con un revólver a quien se atreva a estacionarse en la cochera de su casa. La foto fue tomada en el centro de Ciudad Juárez, pero el personaje que apunta no es el estereotipado narcotraficante fronterizo, sino el proverbial vaquero de ojos azules de las películas del Oeste. El mural, pintado en la puerta metálica de una cochera real, tiene el siguiente rótulo: ¡CUIDADO! ¡ESTE ES UN AVISO!

Conforme la práctica del fotoperiodismo se consolidó en lugares como Juárez y Tijuana, una narrativa visual empezó a surgir entre los fotógrafos de esas regiones. Esto coincidió con el nuevo interés de los medios internacionales, que enviaron reporteros a cubrir los potenciales efectos económicos y sociales del TLC, pero también problemáticas como el feminicidio y la violencia derivada del narcotráfico. Con frecuencia, estos corresponsales recurrieron a fotógrafos y a reporteros locales para obtener pistas y ángulos de información, y también para ser guiados en una ciudad, cuyas claves pretendían desentrañar. En algunos casos ilustraron sus reportajes con imágenes de sus colegas locales. Por su parte, frustrados con la manera en que sus fotos eran tratadas en las páginas de los diarios para los que trabajaban, los fotorreporteros se convirtieron en colaboradores entusiastas de estos corresponsales. Algunos lo hicieron únicamente por el dinero o por el prestigio que representaba publicar en revistas extranjeras, pero para varios de ellos el aliciente era rescatar historias que por cuestiones de formato o de política editorial no habían podido contar cabalmente en los periódicos locales. No se conformaron con ser proveedores de imágenes; también trataron de narrar la ciudad en sus propios términos. Más de uno tenía una agenda política con algún grado de sofisticación y trataba sin descanso de convertir a los reporteros a sus interpretaciones de

Juárez. Estas narrativas visuales reflejaban discursos políticos bien articulados; constituían una mirada local sobre los asuntos que atraían la atención de los medios internacionales, pero también una interpretación política de su sistemática interacción visual con la ciudad. Parafraseando a Pierre Bourdieu, esa mirada constituía un habitus que comprendía las posiciones y disposiciones del gremio de los reporteros, todo esto articulado en una perspectiva de ciudad. También constituía la producción de una visión crítica de la globalización desde lo local.

En este capítulo me propongo mostrar cómo Charles Bowden, uno de estos reporteros que visitaron la frontera en los 90, generó un influyente marco para ver la realidad fronteriza y de esta manera contribuyó a convertir a una de las ciudades más importantes de la región en un símbolo apocalíptico del futuro. Mostraré cómo al hacer circular en un texto la imagen de una mujer asesinada y con ella el fantasma del bárbaro fronterizo poseído por el mal radical, ha situado a este territorio en un plano ahistórico; también intentaré mostrar cómo su discurso anti-capitalista o antineoliberal está construido con un vocabulario apocalíptico que marca y encierra a los demás como subalternos y desechables. Su utilización de figuras metafóricas como gulags, tribus pintorescas, sonámbulos y enmascarados hace que su voz se confunda y se alinee con la de los agentes del neoliberalismo que pretende denunciar, es decir con la globalización construida desde afuera. También intentaré mostrar cómo Bowden desplaza y desarticula las voces de sus colegas locales como estrategia para establecer su voz y su mirada como los elementos preponderantes del relato, y cómo, al realizar esta operación el autor se inserta en una tradición de larga data que lo antecede, la del viajero europeo que se traslada a tierras exóticas. Estas reflexiones giran en torno a dos preguntas centrales:

¿Tiene la cruzada textual de Bowden como uno de sus resultados la producción de sentido al servicio del poder y el neoliberalismo, o al servicio de las voces que desde lo local intentan conformar un discurso de resistencia y de construcción de redes globales? ¿Qué papel juegan los fotógrafos en la producción de este sentido?

II

En 1996 Charles Bowden publicó en la revista *Harper's Magazine* un artículo seminal titulado “While you were sleeping”. Ahí contó su encuentro con varios fotógrafos de Ciudad Juárez quienes, de acuerdo a su relato, lo enseñaron a ver y a circular por la ciudad. La narrativa gira alrededor de su obsesión con el rostro momificado del cadáver de una mujer, cuya identidad es aparentemente desconocida. En el transcurso de sus varios viajes a Juárez y luego, durante la redacción de su texto, la imagen lo persigue sin tregua. La imagen fue captada por Jaime Baillères, uno de los fotógrafos más influyentes del gremio en ese momento. Bowden dice que tiene la foto protegida por una carpeta color manila que de vez en cuando saca de uno de los cajones de su escritorio. Después de cada encuentro con ese rostro, cierra el gabinete como si se tratara de la tapa de un ataúd. Al principio solamente tiene una fotocopia, pero hacia el final del artículo nos cuenta que el autor le entregó un duplicado impreso en papel fotográfico. Entonces confiesa, pero no a Baillères, sino al lector, que nunca le contó al fotógrafo que la primera vez que había visto la imagen pensó que se trataba de una máscara tallada en madera por “una de esas pintorescas tribus en el remoto sur de México”. A la letra: “a carved wooden mask, something made by one of those quaint tribes far away in the Mexican south” (Bowden, “While you were sleeping” 52).

El reportaje está escrito en la tradición del periodismo literario; se vale abiertamente de las técnicas de la ficción y la voz narrativa está en primera persona, por lo que el elemento autobiográfico está presente en todo momento, ya que el texto no es un cuento o una novela; es importante no olvidar que se trata de un trabajo de no-ficción por lo que la pretensión de verdad y objetividad subyace en el texto. El periodismo literario ha sido definido como un monstruo de dos cabezas; oscila entre la naturaleza ficcional de la novela y el compromiso factual del periodismo (Waldmeir y Waldmeir 148). Las dos aguas en las que se mueve el género presentan un problema que no es reciente y su referente más vistoso y emblemático data de los años sesenta en Estados Unidos con el surgimiento del género del non-fiction, acuñado en relación a *In cold blood* de Truman Capote y al Nuevo Periodismo, cuyas figuras más sobresalientes fueron Tom Wolfe, Hunter S. Thompson, Gay Talese y Joan Didion.

Si bien Capote trabajó con materiales factuales para renovar la novela, Wolfe, Thompson y algunos otros autores se apropiaron de las técnicas narrativas de la ficción para zafarse de las estructuras prescriptivas de la nota periodística, cuya extensión y forma limitaban la capacidad narrativa de los periodistas. Norman Mailer, quien también escribió novelas con materiales factuales, utilizó la primera persona; a diferencia de Capote quien tomó del periodismo el punto de vista objetivista, Mailer narró su entorno desde un subjetivismo exacerbado (Waldmeir y Waldmeir 149-150). Sin embargo, es importante clarificar que la novela, aún cuando se valga de materiales factuales tiene pretensiones distintas a las del periodismo por muy literario que sea; sobre todo, los pactos con el lector son distintos. Mientras que la ficción tiene licencia poética para mezclar los hechos con la imaginación, el periodismo literario solamente tiene licencia

para manejar los hechos con imaginación literaria. Dicho de otra manera, el lector de una crónica o un reportaje supone que los hechos relatados, así sean contados de manera subjetiva, son el producto de una investigación rigurosa. Sin embargo, la línea entre ambos lenguajes a veces tiende a ser tenue, sobre todo en algunos casos en que las presiones políticas y/o el afán de vender las historias hace que los autores y los editores sobredimensionen sus contenidos. Varios escándalos en las últimas dos décadas han puesto de relieve lo anterior. Un ejemplo es el caso de Stephen Glass, el reportero *freelance* acusado de escribir reportajes falsos para *The New Republic*, y Jayson Blair, despedido de *The New York Times* por las mismas razones. Otro ejemplo es el caso de Judith Miller, la reportera del *New York Times* que colaboró a dar credibilidad a la existencia de armas de destrucción masiva en Irak. Los casos de Glass y de Blair están directamente relacionados con el abuso del pacto con los lectores, mientras que el de Miller es un problema inherente al procesamiento de la información de acuerdo a líneas editoriales comprometidas con la retórica belicista del gobierno de George W. Bush.

El trabajo de Bowden se inscribe dentro de la tradición del nuevo periodismo, cuya utilización de las técnicas narrativas busca presentar de manera elocuente e imaginativa el resultado de una investigación de periodística. En este caso el autor busca desentrañar y objetivizar para sus lectores el misterio de la desaparición de mujeres en Juárez y al mismo tiempo demostrar que en esta ciudad está cifrado el rostro del futuro. El reportaje abre en la sala de la casa del ya mencionado Jaime Baillères, que lo ha invitado a ver diapositivas. Ahí, Bowden tiene su primer encuentro con el rostro que habrá de obsesionarlo. El espacio íntimo de la casa del fotógrafo está poblado de marcas de civilidad y cultura, como un libro de semiótica que yace sobre la mesa y “las suaves

voces que flotan en la serenidad del hogar”:

The white eye of the blank screen waits in the dark room. A few moments earlier, Jaime Baillères was nuzzling his thirteen-month-old child and walking around in the calm of his apartment. His wife, Graciela, puttered in the kitchen, and soft words and laughter floated through the serenity of their home. A copy of a work on semiotics lay on the coffee table, and the rooms whispered of culture and civility and the joy of ideas. Outside, the city of Juarez, Mexico, waited with sharp teeth and bloody hungers. Now the lights are off as Jaime Baillères dances through a carousel of slides. (Bowden, “While you were sleeping” 44)

Bowden yuxtapone la serenidad del hogar y los murmullos de civilidad del interior de la casa a una ciudad que espera allá afuera con sus dientes afilados y su hambre de sangre. De esa manera establece el contraste en el que se moverá su voz narrativa, la cual representará el orden de la cultura y la civilización: el ojo blanco de la pantalla a través del cual veremos transcurrir la barbarie montada en un carrusel de diapositivas. La foto que lo obsesiona sólo la veremos en el cajón de su escritorio, el espacio desde donde ejerce su oficio letrado, y en la casa del fotógrafo, rodeada de aires civilizatorios. Ese elemento en el archivo visual de la ciudad sobresale del resto de las imágenes porque perturba al escritor. Representa lo que en su ensayo *Cámara Lúcida* Roland Barthes llamó el *punctum*, el elemento que hace que el espectador de una fotografía tenga una conexión íntima con su referente, en el caso de Bowden con una mujer asesinada y encontrada en un parque (65). Para Barthes, otro componente de la fotografía es el *studium*, el conjunto de informaciones culturales y sociolingüísticas contenidos en la imagen (63-64). Bowden afirma que esa mujer lo ha tocado de una manera especial, pero procede a reflexionar en esa imagen, no de la manera empática e íntima a la que incita el *punctum*, sino como botón de muestra para sus generalizaciones

sobre Juárez que se desprenden del conjunto de fotografías que le han sido mostradas.

En el fondo Juárez no es otra cosa que un inventario de imágenes que su escritura taxonomiza y somete, en ocasiones con brutalidad, a tal grado, que uno tiene que plantearse seriamente si la violencia de su discurso es una de las consecuencias de ese sistema depredador que es el neoliberalismo y que Bowden intenta denunciar, o si el discurso que se desprende de su escritura es un elemento constitutivo de esa violencia. Las imágenes más violentas no provienen únicamente de las fotografías de los fotorreporteros juarenses, sino, como veremos más adelante, de la pluma de Bowden.

La base principal del diálogo con Baillères gira alrededor de la imposibilidad de que esa imagen llegue a ser publicada por los editores de Bowden en Estados Unidos. El fotógrafo apuesta a que no; Bowden quiere intentarlo. Para ellos, la foto es una metáfora de lo que no se puede o no se quiere ver. Encierra un misterio, una verdad inarticulable o una verdad que los fotógrafos de Juárez son incapaces de expresar cabalmente por sí mismos, tal vez porque no tienen el poder político suficiente o tal vez porque, como lo insinúa Bowden, debido a sus limitaciones culturales solamente son capaces de producir imágenes, al igual que esas pintorescas tribus del remoto sur de México que el escritor imagina tallando siniestras máscaras de madera. Pero eso en realidad no importa, lo sobresaliente es que la imagen se vea, que los lectores de Bowden la vean, y que circule en una atmósfera simbólica familiar y compartida con el escritor. Al fin y al cabo se trata de una máscara: el instrumento mediante la cual Bowden dibuja/produce al Otro como un fantasma e invisibiliza su propia corporeidad, su propia presencia en el texto. Sin embargo, a pesar de sus juegos de ilusionismo literario, para Bowden el portador de la máscara es siempre el enigmático fronterizo. En la siguiente cita vemos cómo el

periodista se vale de este poderoso referente cultural asociado al carácter del mexicano, para explicar al lector cómo los juarenses son incapaces de procesar su propia realidad; de hecho la utiliza para sugerir que son incapaces de pensar:

Accepting such realities is possible; thinking about them is not. Survival in Juarez is based on alcohol, friendships, and laughter, much laughter. But this happens in private. The streets are full of people wearing masks. (Bowden, "While you were sleeping" 45)

Como se sabe, la figura de la máscara ha sido un referente importante en la construcción de la idea de lo mexicano. Autores como Octavio Paz y Carlos Fuentes han recurrido a ella para teorizar sobre la idiosincracia de los mexicanos. Bowden no alude a lo anterior, pero su referencia a la máscara está plantada en un terreno fértil. Sin embargo, el autor le da un giro nuevo al asociarlo a un rasgo criminal. Después de todo, para Bowden la sobrevivencia en Juárez está basada en la capacidad para esconderse en una máscara y de esa manera escapar de la responsabilidad de reflexionar. Al otro lado de la máscara hay un rostro privado y siniestro compuesto de alcohol, amistades (¿complicidades?) y carcajadas. Pero además de llevar máscaras, los juarenses padecen de sonambulismo. Bowden señala que Juárez es un lugar de sonámbulos donde nadie pone atención a los datos más elementales, como el tamaño de la población.

In this city of sleepwalkers, elementary facts, such as the population, are given scant attention. No one knows how many people live now in Juarez, but the ballpark figure is 2 million. (Bowden, "While you were sleeping" 45)

El sonambulismo de los fronterizos es una imagen presente en libros escritos por otros escritores que han intentado explicar al público norteamericano lo que sucede en la

región metropolitana Juárez-El Paso. En *Dirty dealing*, Gary Cartwright atribuye la predisposición de los fronterizos a situarse fuera de la ley a una suerte de delirio nebuloso y a un sonambulismo de tira cómica generado por un agente tranquilizante en la fuente del agua potable.

As an international boundary the river is an absurd symbol, though a natural one: it is the reason for this place and what happened here. You *can* wade it, and for that reason the 1.3 million people who live in this poverty-stricken micro citystate have never identified with a common heritage or negotiated one. They make it up as they go. They appear to go in slow motion, a mile a minute, night and day, creating a smoky delirium in which life is at the same time a bit more precious and a bit less. Some blame a natural tranquilizing agent in the water supply, but others believe it is the attitude of isolation and neglect. There is an almost comic book somnambulism in the people's indifference to the laws of two nations, and in their attitude to time and place. But there is a chilling reality to this culture's fidelity to its own code. (Cartwright 10)

Cartwright escribe acerca de los años 70 cuando el atrincheramiento fronterizo estaba en otra etapa. Su visión resulta curiosamente idílica, pues ve a la región de Juárez-El Paso como un pequeño estado nación, cuyos habitantes comparten una misma idiosincracia, quizá producto de la distancia de los centros de poder y el aislamiento político y cultural. Veinte años más tarde, en "While you were sleeping", Bowden muestra una realidad distinta. Una de las fotografías de Baillères publicadas por *Harper's*, documenta alegóricamente el endurecimiento de la frontera al mostrar a dos agentes de la aduana cerrando la puerta del llamado Puente Negro por donde cruza el ferrocarril. Bowden, por su parte, asume esta división y ya no considera a Juárez y El Paso como una misma región que comparta siquiera los aspectos más negativos como el sonambulismo y la

propensión a utilizar máscaras, o la responsabilidad de ser incapaces de pensar. De hecho, el autor da la puntilla a esta idea al escribir que Juárez es como un gulag. Afirma que un millón de personas han migrado a los Estados Unidos, mientras que el resto de los desplazados económicos se han dado un golpe contra la malla fronteriza, convirtiendo a Juárez en un gulag donde vive la población indeseada: “Juarez is part of the Mexican gulag, the place for the people no one wants” (Bowden, “While you were sleeping” 45). Este extravío de Bowden soslaya justamente lo que pretende denunciar. Uno de los principales factores de atracción migratoria a la frontera son las maquiladoras, empresas que se alimentan de mano de obra barata y que en ese momento viven un *boom*. Dicho de otra manera, el capital transnacional quiere a esas personas justamente ahí, en esa franja de excepción, y por eso promueve su migración hacia la frontera.

Además de un gulag, esta ciudad es para Bowden la evidencia (“an exhibit”) — juega con ese término legal— de la fábula del nuevo orden mundial: “Juarez is an exhibit of the fabled New World Order in which capital moves easily and labor is trapped by borders”. El mérito de los fotógrafos, a quienes Bowden reduce cariñosamente a la expresión *Juárez shooters*, es haber producido un documento gráfico que autentifica las interpretaciones que Bowden hace de una realidad que de otra manera sería de difícil comprensión. Afirma Bowden:

These photographs literally give people a picture of an economic world they cannot comprehend. Juarez is not a backwater but the new City on the Hill, beckoning us all to a grisly state of things. (Bowden, “While you were sleeping” 44)

El comentario de Bowden sobre la literalidad de las fotografías no deja de inquietar, sobre todo cuando el escritor les atribuye la capacidad de retratar un mundo

incomprensible. Según el cronista, debido a estas imágenes, Juárez se ha convertido en la ciudad en la colina de la parábola bíblica desde donde brilla para todos nosotros el terrible mundo por venir. En sus palabras resuena el eco de las de John Winthrop en 1630 y las de John F. Kennedy en 1960 y de Ronald Reagan en los ochentas. En el imaginario moral de Estados Unidos, una ciudad en la colina, imposible de ocultar, es un símbolo transparente de caridad y buen gobierno. Winthrop advertía desde el *Arbella*, la embarcación en la que los fundadores de Nueva Inglaterra se aproximaban al nuevo continente, que la ciudad que fundarían estaría bajo el escrutinio de todos. Kennedy retomó esta idea para recordar a sus compatriotas sobre el liderazgo de su país en plena Guerra Fría. Al recurrir a este tropo—un estándar en los discursos de los presidentes norteamericanos—Bowden pretendía confrontar a los ciudadanos norteamericanos sobre las consecuencias del capitalismo norteamericano del otro lado de la frontera. En los siguientes veinte años el peso simbólico de la cruzada puritana de Bowden recaería sobre los huesos de Juárez. Bowden la utilizaría como un púlpito desde el cual lanzaría sermones a sus compatriotas. Escribiría varios libros hasta convertir la ciudad en su *Moby Dick*. Así lo declaró en una conferencia en Cal State Northridge en alusión al clásico de la literatura norteamericana: “fue como encontrar mi ballena blanca” (“Charles Bowden: full interview”. Institute for Arts and Media *Youtube*).

Un año después de que fuera a dado a conocer en *Harper's Magazine*, una versión ampliada del artículo fue publicada en forma de libro, el conocido y frecuentemente citado, *Juárez, the laboratory of our future*. El tomo está compuesto por una versión ampliada de “While you were sleeping” y notas de pie para cada una de las noventa y

cinco⁶ fotografías publicadas en el volumen. Posteriormente, Bowden se desmarcaría de la selección de las fotos, comentando que fue la editora de *Aperture* quien llevó a cabo ese trabajo. Julián Cardona, uno de los fotógrafos impulsores del proyecto fue quien colaboró de manera cercana con la editora Melissa Harris en la selección y redacción de las notas de pie (Driver, *More or less dead* 55).

A propósito de su lanzamiento al mercado, la influyente crítica de arte Vicky Goldberg escribió una reseña en *The New York Times*. Sus apreciaciones son reveladoras porque ayudan a comprender el marco estético y cultural del que Bowden también es parte. Al mismo tiempo permite darse una idea sobre la recepción en los círculos enterados en los Estados Unidos del trabajo de los llamados *Juárez shooters*.

The photographs are good enough, full of information, a professional step up from snapshots but not a whole lot better. They concentrate on subject at the expense of bravura composition and color. I suspect they might have been even stronger in black and white, the old-fashioned documentary mode that neither distracts nor lulls the eye with a fine note of blue or a harsh splash of red. (Goldberg, “Images”)

Goldberg reconoce cierta calidad en las imágenes, pero no suficiente como para estar a la altura de la fotografía documental clásica. Se concentran demasiado en el tema a expensas de la composición y el color, escribe. Por otra parte, agrega que su pobre factura es lo que las hace más atractivas y perturbadoras, pero confiesa que tal vez eso se deba solamente a la catársis de su culpa liberal.

...although there's always the question of whether I am merely indulging my liberal guilt and will neglect to do anything about it. Still, the impact made it hard for me to view the next exhibitions tranquilly. For a moment, even good art

⁶ El artículo de *Harper's Magazine* estaba ilustrado por ocho fotos solamente.

photography began to look inconsequential in comparison to people's lives.
(Goldberg, “Images”)

Más adelante, aunque no se refiere a Bowden, se aparta de la idea de literalidad que el autor confiere a las fotografías. Identifica una serie de pantallas simbólicas que desde su punto de vista intervienen entre ellas y el espectador. Al hacerlo, Goldberg abre algunos puntos de entrada para interpretar la manera en que el escritor interpela a sus lectores:

People look at such photographs through their fears, their hopes and their consciences as well as their eyes, which is one reason reactions to images can differ so from person to person. The omnipresent image seldom evokes an omnipresent response, but one would have to be fearless, hopeless and blind not to respond at all when eyes and conscience both insist you do. (Goldberg, “Images”)

De los comentarios de Goldberg se desprende que una persona tendría que ser intrépida, desesperanzada y ciega para no responder cuando, tanto la mirada como la conciencia, insisten en que se debe responder. Solamente alguien consciente puede hacerlo. Los otros no, o no cabalmente. El contexto de la recepción de estas imágenes fue el lanzamiento del libro de Bowden durante el Houston FotoFest⁷. Lo que la reseñista del *Times* sugiere es que ella ha sabido ver lo que Bowden le ha mostrado porque ambos son personas conscientes. De su análisis también se infiere que al haber sido transferidas a otro contexto —el espacio museográfico, el libro publicado por *Aperture* e incluso las páginas del *The New York Times*—las imágenes de los fotógrafos juarenses han adquirido

⁷ Juárez, *the laboratory of our future* fue lanzado en el marco de la exposición “Stories about us” en la galería *Diverseworks* durante el Houston Foto Fest 1998.

un estatus distinto, pero también se han vuelto el objeto de interpretación por sujetos con una conciencia más despierta que los de su sonámbulo contexto de origen.

Según Bowden, las fotografías tienen la capacidad de congelar la realidad momentáneamente, pero también el inefable poder de interpelar al espectador.

Snapshots briefly make Juárez stand still. You can run from photographs but you can't really hide. This fact seems to keep the photographers going. A shooter is desperate to get the shot of a man who has cut off his own genitals. But by the time the photographer arrives, the mutilated man is in an ambulance and the doors are closed. So the shooter pops open the back doors and clambers in. The man lying there is in shock, his crotch a pool of gore. He raises his head just as the photographer leans forward and goes click. The photographer is no fool; he knows this picture will never be printed. (Bowden, "While you were sleeping" 46).

Si la fotografía que se menciona en la cita anterior no tiene posibilidades de ser publicada, el lector tendría que preguntarse cuál es la motivación del fotógrafo para captarla, sobre todo si estos *Juárez shooters* piensan que sus cámaras son más letales que un rifle de asalto. Bowden dice que uno puede huir de las fotografías, pero no puede esconderse. ¿Se refiere al espectador únicamente?, ¿a quienes son el objetivo de la lente?, ¿o a los fotógrafos que no pueden dejar de oprimir el obturador? El periodista describe a los autores de estas imágenes como bravucones que afirman que sus cámaras son más letales ("more deadly") que un rifle de asalto (46). "Me gusta la violencia", declara uno de ellos (47). A otro más se le describe pasando la noche en vela *acechando* la sangre nocturna de Juárez, "prowling for the blood of the city's night" (46). Es necesario preguntarse también sobre las motivaciones de Bowden para trazar todas estas imágenes de fotógrafos reducidos a sus instintos más primarios. El estado primitivo de los fotógrafos que cazan imágenes a cualquier costo es un argumento más para mantener la

suya como la conciencia superior y su mirada como el principio que da coherencia al relato. Además de organizar la realidad para sus lectores, Bowden pretende que dimensionemos cabalmente el *territorio comanche* que se ha atrevido a penetrar. Para Bowden, Juárez es el corazón de las tinieblas. En el siguiente pasaje, el fantasma que persigue a Bowden toma forma de ciudad:

After several months, things in Juarez begin to haunt me. I try to put my finger on what exactly is bothering me. I tell myself it is not simply the poverty. I remember being in delta shacks in the segregated Mississippi of the 1960s and people living almost like animals deep within the bosom of my own country. When I lived with these people for weeks and weeks, I ate what they ate, wild greens picked by the road and fried in grease, bootleg liquor made in the thickets by the river. Also, I can remember working on the west side of Chicago in districts that had the look and feel of Berlin in, say, the summer of 1945. But Juarez is different in a way that tables of wages and economic studies cannot capture: in Juarez you cannot sustain hope (Bowden, “While you were sleeping” 51).

Bowden sitúa la realidad de Juárez más allá de toda posibilidad de comprensión sociológica. Esta ciudad tiene, de acuerdo a su experiencia, una particularidad que otros lugares en otros períodos históricos no tienen. Ni las comunidades segregadas del sur, ni en las barriadas de Chicago—reminiscentes del ambiente post-holocausto—fueron capaces de generar tanta desesperanza como Juárez, ese lugar donde la gente es sonámbula, ese gulag donde habita el fantasma de Bowden. La actividad de los fotógrafos juarenses no es entonces un acto político, o de resistencia visual, que pretenda modificar el mundo, sino un mero despropósito, una actividad sin sentido en un lugar donde es imposible sostener la esperanza. ¿Entonces para qué tomar fotos? ¿Para qué escribir?

III

A mediados de los años 90, un grupo de fotógrafos juarenses, la mayoría trabajadores de los diarios locales, organizaron varias iniciativas para promover sus imágenes. Su agenda tenía un doble componente. Buscaban que su trabajo fuese reconocido y tratado dignamente. Aspiraban a articular un documento gráfico que mostrara la ciudad tal y como ellos la veían sin la mediación de los periódicos para los que trabajaban. En su intento por romper con las limitaciones de los editores, buscaron alternativas para mostrar las imágenes que creían que podían cambiar la situación de los habitantes de la ciudad. Pensaron que los museos eran el escaparate apropiado para mostrar sus imágenes en un contexto diferente al de la página de los diarios, pero fueron rechazados por instituciones en ambos lados de la frontera. Es evidente que si recurrieron a los museos fue debido a que pensaron en ellos como un espacio de legitimación para desplegar su mirada sobre la ciudad. También es comprensible que hubiesen aspirado a ese espacio consagradorio para afirmarse como un grupo de artistas. Sus intentos no rindieron fruto hasta que conocieron a Bowden que no solamente apreció su trabajo y sus narrativas visuales, sino que también reconoció que ellos eran parte de la historia que debía ser contada acerca de Juárez. Al relatarla en su reportaje publicado en *Harper's Magazine* en septiembre de 1996, Charles Bowden los ubicó en la misma línea de *Weegee*, el fotógrafo de nota roja que trabajó en las calles del Lower East Side en el Nueva York de los años 40. Esta alusión tocó una fibra entre críticos, editores y curadores de arte en Estados Unidos. Arthur Fellig, *Weegee*, es un clásico norteamericano. Su sobrenombre se deriva del juego de la Ouija, debido a que el fotógrafo tenía un aparato de radio con la frecuencia de la policía y eso le permitía llegar a las escenas de

los crímenes antes que patrullas y ambulancias. En la cajuela de su automóvil tenía montado un laboratorio en el que de madrugada producía las fotografías para los tabloides cuyas páginas alimentaba. En 1943 cinco fotografías suyas fueron adquiridas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York y dos años más tarde fueron incluidas por el legendario Edward Steichen, entonces curador de fotografía del MOMA, en la exposición *50 Photographs by 50 Photographers* (Könemann 18). Después de ese reconocimiento, Fellig, quien ya gozaba de celebridad, tuvo legitimidad en los círculos artísticos de la época. Publicó varios libros, entre ellos *Naked City* (1945) y *Naked Hollywood* (1953). Tuvo varias incursiones en el cine e incluso llegó a producir y protagonizar la cinta experimental *The improbable Mr. Weegee*. Su estilo influyó en el *film noir* a través de *The Naked City* (1945), el largometraje dirigido por Jules Dassin. Al asociar a los fotorreporteros de Juárez con *Weegee*, el periodista creó un enlace con un referente identificable dentro de la cultura popular norteamericana, pero sobre todo dentro del público culto, interesado en el tema de la asimilación de este tipo de producciones a las esferas consagradoras de los museos. Sin embargo, como veremos más adelante el más importante logro de Bowden al incorporar estas fotografías fue crear un dispositivo para poder realizar descripciones y interpretaciones en base a la evidencia de la realidad que supuestamente representan las fotografías.

En los meses subsecuentes a la publicación del reportaje de Bowden en *Harper's Magazine*, surgieron contratos para un libro y una exposición itinerante. Como ya se comentó, en enero de 1998 *Juárez, the laboratory of our future* fue lanzado en el marco de la apertura de *Stories about us: photographs from Juárez*, la exposición organizada por la galería Diverseworks durante la bienal Houston Foto Fest. La editorial *Aperture*—

una de las más prestigiosas del campo de la fotografía—distribuyó ampliamente el libro en los Estados Unidos y algunas partes de Europa. En los siguientes dos años *Stories about us* debía viajar a varias capitales importantes. Esto no sucedió, pero el libro obtuvo un éxito crítico instantáneo y fue premiado con el Infinity Award, fundado por el International Center of Photography de Nueva York. La presea, creada para honrar las carreras de fotógrafos distinguidos y para identificar futuras luminarias (“to honor distinguished careers and identify future luminaries”) (Infinity Award, International Center of Photography), no fue otorgada a los fotógrafos juarenses, sino a Charles Bowden, quien aparece como el autor del libro.

El tema central del reportaje de Bowden había sido el trabajo de los fotógrafos y su manera de ver la ciudad, pero sobre todo lo que esto representaba para el futuro. Sin duda, Bowden intentaba crear conciencia en el público norteamericano sobre las injusticias del nuevo orden globalizado. Se esmeró en reconocer los esfuerzos de sus colegas para exponer las realidades de Juárez ante una opinión pública internacional a la que parecía no importarle. Sin embargo, en su intento recurrió a una serie de estrategias de representación que reforzaron algunos de los mismos patrones de dominación que buscaba denunciar. Quizá también contribuyó a silenciar las voces para las cuales presumiblemente pretendía crear un espacio de resonancia, en este caso las de los fotógrafos de prensa que habían luchado por liberar su trabajo de lo que consideraban las limitaciones editoriales de los periódicos para los cuales trabajaban.

Charles Bowden no es el primero ni el último reportero que se inscribe a sí mismo en las narrativas de sus colegas para subordinarlas a su propio relato e incluso borrarlas. Sin embargo, dado el momento histórico de la producción de su texto y sus pretensiones

fabuladoras, los efectos resultan globalizantes. Es decir, los marcos de representación que genera en base al argumento de que Juárez es una ciudad en el que brillan las luces apocalípticas del futuro, valen no solamente para esta urbe, sino también para otros territorios en circunstancias equivalentes. Pero sobre todo, la forma en que su texto perfila moralmente a los habitantes de la ciudad le sirve para relanzar a nivel global los estereotipos existentes sobre el exótico fronterizo.

¿Cómo puede un texto, o una serie de textos que pretenden denunciar las inequidades de un sistema económico crear un discurso que facilite que esas relaciones asimétricas se reproduzcan y perpetuen? Según Norman Fairclough, las relaciones de poder y sus consecuentes efectos e inequidades juegan un papel importante en la producción de los males sociales y particularmente en los aspectos discursivos de estas relaciones de poder; “This includes questions of ideology, understanding ideology to be ‘meaning in the service of power’” (Fairclough 8). Cabe preguntarse entonces si Bowden colaboró a generar estos significados al servicio del poder de los que habla Fairclough. Por esa razón, es importante situar la producción del reportaje y el libro en un contexto socio-cultural e histórico más amplio que permita comprender ideológicamente las estrategias utilizadas por Bowden para representar a Juárez y a sus colegas fotógrafos.

El papel de Bowden en el relato de su experiencia en Juárez es aquél que el género mismo de su narrativa de viaje le asigna: *el hombre que todo lo mira* (*The seeing man*), un concepto desarrollado por Mary Louise Pratt para designar al sujeto europeo: “the European male subject of European landscape discourse—he whose imperial eyes passively look out and possess” (7). Según Pratt, the *seeing man* es el protagonista de

estrategias de representación mediante las cuales los sujetos burgueses europeos procuran su inocencia al mismo tiempo que afirman su hegemonía.

Bowden se posiciona como los ojos de su público, conduciendo al lector a través de un mundo enmarcado por fotografías. Describe lo que ve—fotografías y a los fotógrafos produciendo imágenes—pero también se presenta a sí mismo como un hombre osado, cumpliendo una misión en un lugar donde, según uno de los testimonios que cita en su texto, “ni siquiera el Diablo quiere vivir” (Bowden, “While you were sleeping” 44). Al mismo tiempo y de manera reiterativa, como se verá más adelante, insistirá en acreditar su inocencia.

Bowden es parte de una tradición que ha producido ciertas prácticas escriturales como la crónica de viaje y los informes de exploración (fuentes históricas del periodismo) a través de las cuales los emisarios de los intereses económicos y políticos de la metrópoli dan cuenta de la vida del otro lado del mundo, a veces con la intención de crear conciencia y/o producir una respuesta compasiva. Esto es parte de lo que Pratt llama la anticonquista, el mecanismo concreto mediante el cual *el hombre que todo lo mira* pretende deslindarse de su sociedad y asegurar su inocencia:

The term “anti-conquest” was chosen because, as I argue, in travel and exploration writings these strategies of innocence are constituted in relation to older imperial rhetorics of conquest associated with the absolutist era. (Pratt 7)

Las transacciones entre Bowden y los fotógrafos juarenses fueron de mutuo beneficio. Más allá de los excesos retóricos del escritor para acreditar la hegemonía de su propia mirada—lo que constituye uno de los hilos críticos de este capítulo—los fotoperiodistas cumplieron los objetivos que habían perseguido. Lograron que su obra trascendiera a las publicaciones locales y circulara en una escala internacional. Por lo

menos en Estados Unidos, sus imágenes no solamente fueron publicadas en un libro y exhibidas en una importante bienal de fotografía, sino que además su esfuerzo fue comentado por eminentes críticos de arte como Vicky Golberg en los diarios de registro como *The New York Times*. Lo anterior les atrajo prestigio y visibilidad. En las siguientes dos décadas varios de ellos seguirían vendiendo fotografías y ofreciendo sus servicios como guías a reporteros extranjeros. Julián Cardona, por ejemplo, despegaría con una sólida carrera en los circuitos de fotografía a nivel internacional. Sin embargo, el encuentro entre Bowden y sus colegas fotógrafos se dio en un contexto de disputa y negociación asimétricas equiparable a lo que Pratt ha teorizado como zona de contacto:

... social spaces where disparate cultures meet, clash and grapple with each other, often in highly asymmetrical relations of domination and subordination — like colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out across the globe today. (4)

Este espacio de negociación, donde se traslaparon el círculo de consagración del cual Bowden era parte y el lugar de enunciación de los fotógrafos juarenses, era complejo y se componía de varias esferas: la frontera geopolítica; el poder desigual de las instituciones culturales y medios de comunicación; el papel subordinado de los fotógrafos a los escritores en el contexto laboral; y la relación entre imagen y escritura. Aunque el periodista presentó a sus colegas como los protagonistas de la historia narrada, terminó convirtiéndolos en los actores de reparto de un drama en el que quien se erige como el héroe que se atreve a atestiguar y a relatar lo que pasa en Juárez es el propio Bowden. Es evidente que Bowden diseñó esa narrativa de manera deliberada para tener un mayor efecto en los lectores de *Harper's Magazine* y de *Aperture*, pero ése es un aspecto secundario en este análisis por el momento. El punto central estriba en que su escritura

está circunscrita a ciertas coordenadas culturales y políticas de las cuales el periodista no es consciente, o si lo es, no está dispuesto a transgredir, sino al contrario, abraza acríticamente y se vale de ellas para hacer avanzar sus objetivos políticos y culturales. En *The Rhetoric of Empire*, David Spurr llama la atención sobre la ambigüedad inherente a la relación entre la voz del individuo y la voz de la autoridad institucional, y lo que llama la cultura ideológica (“ideological culture”):

In addition to transgressing boundaries of literary form, the study of discourse also recognizes an inherent ambiguity in the relation between author and text. The text speaks ambiguously. Is it the voice of an individual writer, the voice of institutional authority, of cultural ideology? It is all of these things, often at the same time. In the colonial situation as well as in its aftermath, this ambiguity in writing itself joins with the logical incoherence of colonial discourse to produce a rhetoric characterized by constant crisis, just as colonial rule itself continually creates its own crisis of authority. (Spurr 11)

Un análisis crítico de este tipo de textos no debe perder de vista que se está frente a artefactos culturales producidos en el marco de ciertos parámetros políticos e ideológicos. Tampoco puede obviarse el hecho de que al mismo tiempo que describen algún objeto lo constituyen; en este caso, el objeto descrito no es solamente una ciudad, sino un símbolo que representa una ideología del porvenir. Bowden lo expresa claramente cuando escribe que Juárez es una fábula del futuro. Lo que Pratt y Spurr señalan en el contexto colonial es válido para las relaciones entre sujetos locales y metropolitanos en el contexto neocolonial de la globalización, basta asomarse a algunos elementos paratextuales de *Juárez, the laboratory of our future*.

En la manera de empaquetar el libro, la editorial *Aperture* sugiere la vigencia del tipo de coordenadas culturales y de la retórica caracterizada por una constante crisis a la

que alude Spurr. ¿Qué mejor imagen de evocar una crisis fronteriza que activar la amenaza de una invasión inminente? La portada del libro exhibe una sombra humana tratando de brincar la valla que separa a Estados Unidos de México. La única parte de su cuerpo que aparece iluminada son sus manos que asemejan unas garras animales aferrándose al alambazón. La palabra Juárez aparece escrita en rojo; el volumen —impreso en Hong Kong— acredita como autor a Charles Bowden, con ilustraciones de los fotógrafos de Juárez enumerados en orden alfabético. Además, la portada anuncia un prefacio de Noam Chomsky y un epílogo de Eduardo Galeano, dos críticos emblemáticos del neoliberalismo. Las páginas interiores están aderezadas con fragmentos de textos escritos por reconocidos autores mexicanos y estadounidenses. Elena Poniatowska y Bob Dylan aluden a la frontera, al capitalismo y a la opresión de los más débiles. Ninguno de estos textos fue escrito expresamente para el libro; todos fueron tomados de otros ensayos, artículos, poemas y obras de ficción. Sin embargo, en la contraportada hay algunos que sí fueron escritos para *Juárez, the laboratory of our future*. El de Poniatowska refleja su entusiasmo sin reservas:

That Charles Bowden is a philosopher is eloquently demonstrated in Juárez, the laboratory of our future, a work that shows us the Mexican border between Juárez and El Paso. Photographers risk their lives at every street corner; Mexican journalists are regularly intimidated, sometimes murdered. No book until now has rendered so “powerfully the beast within us.” México and the United States share one of the longest borders on earth, a line that cuts deeply, divides into two, and leaves a scar that never heals. Bowden’s wrath is mine. (Bowden, *Juárez*, book cover).

La metáfora de la frontera como una herida—que corta profundo y que nunca se cura—a la que alude Poniatowska no es nueva, pero en este caso la escritora además

afirma que ningún libro ha descrito hasta ahora la bestia que “llevamos dentro”. Quizá éste no sea el lugar para rebatir la idea de que se trata de un libro que describa, como ningún otro lo ha hecho, la herida que es la frontera. Después de todo, no se trata de un texto de crítica literaria, sino de un párrafo escrito a petición de la editorial para promocionar el volumen. No obstante, es un botón de muestra sobre la facilidad con que el tema de la frontera inspira discursos moralistas en el mundo letrado. Otro de estos breves textos fue escrito por la fotógrafa mexicana Gabriela Iturbide:

In Ciudad Juárez, a talented group of intrepid photojournalists has been exploring the literal and symbolic edge of Mexico’s border with the United States, showing the disfigured effects wrought by the interdependence of the two countries: the lure and snare of maquiladora life, the inescapable presence of the narcotics industry, gang violence, the sex trade, and the gruesome daily occurrence of death. These important images in Juárez, the laboratory of the future are inflexible—even brutal. They are a testament of the bleak underside of industrial development, where alleged progress seems to have gone cancerous. (Bowden, *Juárez*, book cover)

Además de calificarlos de talentosos e intrépidos, Iturbide señala que los fotorreporteros han estado explorando la orilla de México con los Estados Unidos, pero matiza diciendo que lo han hecho, tanto en un sentido literal como simbólico. También alude a los rasgos grotescos o desfigurados de la interdependencia entre los dos países. Al afirmar que se trata de un testamento del lado oscuro del progreso, Iturbide valida una de las aspiraciones de los fotorreporteros locales: crear un archivo que documente los aspectos devastadores del libre comercio.

Los editores probablemente consideraron que la presencia de este elenco de intelectuales era necesario para dotar de legitimidad a las crudas imágenes presentadas a

todo color en las páginas del libro, sobre todo porque la manera en que han decidido empaquetar el libro tiene un toque sensacionalista. No han optado por colores más discretos para crear un balance con las imágenes interiores y de esa manera dotar al volumen de la sobriedad documental que reclama Vicky Goldberg en su reseña para *The New York Times*. Todo lo contrario, la editorial optó por el rojo y el amarillo como los colores base de la portada y de las páginas interiores. No sobra reiterar que en medio de toda esta pirotecnia editorial las narrativas visuales de los fotógrafos de Juárez fueron reducidas, por así decirlo, a letra chiquita.

En el reportaje publicado en *Harper's Magazine* Bowden se había declarado discípulo de los fotógrafos juarenses y de su manera de enmarcar la realidad. Ese texto estaba estructurado como un viaje a las entrañas de Juárez con la guía permanente de las palabras y las imágenes de esos colegas que lo acogen bajo su égida, algunas veces con afecto y otras con condescendencia, según la percepción de Bowden. Esa es la estrategia que Bowden utiliza para acreditarse ante sus lectores y al mismo tiempo deslindarse del mundo local, para el cual, nos da a entender, seguramente es demasiado ingenuo. Tal como lo plantea Pratt, se trata de uno de esos momentos en que *el hombre que todo lo mira* gestiona su inocencia al mismo tiempo que afirma su hegemonía. Bowden se muestra sorprendido, inquieto e indignado, pero siempre desde una prudente distancia en relación a sus colegas juarenses por quienes dice profesar admiración. Al reconocer su deuda en el libro, la operación es todavía más clara, pues si en el cuerpo del texto insiste en que lo veamos en el corazón de las tinieblas, ahora se posiciona claramente del otro lado de la frontera, ya no como discípulo sino ejerciendo su autoridad moral

metropolitana, para ofrecerles un reconocimiento y quizá también para retribuirlos con algo de su propia condescendencia:

This book is about photographs and the photographs are about Juárez, and so I want to thank the photographers of Juárez for their work and for their dedication to the refreshing notion that capturing the world on film can help change the world. (Bowden, *Juárez* 131)

En “While you were sleeping” el énfasis estaba en el sentido de misión de los fotógrafos de Juárez, pero ya desde entonces Bowden y su propia agenda ocupaban un lugar protagónico. El texto es una crónica de cómo, paulatinamente, Bowden va asimilando las imágenes a su visión del mundo y va desplazando a los sujetos locales a la periferia del relato, mientras que él se posiciona en el centro. Como ya se ha mencionado, el reportaje empieza en la sala de la casa de Jaime Baillères, uno de los fotoperiodistas con mayor liderazgo entre sus colegas, a quienes ha convocado a proyectar su material gráfico ante su invitado especial. Lo que ha llevado a Bowden a Juárez es el misterio de la desaparición de mujeres, pero como ya se ha señalado, para él, la primera imagen proyectada en la pared no es el rostro de una mujer sino una máscara: un símbolo.

Jaime Bailleres has projected a beautiful black carved mask on the screen. The head is tilted and the face is smooth with craftsmanship. The hair is long and black. It takes a moment for me to get past this beauty and realize that the face is not a mask. She is a sixteen-year-old girl with a forgotten name. She was found in the park by a bridge linking Juarez to El Paso; the park on both sides of the Rio Grande is dedicated to friendship between the two nations. The girl's skin has blackened in the sun, and the face contracted as it is mummified. She was kidnapped, raped, murdered. Jaime explains that the newspaper refused to publish this photograph. The reason for this decision is very loud. The lips of the girl pull back, revealing her clean white teeth. Sound pours forth from her mouth. She is screaming and screaming and screaming. (Bowden, “While you were sleeping”

45-46).

Bowden convierte ese rostro-máscara en una alegoría que alude a las cosas que lo acechan, pues para Bowden Juárez es una ciudad de sonámbulos donde todos llevan máscaras; hacia el final del reportaje, a regañadientes, Bailléres le regala una copia de la fotografía, pero le advierte que nadie la publicará. El reportero le contesta que aunque no la publiquen, quiere que “la vean”. El periodista describe a Bailléres en esa escena como un adulto que suspira resignado ante la impertinencia de un niño. Después confiesa a sus lectores el destino que la foto tuvo hasta el momento en que ha sido publicada por *Harper's Magazine*.

I have never told him the truth. I have never told him that the first night I saw the girl's face I thought it was a carved wooden mask, something made by one of those quaint tribes far away in the Mexican south. Nor have I told him that I keep a copy of it in a folder right next to where I work and that from time to time I open the clean manila folder and look in to her face. And then I close it like the lid of a coffin. She haunts me, and I deal with this fact by avoiding it. (52)

Bowden insinúa que le ha ocultado algunas cosas a Jaime Bailléres, al igual que un niño le esconde secretos a los adultos, pero es posible hacer otro tipo de lectura; Bowden ha decidido excluir a Bailléres y a sus colegas de una conversación que prefiere sostener con los lectores de *Harper's*. Por momentos pareciera como si esos fotoperiodistas a los que llama *Juárez shooters* pertenecieran a lo que denomina como esas tribus pintorescas del sur de México (“quaint tribes far away in the Mexican south”): los representa como seres autóctonos que poseen una visión y un conocimiento profundo de las cosas, pero que son incapaces de expresarse de otra manera que no sea a través de imágenes estridentes y rudimentarias frases maximalistas que Bowden transcribe y luego

trata de interpretar para sus lectores de una manera más elaborada: "Juárez is a sandwich (Juarez photographer Julián Cardona explains). The bread is the First World and the Third World. We are the baloney" (46).

En su reportaje, Bowden menciona interacciones con cinco fotógrafos—Jaime Baillères, Julián Cardona, Gabriel Cardona, Jaime Murrieta y Manuel Sáenz—, y con un camarógrafo de televisión conocido como El Pantera. Entre ellos, a quienes Bowden describe como los más reflexivos son Baillères, Cardona (Julián) y Sáenz. Murrieta y El Pantera son descritos como instintivos e incapaces de elaborar sobre las implicaciones de su trabajo y sobre la realidad de la que se ocupan. Gabriel Cardona no tiene voz en el relato. Aunque se supone que Bowden es discípulo de estos hombres y les reconoce saberes implícitos que a medida que los cita se vuelven más elusivos, reserva para sí mismo un tono profesoral al momento de hacer una exégesis para sus lectores:

That's when it started for me. The photographers, like Jaime showing me his slides, are the next logical step to understanding the world in which beaming seventeen-year-old girls suddenly vanish. The cities of Ciudad Juarez and El Paso, Texas, constitute the largest border community on earth, but hardly anyone seems to admit that the Mexican side exists. Within this forgotten urban maze stalk some of the boldest photographers still roaming the streets with 35-mm cameras. Over the past two years I have become a student of their work, because I think they are capturing something: the look of the future. This future is based on the rich getting richer, the poor getting poorer, and industrial growth producing poverty faster than it distributes wealth. We have these models in our heads about growth, development, infrastructure. Juarez doesn't look like any of these images, and so our ability to see this city comes and goes, mainly goes. A nation that has never hosted a jury trial, that has been dominated by one party for most of this century, that is carpeted with corruption and poverty and pockmarked with billionaires is perceived as an emerging democracy marching toward First World standing. (44)

Lo que Bowden dice haber aprendido en las calles de Juárez es lo mismo que muchos autores habían estado discutiendo en revistas populares y especializadas, en coloquios y hasta en mesas redondas televisivas desde que el TLC empezó a negociarse a principios de los años 90. Además, en el país había habido importantes movimientos políticos y sociales que habían puesto en el centro de la discusión pública este tipo de temas. El zapatismo, surgido el primero de enero de 1994, fue una respuesta directa a la entrada de México al TLC. A lo largo del estado de Chihuahua, organizaciones sociales como el Barzón, aglutinaron no solamente a los deudores del campo, sino también a los de la ciudad que a mediados de los años noventa veían amenazado su patrimonio. A nivel local habían surgido iniciativas como el Movimiento 8 de Marzo que luchó contra la violencia de género y la Alianza Ecológica Binacional que se opuso al basurero nuclear de Sierra Blanca. La idea de que el futuro está construido sobre la premisa de que los ricos se harán más ricos y los pobres se harán más pobres es una idea poco novedosa o algo que se le pudiera escapar al ciudadano común en 1996, sobre todo después de la crisis económica y las devaluaciones derivadas del llamado *Error de Diciembre*, a finales de 1994: y menos aún a periodistas universitarios como Jaime Baillères, sociólogo, y Manuel Sáenz, comunicólogo, o a Julián Cardona, uno de los más insistentes en la necesidad de crear un documento gráfico que reflejara las implicaciones económicas y sociales del TLC. Estos tres fotógrafos fueron los principales promotores de la exposición *Nada qué ver*, colgada en el vestíbulo del Centro Cultural Universitario en 1995. Ese conjunto de fotografías no nació del silencio social o de la indiferencia política de los habitantes de la ciudad, sino por el contrario, fue una expresión de la respuesta a estos fenómenos, y en todo caso, un esfuerzo importante por subir el volumen y articular estas

voces en contextos más amplios. Lo que Bowden vio en casa de Jaime Baillères no fueron diapositivas proyectadas al azar, sino una mirada organizada en construcción. Otros periodistas y analistas que habían escrito sobre estos temas no habían contado con un documento visual articulado como fue el caso de este reportero. Por otra parte, Bowden supo ver y aquilatar lo que tenía frente a sus ojos. Las imágenes de los fotógrafos de Juárez proporcionaron un poderoso referente visual para que Bowden pudiera bordar con él un imaginario concreto de Juárez como laboratorio del futuro⁸.

El discurso apocalíptico que Bowden despliega en su texto está sustentado en una serie de imágenes sobre acontecimientos y condiciones de vida brutales. Ante las imágenes de niños jugando frente a fumarolas contaminantes, o de un hombre llorando de rodillas ante el cadáver de su hermano, los señalamientos de que México no ha tenido elecciones democráticas o un juicio oral resultan argumentos accesorios. Pero estas imágenes no solamente autentifican el discurso anti-neoliberal de Bowden, sino algo más que no es evidente a primera vista; sustancian la existencia de una subjetividad violenta producida no tanto por las políticas neoliberales, sino por la gran concentración de maldad. Recordemos al vendedor de fruta referido por Bowden: (“Of course, I knew that violence is normal weather in Juarez. As a local fruit vendor told an American daily, ‘Even the devil is scared of living here’”). Este sujeto social, nos anuncia Bowden, trae consigo el fin del mundo. Juárez se ha convertido en un símbolo, *en el laboratorio de nuestro futuro*, le dice a sus lectores. La ciudad y sus habitantes son el futuro y basta poner atención a lo que Bowden reporta acerca de Juárez para darse cuenta de que el

⁸ La idea de la frontera como laboratorio del futuro no es original de Bowden. Desde los años ochenta esta idea había sido utilizada por activistas y periodistas. Claire F. Fox documenta lo anterior en la siguiente cita de Primitivo Rodríguez extraída del documental *Leaving Home: A Roadtrip into Our Free Trade Future* (1992): “What we witness at the border is what we will see more and more all over the place, so the border is in a sense one of the greatest, nearest laboratories of what the future might provide” (59-60).

futuro tiene el rostro de la muerte violenta. Los fotógrafos han sido reducidos a meros tropos que sirven como andamiaje para la construcción del Juárez de Bowden; en realidad las narrativas visuales de los *Juárez shooters* han sido borradas. Han quedado las imágenes y las interpretaciones que Bowden hace de ellas y de quienes las producen, todo en función de la construcción de una fábula llamada Juárez.

Lo que pasaba en Juárez a mediados de los años 90 era grave y ameritaba ser denunciado; el problema de fondo es que hay un nivel del texto en el que todo parece derivarse de la gran cantidad de mal que se ha concentrado en la ciudad y no de los problemas estructurales del neoliberalismo como aparentemente propone Bowden en un primer momento. Declara, y esto es algo que aprendió de sus maestros juarenses, que en esta ciudad el futuro ya tiene treinta años. Las políticas de integración económica en la frontera entre México y Estados Unidos, así como sus consecuencias sociales, de salud y laborales fueron objeto de investigaciones durante los años 80 y 90. Sin embargo, al escribir, Bowden olvida por momentos las complejidades e historia del sistema maquilador para dar rienda suelta a su prédica moralina y a su vocación fabuladora. En la siguiente cita convierte el cuerpo de una mujer que encuentra en la calle en una unidad de medición económica.

A wind whips across Juarez. The city often sprawls under moving walls of dust since so little of it is paved. The whores are out, sixteen-and seventeen-year-olds. There is no way to tell if they are full-time prostitutes or factory workers making an extra buck. The peso has lost another chunk of its value in the last day or so.

Y remata:

There are ways to measure the deep movements of an economy that are more accurate and timely than the bond market and this girl with her mask of thick

makeup is one of them. (46)

La mirada literaria de Bowden no puede establecer la diferencia entre una prostituta de tiempo completo y una obrera de maquiladora. El periodista imagina que después de una larga jornada en la línea de producción una operaria tiene tiempo y energía para ejercer la prostitución en las calles de Juárez, y a la inversa, que una trabajadora sexual tiene la energía y la motivación para levantarse antes de que salga el sol para ir a trabajar a una maquiladora. Bowden puede imaginar eso porque las bases de su análisis no son económicas o sociológicas, sino morales: moralistas. Por eso afirma que la cantidad de maquillaje en el rostro de una mujer es una forma efectiva de medir los movimientos de la economía. En todo caso, Bowden reproduce el estereotipo misógino de las obreras de maquiladora como prostitutas. Como bien lo advirtió Elena Poniatowska, Bowden tiene una vena filosófica, o por lo menos especulativa.

IV

Si bien los *Juárez shooters* no recibieron el Infinity Award, su trabajo sí dejó huella en la historia de *Aperture*. Dos fotografías de Julián Cardona incluidas en *Juárez, the laboratory of our future* fueron publicadas en *Aperture at 50*, el libro conmemorativo de los cincuenta años de este proyecto editorial. Las imágenes aparecieron en la sección “Context, Conflicts, and Congeries”, donde también fueron colocadas fotografías de Diane Arbus, Henri Cartier Bresson, David Hockney y Tina Modotti, entre otros (Harris 116). Los pies de foto son los mismos que aparecen en el libro publicado doce años antes. Fueron escritos por el propio Julián Cardona, una práctica atípica en el campo de la fotografía, si hemos de guiarnos por lo que señala John Szarkowski en relación a *Weegee*

en *Looking at photographs*, libro compuesto de textos breves que proponen lecturas de algunas de las piezas más importantes del Museo de Arte Moderno.

The best newspaper photographers have understood intuitively that it is not their function to interpret the news; they have left this task to the caption-writers, who ascribe to pictures whatever moral, political, social, or historical meanings seem appropriate in light of the temper of the moment. The function of news photographers is to give the look and the smell of events that they did not witness. (Szarkowski 142)

El comentario del crítico sobre *Weegee* nos da una clave más acerca del sistema cultural al cual apela el relato de Bowden, según el cual el papel del fotógrafo no es ascribir un significado moral, político, social e histórico a sus fotografías. Ese trabajo le corresponde a los escritores. En *The Caption: the mutual relation of words-photographs*, un ensayo clásico sobre la relación entre fotografía y escritura, una de las fundadoras de *Aperture*, Nancy Newhall, señala que las imágenes fotográficas se sostienen con las muletas (“crutches”) del texto (4). Lo anterior nos informa sobre el contexto en el cual Bowden ha podido asumir fácilmente el papel de intérprete de las imágenes producidas por los *Juárez shooters*. Los textos de los fotógrafos de Juárez fueron reducidos prácticamente a notas de pie porque el papel del fotógrafo no es interpretar las imágenes. Charles Bowden entiende que su función es organizar estas imágenes moral, histórica y sociológicamente porque las fotografías solas requieren un contexto para su recepción. Ese contexto está marcado por una serie de relaciones, actitudes y modos de operación dentro de campos, como el periodismo, la fotografía, la literatura y la cultura en general. La misma Newhall teoriza sobre las diferentes funciones del pie de foto (“caption”). Para esta autora existen dos tipos de pies de foto, la narrativa y la aditiva. La primera es la más común y la encontramos frecuentemente en las revistas. Funciona como un puente entre

el reportaje y la fotografía y en esencia describe lo que sucede en la imagen y le da contexto. El pie de foto aditivo, por otra parte, no precisa narrar los hechos: “it leaps over the facts and adds a new dimensión” (5). En ella se combinan las connotaciones del texto con los de la fotografía para crear una nueva imagen mental. Newhall afirma que se trata de una forma rara y fanstástica que los surrealistas han domesticado para el espectador contemporáneo.

El pie de foto es lo que frecuentemente hace que uno recuerde las fotografías e incluso determina cómo las recordamos, por ejemplo, afirma Newhall, cuando estamos contando a alguien acerca de alguna imagen que hayamos visto y en ese momento no está frente a nosotros.

The caption can call our attention to one detail and cause us to ignore others. It can also be so *slanted* that different captions can cause us to ignore others. It can be so *slanted* that different captions can cause us to feel rage, tenderness, amusement or disgust towards one and the same photograph. We all remember how photographs from the files of the Farm Security Administration, made to arouse our active symphathy towards a huge tragedy happening among us, were *slanted* by the Nazis to convince Europeans that all Americans were or would be as destitute as the Okies. (6)

El texto de Bowden puede ser leído como un extenso pie de foto aditivo al conjunto de imágenes de los fotorreporteros juarenses, a partir del cual desarrolla todo un discurso sobre el neoliberalismo globalizador en el que las subjetividades locales juegan un papel subordinado y en gran medida mudo. A partir de esa premisa, fincada, como hemos visto, en referentes culturales como el articulado por Newhall, el escritor juega el papel de una conciencia superior capaz de crear para los lectores una atmósfera mental que les permita acercarse a esas imágenes de una manera en la que se puedan identificar e

incluso dotar de significados trascendentales. En contraparte, y en congruencia con sus objetivos estrictamente periodísticos, los pies de foto de los fotógrafos son meramente descriptivos. Se limitan a proporcionar información contextual sobre las imágenes que reproducen.

El paso de las páginas de los periódicos a los espacios de las galerías de arte implicó un cambio de código para el cual los fotorreporteros no estaban cabalmente preparados. Aunque ellos lo habían intentado primero, fue Bowden quien gestionó su ingreso al espacio museográfico. Para lograrlo los había comparado con *Weegee* quien unas décadas antes había recorrido el mismo trayecto del mundo de los tabloides policíacos a la legitimidad del mundo del arte.

Diez años antes de publicar su reseña sobre la exposición de los fotógrafos juarenses en *The New York Times*, Vicky Goldberg escribió sobre *Weegee* en la revista *American Photographer*⁹. El tema central de su artículo fue precisamente reflexionar sobre el tránsito de este fotógrafo del mundo de la nota roja a los circuitos consagradorios del mundo del arte. A pesar de que algunas fotos de *Weegee* ya estaban en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, no fue sino hasta la retrospectiva de 1977 cuando las imágenes de sus personajes del bajo mundo adquirieron lo que Goldberg llama el estatus de la impresión en papel fotográfico (“glossy paper status”). Para ella, el paso del tiempo facilita (“time is the midwife of history”) la transición de la cultura popular al mundo del arte (Goldberg 159).

His photographs are not (camp). They have too much power. They tell us much about the portent of pictures, too much about ourselves. One or two murders are news, and three might still conceivably still be art, but ten amounts to sadism and

⁹ Este artículo fue compilado en el volumen *Light matters: writings on photography* que recoge varios ensayos y artículos de Vicky Goldberg.

titillation. The enjoyment of Weegee amounts to a cultural confession. (161)

Según Goldberg, el fotógrafo refirió haber llorado cuando tomó cierta fotografía. Para ella esa declaración le sugería que era un hombre decente, pero la fotografía misma le insinuaba que no era así (161). La escritora afirma que *Weegee* era un voyerista en lo profesional y en lo personal: un voyerista por naturaleza. Las afirmaciones de la escritora contienen una valoración moral con implicaciones políticas. Esta claro que para Goldberg *Weegee* no puede evitar mirar, puesto que hacerlo está en su naturaleza. Ahora bien, el fotógrafo ha convertido esta característica (cualidad o defecto) en un elemento básico de su actividad profesional. Dicho de otra manera, *Weegee* lucra con ello. Más allá de lo obvio, puesto que se trata de un fotógrafo de nota roja cuya profesión consiste en vender ese tipo de material gráfico a los tabloides, lo que Goldberg nos quiere comunicar a los lectores es que a su manera, *Weegee* es también *un hombre que todo lo mira*.

Pero el objetivo de su ensayo no es denostar a *Weegee*, sino explicar su tránsito del ámbito de la cultura popular—un campo marcado por lo rudimentario de sus técnicas de composición y su concepción del mundo—al de la alta cultura, por definición depositaria de los más altos valores. En la misma lógica en que más tarde reseñaría el trabajo de los fotógrafos de Juárez para *The New York Times*, en el caso de *Weegee* sostiene que aunque sus fotos tampoco son artísticas, éstas están construidas artísticamente (“with artistry”), pues el fotógrafo editaba sus composiciones y utilizaba el flash para darles una iluminación con un efecto Rembrandt. *Weegee* creó un estilo extremo para la vida extrema. Goldberg considera que este tipo de fotos no tenían tiempo de mentir (162).

The taste for the pictures also signals an uneasy change in our culture’s world

outlook and its expectations of art. It is generally assumed that art loosely mirrors the zeitgeist.

This inclusiveness has its good side and its bad. Weegee is on both: the good side because of his undeniable power, the bad side because he reminds us of our dirty secrets —that we relish crimes, accidents, voyeurism.

Not Weegee. He wasn't looking for the order of things: disorder is what sells. He tells us bluntly that the world is an unsafe place and that it is a photographer's business to add just a little twinge to the general discomfort. (163)

Más que una confesión cultural, los fotógrafos juarenses buscaban hacer una denuncia de carácter político, pero sus fotografías contienen excedentes de significado que cuentan cosas que quizá no estaba en su agenda divulgar. Es posible que los fotógrafos hayan desestimado lo que sus fotografías podían decir sobre ellos mismos. Quizá Charles Bowden tampoco tuvo cabal conciencia de lo que implicaba apelar a *Weegee* para hacer más comprensible el trabajo de sus *Juárez shooters*. El rasero utilizado por Goldberg, como ya se ha visto, sí es moral y su utilización de palabras como voyerismo y confesión no es casual. Si aplicamos por un momento a Bowden la analogía que la crítica de arte utilizó para valorar moralmente al fotógrafo neoyorquino, quizá podríamos estar hablando también de una confesión; parafraseando a Goldberg diríamos que si bien sus intenciones de denunciar lo que pasa en Juárez sugieren que es un hombre decente, sus escritos revelan que no lo es tanto. No se trata, desde luego, de hacer una valoración moral del trabajo de Bowden. Sin embargo, sus propias valoraciones morales sobre los fotógrafos, y sobre lo que las fotografías revelan, constituyen en parte la materia de esta interpretación crítica de su trabajo, y lo que esto implica para la construcción de un imaginario en el que lugares como Juárez son producidos simbólicamente como

laboratorios de un futuro poblado de sonámbulos, cuyo silencio cómplice contribuye a la barbarie.

V

Weegee salía a la oscuridad de la noche acechando (“stalking”) (159) el desastre y siempre lo encontraba, según nos dice Vicky Goldberg y de acuerdo al relato de Charles Bowden, los fotógrafos de Juárez son insaciables con sus presas: “You can actually hear the tearing. I’ll be standing at a murder scene, the shooters will be feeding on a fresh corpse, and as I make notes I can hear the gang kids murmuring about me” (Bowden, “While you were sleeping” 50). En estas descripciones, los fotógrafos de prensa son como vampiros que necesitan alimentarse de sangre y tragedia, o simplemente aves de rapiña. *Weegee*, además, continua Goldberg, era un adivino andante (“a walking diviner”) (Goldberg 159) con una vara mágica (“dousing rod for crime”) (159) que atraía el crimen. Estas caracterizaciones no pertenecen al mundo del fotoperiodismo, sino a un discurso dentro de los ámbitos de la cultura legítima que busca asimilar expresiones que le son ajenas: exotizar con el objetivo de generar un halo de singularidad que justifique su entrada al museo. Goldberg escribe para explicar la trayectoria de *Weegee* de la nota roja al MOMA y Bowden los compara con aquel fotógrafo porque intenta abrir la puerta del museo a un grupo de fotógrafos juarenses que en esa posibilidad han atisbado la de obtener una caja de resonancia para su mirada crítica sobre una ciudad. Después de todo, han sido ellos quienes han acudido a tocar las puertas de museos en ambos lados de la frontera y han sido ellos quienes han curado su propia exposición en el vestíbulo de un teatro. Ellos son quienes han ubicado al museo como escaparate y archivo de lo que sucedía en Juárez. Esto demuestra que por lo menos algunos de esos fotorreporteros están

más cerca de Bowden de lo que por momentos sugieren sus textos. Bowden, quien hasta entonces ha hecho una carrera en los márgenes del periodismo regional en Arizona también piensa que sus historias podrían tener un mayor impacto en una revista como *Harper's Magazine*. Después de todo, Juárez significó algo importante en su carrera periodística y literaria.

Sin embargo, esta relativa homología de posición entre Charles Bowden y fotógrafos como Julián Cardona y Jaime Baillères está mediada por las asimetrías de la zona de contacto. El campo de operaciones del escritor norteamericano es el sistema editorial y periodístico norteamericano. Los fotógrafos dependen de las habilidades aditivas del escritor para acceder a este sistema. Dicho de otra manera, Bowden ha logrado explicarlos dentro del código cultural de un círculo de consagración al que ellos tienen un acceso limitado, a pesar de que sus relatos sobre Juárez también tienen una relación aditiva con respecto a las imágenes.

Actualmente el Museo de Arte de El Paso, Texas cuenta con varias fotografías de los fotorreporteros juarenses. La prestigiosa Fundación Lannan las compró y las donó a esa institución que apenas dos o tres años antes les había cerrado las puertas. Esta misma fundación subvencionó la publicación de *Juárez, the laboratory of our future*, el volumen publicado por *Aperture* y lanzado en el marco de la exposición *Stories about us: photographs from Juárez* en la galería *Diverseworks* durante el Houston Fotofest de 1998, que también contó con el financiamiento de esta institución privada.

Los fotógrafos buscaban acceso a un escenario de mayor escala al ámbito local en el que cotidianamente se publicaban sus fotografías. Veían como parte de su trabajo contextualizar las imágenes; parte de su habitus como fotorreporteros locales era

interpretar su material gráfico a partir de pies de foto (narrativas) y relatos orales (aditivos). Tenían plena conciencia, pues, de haber desarrollado determinados encuadres que les permitían fotografiar de una manera que no era indiscriminada ni fortuita, sino que obedecía a ciertas maneras de mirar: no como una respuesta natural, o únicamente con el propósito de responder voyerísticamente a la violencia, sino con un sentido político.

William Tuman, el curador de *Stories about us*, abunda sobre este tema y sobre la visión de los fotógrafos en un ensayo publicado en el catálogo de la exposición. Tuman cita a Julián Cardona para situar la manera en que se ven la mayoría de los participantes: sujetos cuya misión es formular preguntas y sembrar inquietudes:

I think the governments of the U.S. and Mexico will not hear, will not see anything—never. I'm more interested in the other people in the U.S. and Mexico who are concerned with social subjects. We are photographers, not sociologists. We are only raising questions, not answers. That's the point. (Tuman 1)

Tuman recoge algo más que el agudo filo político de Cardona. Lo muestra reticente a reconocer el poder de la fotografía para enfrentar las fuerzas de la sociedad y de la historia, pero define el papel de los fotógrafos como sujetos que formulan preguntas para las que no necesariamente tienen respuestas. Su interés en la economía informal y en las diferentes formas en que las personas sobreviven con una mezcla de determinación, creatividad y buena fortuna, sitúa su mirada en la perspectiva de indagar en un tipo de subjetividad local que busca responder de la mejor manera a una situación estructuralmente adversa. La mirada de Cardona se detiene en un niño que hurga en un depósito de basura—el fotógrafo nos informa en un pie de foto que esto sucede a espaldas del edificio de la presidencia municipal—y en un perro que husmea unas medias

colgadas de un tendedero—Cardona nos cuenta que las medias se están oreando al sol después de haber sido surcidas, lavadas y coloreadas con anhilinas para ser revendidas en el comercio informal por un dólar. La fotografía de un hombre construyendo una casa con paletas de madera (wood palettes) nos revela esa creatividad para improvisar y sobrevivir que Cardona busca resaltar en los juarenses (2).

El más optimista de estos fotógrafos—según la apreciación de Tuman—es Manuel Sáenz, quien encuentra una gran fuerza en el poder de sus imágenes para cambiar el mundo. Mientras traduce la conversación entre Sáenz y Tuman, Julián Cardona levanta las cejas y menea la cabeza con desaprobación ante las palabras de su colega.

En la lectura de Tuman del trabajo de los fotógrafos juarenses sobresale la empatía, la que él detecta que ellos tienen en relación a los sujetos que retratan y también la que ese tipo de imágenes pueden generar en el espectador norteamericano. El recuento de su viaje a Juárez se centra en la manera en que los fotógrafos reflexionan sobre las personas y las situaciones que documentan.

I wanted to bring the first large-scale exhibition of this work to the United States because pictures help people move from an intellectual comprehension of a subject to a deeper empathy and more complete understanding. (1)

La habilidad de ver una fotografía en cada escena social no es considerada por Tuman como un acto de impúdico voyeurismo, sino como una actitud vigilante que en casos como el de Jaime Baillères se combina con una rigurosa creatividad en la composición, para producir lo que el curador sostiene son las fotografías más electrizantes de la exhibición. En cada fotografía, nos dice Tuman, Baillères se esfuerza

por trascender el mero acto de documentación, del reportaje, para elevar el sujeto a un significado icónico.

En las fotos de Gabriel Cardona (Tuman aclara que no es familiar de Julián) encuentra una cualidad especial, más cercana al retrato que al ojo crítico y distante asociado al periodismo. En una de sus fotografías aparece un niño montado en una bicicleta a medio fundir en el escenario de un incendio. El fotógrafo logra captar la capacidad del niño para encontrar un momento de gozo en una atmósfera que de otra manera resultaría triste y sórdida. Otra de las fotos de Cardona muestra a un hombre en camiseta combatiendo un incendio con una simple manguera doméstica. A un lado de él hay un tendedero del que pende la ropa recién lavada de un niño. El periodista le comparte a Tuman lo que sintió y los sentimientos que quiso transmitir con esa imagen.

This composition is very hard on me. Many don't see the people who live in these homes. I see this composition and I see that a woman lives here with a child—they are the child's winter clothes. It's very hard for me ... these people don't have any more home. They've lost everything. (2)

Tuman señala que los fotógrafos juarenses con los que conversó le dijeron que sienten una gran carga emotiva derivada de su cobertura cotidiana de la pobreza y la violencia. Mantener el compromiso con el registro de estas imágenes constituye un fuerte peso emocional y demanda mucho valor, pero según Tuman, el trabajo de Gabriel Cardona nos lleva a un nivel de comprensión más profundo, donde no siempre es fácil seguirlo.

Si Tuman encuentra difícil seguir a Gabriel Cardona, el trabajo de Jaime Baillères le impone otros retos. No somos cazadores de cadáveres, declara este fotógrafo: “cuando hay un asesinato es nuestro trabajo darle cobertura, pero enfocarse en la violencia es

contar sólo una parte de la historia” (4). Después de leer el artículo de Bowden en *Harper’s Magazine*, el curador de la exposición decidió viajar a Juárez para conocer a los fotógrafos en persona y para familiarizarse con el entorno de su trabajo. Fue un viaje muy parecido al del periodista, aunque su manera de relatarlo y sus conclusiones son distintas. Al igual que Bowden, el representante de *Diverseworks* es citado en casa de Baillères para una proyección de diapositivas. Ahí tiene la oportunidad de convivir con la familia del fotógrafo. Sin embargo, donde el periodista vio un contraste con una ciudad que esperaba afuera con un hambre sanguinaria, Tuman sintió un influjo de esperanza (“a rush of hope”).

Jaime Baillères was the perfect snapshot of a warm and loving father, and although I knew I would soon be seeing prints of killings, of political protests, of the ravages of unchecked industry, I felt a rush of hope for the future that people like Baillères are working now to shape. (6)

En su ensayo, Tuman afirma que Baillères le mostró varias carpetas con diapositivas donde había material para otras cinco o seis exposiciones; el contenido de estas colecciones serían fotografías de aves en vuelo y aspectos de ecología de la región. Esto demostraría congruencia con su idea de que en Juárez hay otras cosas que documentar además de la violencia: una vida y una historia amenazadas por esa violencia.

Sin embargo, queda claro que Baillères y sus colegas creen que lo que se debe contar en ese momento son los aspectos sociales y políticos relacionados a su sistemática interacción con la ciudad, misma que se desprende de su trabajo como fotorreporteros. Tuman identifica en los periodistas la empatía que han desarrollado con las personas que son el objetivo del encuadre de su lente. En el caso de Baillères, la detecta en sus

comentarios en relación al cuerpo de un hombre que ha sido asesinado y que de pronto se da cuenta que las medidas de sus pantalones son similares a las propias.

The paradox of Baillères' work is his ability to become the murder victim, to imagine the history of who that person was and how a life came to end there—and then straddle the body and take the picture. (4)

Sin embargo, la reacción del fotógrafo ante otro cuerpo, en este caso el de una mujer, no es igualmente empática. Se trata de la foto que obsesionó a Bowden, aquella que vio por primera vez proyectada desde el carrusel de diapositivas y que Baillères apostaba a que no sería publicada por *Harper's Magazine*: la máscara. El fotógrafo relata a Tuman la impresión que le causó el rostro de la víctima y la manera de proceder al momento de tomar esta fotografía.

The body of this woman was very grotesque. She was lying on her back, facing the sun with her panties around one ankle. She was wearing white socks with black panties. She was almost dressed, but her genitals and abdominal area—they were full of worms. I noticed that her face looked like bronze, like a metallic bronze mask, and I said “This is the shot”. So I did this, I stood right on top of her...and I used a telephoto with no flash—pock! pock!—and I made two shots. (3)

La descripción de Baillères estremeció a Tuman. No era para menos, pero a pesar de su estupefacción, el curador decidió no emitir un juicio moral como en su momento lo hizo Goldberg con *Weegee*. Por el contrario, tomó la actitud del periodista como parte del costo que éste ha tenido que pagar por salirse de su zona de confort y lo justificó como una de las claves de su talento.

Half of his vision comes from a compositional drive which strives to uncover the single perfect shot in any situation—here the bronze skin that makes this murder

different from all the others he's shot before. This relentless aesthetic drive is connected to an equally important desire to get inside his subject, a quality which at first might seem invasive but which actually reveals the most profound empathy. (4)

A pesar de las consideraciones de Tuman y su esfuerzo por justificar la exotización del cuerpo de esa mujer asesinada queda claro que el fotógrafo se relaciona de manera diferenciada con el cadáver de un hombre con unos pantalones posiblemente de su propia talla y con el de una mujer de la que se distancia al grado de encuadrarla de una manera estetizante—desfamiliarizándola—y sobre la cual se monta para fotografiarla con un detalle escalofriante utilizando un telefoto. Como puede verse, la idea de la máscara tiene su origen en Jaime Baillères, pero su mirada no remite el rostro a un grabado de madera, o a la identidad criminalizada de los juarenses. Se trata de lo que Henri Cartier Bresson ha llamado “el momento decisivo”. Es cierto que la imagen tiene sus implicaciones sociales y políticas, sobre todo en el contexto en el que ha sido presentada, pero es necesario hacer notar que para poder avanzar en su narrativa exotizante Bowden ha debido despojar a Baillères de ese gesto que lo hace su par. En el texto, Baillères es el único fotógrafo a quien Bowden ve, por así decirlo, a los ojos (eye to eye), en quien reconoce atributos civilizatorios equiparables a los suyos. Por eso hace resaltar la atmósfera hogareña en la que se mueve, rodeado de libros en el seno de una familia nuclear.

Desde luego, no se trata de que los fotógrafos juarenses hayan fungido como los ventrilocuos de Bowden, o que el periodista se haya apropiado impunemente de sus narrativas visuales. Que la mirada de Bowden ha prevalecido es evidente por los resultados posteriores, pero episodios como los diálogos entre Bowden y Baillères son

momentos de forcejeo en la zona de contacto donde es posible atisbar la manera en que el documento visual construido por los fotógrafos no es el resultado de una visión monolítica e irreflexiva sobre la ciudad, sino, por el contrario, articula una corriente de pensamiento crítico sobre una realidad sociopolítica en la cual hay incorporada una dimensión estética y una fuerte apuesta vital por parte de cada uno de ellos. Para Julián Cardona, por ejemplo, el papel preponderante de su práctica como fotoperiodista es formular preguntas y sembrar inquietudes. En ese sentido, William Tuman, el curador de la exposición *Stories about us*, toma una cierta distancia de Bowden y plantea una interrogante fundamental en relación al trabajo de los fotógrafos juarenses: ¿el efecto de estas fotografías será inspirador o aterrizante?

In Juárez the most universal sights create startling juxtapositions because of the unique landscape they inhabit. Is this picture terrifying or inspiring? So much of what these photographers capture, so much of what the laboratory of the future has to show us, comes down to this very question. (5)

Estas fotografías nos plantean que reconsideremos cuidadosamente el mundo que habitamos, nos dice Tuman (7), pero es necesario agregar que también nos plantea que reconsideremos rigurosamente la manera en que vemos el mundo que habitamos. La pregunta de Tuman es central.

VI

Si lo que los fotógrafos quieren es que la gente vea, entonces Bowden los ayudará a que eso suceda, aunque la idea de que todo se puede mostrar no es unánime, como bien lo anticipó Baillères. En “La falsa frontera”, un artículo de opinión publicado en el boletín de La Red de Periodistas de Investigación en 1997, la periodista Debbie Nathan

objetó que *Harper's Magazine* publicara la foto que obsesionaba a su colega. Nathan arguyó que si esa imagen hubiera sido de una mujer norteamericana, la revista no se hubiera atrevido a publicarla. La descripción que hace de la fotografía sobre la cual han estado conversando Bowden y Bailléres se distancia del tono estetizante que predomina en el artículo de Bowden. Por el contrario, se concentra con crudeza en los detalles.

Mostraba, en un despiadado acercamiento, la fotografía de una mujer asesinada cuyo cadáver permaneció durante varias semanas bajo el sol del desierto. La resequead se había combinado con la putrefacción. Una mueca de terror dejaba ver los dientes. Un insecto se arrastraba sobre un ojo. Resultaba claro que el fin de esta mujer fue tan poco natural y salvaje como el de Nicole Brown Simpson. Pero las fotografías de ese cuerpo nunca hubieran aparecido ni en *Harper's* ni en ninguna otra publicación estadounidense de buena reputación. Entonces, ¿por qué fue publicada la fotografía de una mexicana? (Nathan 10)

Nathan, una reportera experimentada y activa en el movimiento de los derechos de los fronterizos, criticó la falta de rigor de su colega y de una de las revistas más antiguas y prestigiosas de los Estados Unidos. Por su cuenta, la escritora averiguó que el rostro de la mujer no era el de una desconocida, sino el de una víctima con nombre propio y apellido. Acusó al escritor y a sus editores de utilizar el cuerpo de una mujer asesinada para crear un efecto literario, y con ello un interés alarmista sobre la frontera¹⁰.

Y sin embargo, al sur de la frontera, los medios estadounidenses “desaparecen” a personas como a mis vecinos de Juárez. Y después los exhuman para convertirlos en metáforas que están más relacionadas con los temores domésticos que privan en nuestro país que con lo que sucede más allá de sus fronteras. Cada semana recibo llamadas de reporteros de Washington, Boston, o Chicago que desean

¹⁰ Según Nathan, otra imprecisión de Bowden fue relacionar erróneamente a una víctima con uno de los cadáveres aparecidos en el libro. En el primer caso, identificó como anónimo el cadáver de una mujer que sí estaba identificada, y en el segundo, identificó a otra mujer con un nombre equivocado.

hacer un reportaje. Pero hoy en día la lista de temas es muy monótona. El primero es el tráfico de drogas. El segundo son los inmigrantes ilegales (10).

Los comentarios de la periodista aportan algunos elementos adicionales para la comprensión de la esfera sociopolítica de la zona de contacto en la que se dan las transacciones simbólicas que se han estado discutiendo hasta ahora. Comenta que los ángulos de cobertura se han reducido. También señala que mientras en Estados Unidos hay temas candentes como la fuga de capitales y su efecto en el empleo, o la violencia que provoca el consumo de drogas, los medios de comunicación muestran mayor interés en los temas de la frontera debido a que les parecen exóticos y porque las personas entrevistadas difícilmente reclamarían datos falsos o imprecisiones.

Y sin embargo, la zona de El Paso y Juárez da lugar a reportajes de los más interesantes. Está muy lejos y es exótica. Pocas personas leen los medios de otras ciudades, o no leen inglés, por lo que pocas veces nos enteramos de lo que se dice de nosotros. Para los periodistas, muchos de los cuales no hablan español, la región es un museo de lo grotesco, lo que no se puede conocer, lo que no tiene nombre. Es posible que, si fortalecemos nuestras murallas, podamos mantener a *esa gente* y a su extraña existencia lejos de nuestras vidas. (11)

La de Juárez-El Paso es una zona de la que se puede hablar impunemente porque está lejos y pocos son quienes se enteran sobre lo que se escribe sobre ellos. Nathan afirma que este tipo de ángulos de cobertura sobre la frontera de alguna forma colabora a fortalecer las murallas que dividen a un país del otro. También critica a los investigadores académicos que celebran la frontera como un lugar desterritorializado.

Este complaciente chovinismo estadounidense ha estado entre nosotros desde la batalla del Alamo, cuando los texanos veían a México como un infierno bestial y

papista. Pero hay una perspectiva más nueva y supuestamente más progresista que se ha puesto de moda en las torres de marfil de corte académico. Allí se adora a la zona fronteriza como un “espacio desterritorializado” en el que supuestamente se evaporarán las divisiones étnicas, nacionales y sexuales en medio del tráfico de drogas, el contrabando de personas y las balaceras. (11)

Está claro que Nathan ve los textos de Bowden como una expresión más de las representaciones exóticas que fetichizan a la frontera como gabinete de curiosidades y lo vincula a una influyente línea de reflexión que sobre este espacio liminal se tenía en los 80 y 90. Justamente en esos años, una fase avanzada del atrincheramiento norteamericano se estaba escenificando en la frontera entre Juárez y El Paso. En *Juárez, the laboratory of our future* aparecen fotografías de la Operación Bloqueo (*Hold the line*), consistente en el destacamento de personal adicional de la Patrulla Fronteriza en la frontera.

VII

¿Qué papel juegan relatos como el de Bowden en los procesos de militarismo fronterizo emprendidos por los Estados Unidos a través de dispositivos como la Operación Bloqueo? Las ideas generales sobre la parte mexicana de la frontera desprendidas de estos relatos trazan un sujeto esencialmente violento a punto de desbordarse hacia el lado estadounidense. Lo que está en juego es una relación de poder, o más específicamente los términos de una relación de dominación. Aunque señala el neoliberalismo como el origen del problema, Bowden no identifica al lector estadounidense con este sistema, sino que lo exonera y lo ensalza, confiriéndole el privilegio de la conciencia y la racionalidad. Juárez y sus equivalentes quedan situados permanentemente del lado de lo abyecto, de lo que es necesario tomar distancia y

separarse. Según Bowden, incapaz de organizar una visión de sí mismo —debido a que carece de datos, es indolente y cómplice— Juárez está a merced de miradas como la suya, que se encargan de darle un sentido a su realidad. De esa manera, apocalíptico, desprovisto de esperanza, hundido en el silencio, Juárez queda aislado como una realidad exótica e incomprensible. En la lógica de su texto, lo único que constituye un enganche con escenarios civilizatorios es de origen norteamericano: la misma página sobre la que Bowden organiza su experiencia del otro lado de la frontera constituye un escenario de este tipo. Sin embargo, de la misma manera que Edward Said ha señalado que no existe un orientalismo sin Oriente, es necesario afirmar que no existe un discurso sobre Juárez sin la existencia de una ciudad con ese nombre donde suceden cosas como las que refiere Bowden en sus libros. Pero, parafraseando a Said, más allá de las correspondencias o discrepancias con el Juárez real, es importante resaltar la coherencia interna entre la mirada de Bowden y sus ideas sobre Juárez, lo cual resulta en una constelación de ideas que conforman un discurso susceptible a ser apropiado por prácticas de dominación concretas de índole político, policiaco y militar (Said 25). O tal vez la mirada de Bowden esté determinada en gran medida por una constelación de ideas establecidas a través de un proceso de larga data que se remonta a otras épocas de crisis en la frontera entre México y los Estados Unidos. Después de todo, aunque la militarización de la frontera ha tenido un proceso de aceleración en los últimos veinte años, no es un fenómeno reciente. Por el contrario, ha sido un elemento constitutivo de los discursos de frontera producidos desde el siglo XIX. Una mirada así sobre Juárez no puede sostenerse únicamente en la brillantez de un estilo literario o en la agenda política encubierta de un reportero que busca autorepresentarse como el cronista de la última (ultimate) frontera. En este sentido

es necesario señalar cómo en su prosa se alojan ideas anteriores, algunas de ellas generadas desde documentos oficiales, y también cómo las suyas han ido a parar a ese tipo de documentos. Esto puede verse claramente en la idea de la frontera como laboratorio del futuro. La naturalización discursiva de esa idea de Juárez promovida por Bowden es puesta de relieve en la siguiente cita de un artículo publicado en *Letras Libres* en 2010:

En el reparto indiscriminado de culpas y acusaciones, la violencia es agigantada por los medios masivos, hasta deformarla; denuncian la crueldad extrema y también venden comprimidos apocalípticos. La idea de que Ciudad Juárez es un laboratorio del futuro es, por su determinismo, una simplificación de la complejidad fronteriza; excluida de la reflexión y la libertad, entonces la rendición es completa. (Reyes Ruiz, “Ciudad Juárez”)

Situados en un nivel de análisis discursivo, no es posible obviar cuestiones elementales como el hecho de que Bowden es un escritor norteamericano, trabajando para instituciones de la sociedad civil norteamericana—los órganos oficiales de la cultura metropolitana, como los llama Pratt—(226), tales como la revista *Harper’s Magazine*, si bien considerada una revista liberal, tampoco es una publicación ajena al poder político estadounidense. ¿Puede una mirada como la de Bowden sustraerse a los intereses políticos definidos por Estados Unidos en la frontera con México y distanciarse de una potencia con una relación de dominación articulada a través de políticas generales como la Guerra contra las Drogas y mecanismos de coerción más específicos y recientes como el Plan Mérida? No es difícil encontrar en los textos de Bowden rasgos que nos permitan identificar lo que Said denomina presiones retóricas y políticas sobre los escritores de una época: “la manera en que la superestructura ejerce presiones sobre los detalles de la composición” (Said 35). Esto resulta evidente en su prólogo a *Drug Lord*, un libro

publicado por primera vez en 1990 que Bowden considera como una obra maestra y un manual del usuario (“an owner’s manual”) para los carteles de la droga mexicanos.

This book could function as an owner’s manual for the Mexican drug cartels. Here we find the first good description of the plaza —that arrangement where the Mexican government seeks a partner to supervise all criminal activity in a city. And how to maintain discipline by killing everyone connected to a lost load lest a traitor survive. And also the history of the shift of power from Columbia [sic] to Mexico, when American efforts hampered the pathway in Florida and made Mexico the trampoline for cocaine shipments into the U.S. markets. (Poppa XI)

His book has to be ignored by those who run countries and work for agencies. While they sketch monoliths they call cartels, small pods of operators knit together, and billions of dollars sloshing around in dusty towns and cities. He is the historian of the actual fabric of life as opposed to being the mouthpiece for government rhetoric (XII).

El libro de Poppa es justamente lo opuesto de lo que anuncia Bowden en el prólogo a la reedición. Sustentado en documentos oficiales de la DEA y el FBI, el libro es poco más que una narrativa más articulada a la visión exotizante que en Estados Unidos se tiene de la frontera. Cuando Bowden dice irónicamente que este libro debe ser leído por los narcotraficantes e ignorado por las autoridades norteamericanas está sugiriendo justamente lo contrario. El contexto de la aparición del libro fue el entonces reciente asesinato del agente de la DEA Enrique Camarena y el aceleramiento de las políticas de cierre de la frontera. Contrariamente a la opinión de Bowden, *Drug Lord* es un libro que da voz a la visión de las fuerzas del orden norteamericanas sobre esta zona de contacto. Con esto no afirmo que el libro haya sido confeccionado en contubernio con las agencias federales norteamericanas en una suerte de teoría de la conspiración. En todo caso lo que

me interesa poner de relieve es que se trata de un libro escrito por un *insider*, un reportero que tiene acceso a documentos oficiales, filtraciones, comentarios *off the record* que le permiten generar la reconstrucción de una serie de hechos y conexiones en el que predomina el punto de vista de la sociedad política norteamericana, para utilizar el término de Gramsci para referirse al Estado. Said identifica lo anterior como *localización estratégica* y lo define como la manera de describir la posicionalidad que el autor de un texto adopta respecto al material oriental—en este caso fronterizo—sobre el que escribe. Otro concepto metodológico empleado por Said es la *formación estratégica* que es una forma de analizar la relación entre los textos y el modo en que los grupos, los tipos e incluso los géneros de textos adquieren entidad, densidad y poder referencial entre ellos mismos y, más tarde, dentro de toda la cultura (Said 43-44).

Todo el que escribe sobre Oriente debe definir su posición con respecto a él; trasladada al texto, esta posición presupone el tipo de tono narrativo que él adopta, la clase de estructura que construye y el género de imágenes, lemas y motivos que utiliza en su texto; a esto se le añaden las maneras deliberadas de dirigirse al lector, de abarcar Oriente, y finalmente, de representarlo o de hablar en su nombre. (44)

La formación estratégica es evidente en textos como los producidos por Charles Bowden, Vicky Goldberg y Terrence Poppa, pero también en voces críticas de esa manera de ver la frontera como la de Debbie Nathan. Por la naturaleza misma de su trabajo periodístico y de divulgación, estos autores han escrito desde las coordenadas políticas y morales de la sociedad política norteamericana. Siguiendo a Said, es posible afirmar que periodistas, y algunos académicos, recurren a las mismas imágenes, lemas y motivos temáticos para hablar de la frontera, como lo hace notar Nathan, debido a que

esa formación estratégica produce la organización de un cuerpo de conocimiento sobre el Otro. De ahí se desprenden las maneras deliberadas de dirigirse al lector, de abarcar la frontera, de representarla y de hablar en su nombre. Esto queda claro cuando Nathan cuestiona a Bowden y a otros periodistas y académicos por lo que considera su fetichismo al generar acotados marcos de representación para abordarla.

Aunque la postura de la periodista es crítica y trae a la discusión cuestiones de carácter sociológico, queda claro que se trata de un debate para consumo interno en los medios norteamericanos. No obstante, lo destacable de Nathan es que, a diferencia de Bowden, entiende que las problemáticas de Juárez tienen una complejidad que no está presente en muchos de los textos en los que se enfatiza el carácter bárbaro y exótico de los fronterizos. En su trabajo hay una conciencia clara de las presiones retóricas sobre la composición de las que escribe Said y de su relación con la producción de desechabilidad, lo cual identifica de manera directa con un sistema económico dominado por las maquiladoras. Aunque quizá no logra situarse completamente por fuera y por encima de las presiones retóricas antes aludidas, reconoce la importancia de identificar su propia posición estratégica como un requisito fundamental para construir otras maneras de hablar de la frontera. Además de escritora y periodista, en esa época era una activista por los derechos de los fronterizos que se reconocía como tal, y por lo tanto, su posicionalidad resultaba al menos explícita. No es casual entonces que Nathan haya reaccionado ante los marcos de representación sobre Juárez que empezaron a proliferar en los años noventa.

CAPÍTULO DOS: Las voces que rompieron el silencio

I

En febrero del 2004 la dramaturga norteamericana Eve Ensler lanzó un llamado a marchar sobre las calles de Ciudad Juárez con el propósito de denunciar a los asesinatos contra las mujeres cometidos en esa ciudad. La marcha sobre Juárez (March on Juárez) era parte de un movimiento más amplio promovido por Ensler, autora de la célebre obra de teatro *Monólogos de la Vagina*¹¹. Ese día de febrero se movilizaron en Juárez cientos de mujeres norteamericanas de la mano de activistas mexicanas. La convocatoria, auspiciada también por Amnistía Internacional, atrajo a personajes del mundo del espectáculo. El contingente iba encabezado por la propia Ensler, por Esther Chávez Cano —la mujer que puso el caso de los asesinatos de Ciudad Juárez en el mapa de la opinión pública internacional— y por tres estrellas de Hollywood: Jane Fonda, Sally Field y Christine Lahti. Durante una conferencia de prensa realizada antes de la movilización, Fonda lanzó un reclamo a la prensa de su país: “why does it take international movie stars to turn up for you to be here?”¹² La movilización, impulsada también por grupos de activistas juarenes, llenó de expectación a los medios internacionales. Unos días antes del evento, *Los Angeles Times* publicó una nota que anunciaba la llegada a Juárez de contingentes de varias partes de Estados Unidos (Johnson, “A protest”).

¹¹ “Eve Ensler wants to save the world” <http://www.nytimes.com/2002/02/10/magazine/eve-ensler-wants-to-save-the-world.html?pagewanted=1>

¹² “I am rich, I am famous, I am white, and I have a daughter and a grand daughter,” Fonda declared to a group of storming reporters. “If they were murdered or disappeared, I know the authorities would work very hard to find out who kidnapped them.” Fonda concluded her comments by admonishing the press: “Why did it take international movie stars to turn up for you to be here?” Hilary Chute. *The Village Voice*. Feb. 17, 2004.

En México también hubo notas que anticiparon la movilización. Periódicos capitalinos como *La Jornada* y *El Universal* reportaron que en la frontera habría una gran movilización de activistas contra el feminicidio. Justamente desde la capital del país llegó otro grupo de mujeres famosas, como las populares actrices de telenovela Laura Flores y Lidia Aragón; esta última era por entonces diputada priista y formaba parte de la Comisión Especial sobre Femincidio del Congreso de la Unión. Durante la mañana, y como preámbulo a la rueda de prensa en la que Fonda fue la voz protagónica, la diputada de izquierda Marcela Lagarde dictó una conferencia en el Centro Cultural Universitario. Hacia el mediodía los diferentes grupos se trasladaron a uno de los puentes internacionales para recibir a un amplio contingente de activistas que cruzó la frontera para marchar por las calles de Juárez. Las y los manifestantes caminaron por la avenida Lerdo, una calle que serpentea desde el cruce Internacional hasta la avenida Vicente Guerrero, lugar en el que se ubica el parque conmemorativo al presidente Benito Juárez, el prócer decimonónico que le da nombre a la ciudad. La avenida Lerdo es como la calle de las novias y las quinceañeras, pues en esta vía se concentran una gran cantidad de establecimientos donde se cosen los ajuares y vestidos para ese tipo de ocasiones. Las manifestantes pudieron ver a su paso escaparates similares a los que habían visto en documentales como *Señorita extravidada* de la cineasta Lourdes Portillo. Por ahí marcharon Jane Fonda, Sally Field y Christine Lahti gritando consignas bajo el lema general “Hasta que la violencia termine”.

El Día V es un movimiento iniciado por Ensler con el objetivo de atraer la atención hacia el problema de la violencia contra las mujeres. La V proviene del vocablo “vagina” y de las experiencias de maltrato y violación que la dramaturga escuchó en

varias partes del mundo después de la representación de la obra. En uno de los parlamentos se formula siguiente pregunta: ¿si la vagina pudiera hablar, qué diría?

Aunque la marcha del Día V en Juárez fue decisiva para atraer la atención internacional hacia el feminicidio y en general sobre el tema de la violencia contra las mujeres en Ciudad Juárez, hubo voces discordantes. En un artículo titulado “The ‘V-Day’ March in Mexico: Appropriation and Misuse of Local Women’s Activism”, publicado en el *NWSA Journal* en el verano de 2005, la académica juarense Clara Eugenia Rojas advirtió que el Día V constituyó una acción tardía, además de una apropiación y un uso indebido del activismo que desde lo local se había estado gestando desde los años 90. Rojas consideró que la marcha alteró un campo previamente definido.

At this point in time we local women activists and advocates all knew who was recognized—at local, national and international levels—as speaking subjects, in other words, we knew who could speak, for whom, and for what purpose; consequently we also knew who was symbolically erased. (217)

Los cuestionamientos de Rojas se centraron en la manera en que la movilización no reconoció a qué tipo de actores locales y por ende qué posiciones políticas se estaba legitimando en un contexto bastante complejo derivado de una lucha que a esas alturas ya llevaba diez años. Por ejemplo, el artículo de Rojas menciona una carta que *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*, un grupo de familiares de víctimas, dirigió a Enslar deslindándose de algunas actividades de la jornada de protesta debido a desavenencias con otras participantes. No participarían en la marcha y realizarían una actividad paralela el día anterior. Para Rojas, en esta postura había una paradoja: por una parte, no apreciar el esfuerzo de las activistas que se trasladaron desde otras ciudades al no asistir a la marcha, o asistir a ella a sabiendas de que estaban apoyando a quienes, intencionalmente

o no, se habían apropiado de los cuerpos de las víctimas y del sufrimiento de las familias para promover su propia figura política (219).

Seemingly, for some—hopefully not for the majority—the victims have become a *modus vivendi* at the local, national, and international level. These issues are among the reasons why the decision to participate in the “V-Day” march was received by many local scholars and activists with skepticism. The following questions became part of local conversations: what for? Isn’t it too late? Why not last year, when more victims were found? Why not seven years ago, when we were struggling to prevent more murders? Why after hundreds of victims? Who’s benefiting from the march? Whether these questions are fair or unfair, they remain part of the feeling of the majority of the local activists. (219)

Dado el éxito de la movilización del Día V, está claro que la mayoría de las activistas juarenses no tenían las mismas inquietudes de Clara Eugenia Rojas, pero es cierto que esas preguntas flotaban en el ambiente antes y después de la marcha, y que esto desmovilizó a un sector importante del activismo contra el feminicidio. En cambio, la presencia de tal cantidad de activistas foráneas incentivó a otros grupos, como el colectivo *Mujeres de Negro* que viajó desde la capital del estado, y otros grupos que llegaron desde la capital del país.

Otras autoras, como Kathleen Staudt, vieron la marcha del Día V como un episodio importante en la lucha de una red de activistas binacionales a nivel regional que durante años había pugnado por dar visibilidad al feminicidio. Staudt consideró que una protesta de esos alcances amplió la perspectiva de los asesinatos contra mujeres en términos de la violencia estructural de la que se derivaban esos crímenes. Por otra parte, mientras Rojas encuadraba los inicios de la lucha en un marco interno y reducido al universo de las activistas locales, Staudt lo hacía desde la lógica de una red que desde una

época temprana había desbordado el ámbito de lo estrictamente local (Staudt, *Violence and Activism* 18). Por su parte, en un artículo posterior, Melissa Wright consideró el Día V como el momento en el que se cristaliza la transición de un tipo de activismo encabezado por organizaciones no gubernamentales al activismo de las madres de las víctimas (Wright 227). Cada una por razones distintas, las tres autoras han coincidido en señalar que el Día V marcó un punto de inflexión en un movimiento en el que diversos actores políticos habían intentado encontrar maneras efectivas de denunciar, organizarse y fortalecer los reclamos de los familiares de las víctimas ante el Estado mexicano. Rojas hizo un resumen de la dinámica de esa lucha y de la manera en que los actores institucionales intentaron minimizar los crímenes contra mujeres y el activismo que los denunciaba:

The discovery of the murders enacted a long and apparently unfruitful antagonistic process between local women activists and authorities. In 1994, faced with the official dismissal and silence surrounding the events, the victims' families and groups of women activists began their confrontation with local and state authorities by demanding information. In return, those in charge of the investigation hid information, blamed the victims, and overall tried to minimize both the extent of the events and the women's and families' petitions for advocacy and action on behalf of the victims. (Rojas, "The 'V-Day' March" 217)

Este último comentario de Rojas nos permite atisbar otra paradoja: por una parte el Estado calla, oculta y despide con cajas destempladas a quienes reclaman a sus hijas, y por otro, responde generando un discurso de incriminación de las víctimas. Es importante señalar lo anterior porque un elemento importante de la estrategia gubernamental consistió en vulnerabilizar la autoridad de los reclamos descalificando a las organizaciones de la sociedad civil y alimentando las pugnas que surgieron entre las

feministas y el movimiento de madres. Esto contribuyó a desinformar, a manipular y a crear confusión en la opinión pública. Los periodistas y documentalistas que llegaron a Juárez no siempre pudieron discernir con claridad entre el silencio institucional y la falta de respuesta masiva y mayoritaria por parte de una sociedad cotidianamente alimentada por la desinformación.

En este capítulo me propongo demostrar que Juárez ha sido un sitio de reflexión y exploración teórica sobre temas como la representación de la violencia y el encuadre específico de las demandas de quienes han sido víctimas de esa violencia, así como las formas de movilización y representación de esas demandas. Esas discusiones han tenido como consecuencia que conceptos como femicidio y feminicidio hayan evolucionado y se hayan complejizado (Driver 9-11). Mostraré cómo en estas discusiones los actores locales—activistas, académicas y periodistas—han contribuido desde lo local de manera definitiva a estos procesos de reflexión, a pesar de que en ocasiones sus contribuciones no han sido del todo valoradas por quienes escriben desde lugares distantes y toman como referencias principales reportes periodísticos donde tales aportaciones no figuran y donde incluso se niega la posibilidad de su existencia, pues se empeñan en presentar a la sociedad juarense como anestesiada e inmobilizada. Tal y como lo sugiere el debate entre Clara Eugenia Rojas y Kathleen Staudt en torno a la movilización del Día V, el activismo como respuesta a los asesinatos de mujeres produjo un campo de reflexión complejo. Las acciones emprendidas por los grupos e individuos que han respondido a la violencia no han estado orientadas por una exigencia de justicia a secas, sino que han sido parte de un enfrentamiento con el Estado que surgió de una reflexión sobre la violencia que antecedió a 1993, año en el que el tema de los feminicidios alcanzó notoriedad mediática y que

generó una serie de demandas concretas y específicas. Tales reflexiones se han mantenido y prolongado hasta comprender el periodo de militarización 2008-2012 en el que Juárez fue considerada como la ciudad más violenta del mundo debido a la cantidad de asesinatos perpetrados cotidianamente. Durante ese tiempo, la movilización política y la reflexión sobre el activismo tomaron un nuevo impulso.

Utilizaré como hilo conductor de este capítulo la trayectoria de la activista Esther Chávez Cano y su relación con los medios de comunicación como parte de su estrategia para desarrollar una red de activismo y para crear conciencia en el público en general. Todo esto me servirá para desmontar la idea propalada por autores como Charles Bowden de que Juárez es un gulag o una ciudad de sonámbulos donde no hay respuesta social, y donde existe un vacío perdido (“lost void”), como lo afirma Jonathan Littell otro integrante de lo que Jean Franco ha llamado el coro de la fatalidad (“the chorus of doom”) (Franco 215). A través del activismo de Chávez Cano podremos atisbar la complejidad de los escenarios de interacción entre la sociedad y las autoridades locales, pero sobre todo a un poder social en construcción, el cual ha permitido exigir justicia y al mismo tiempo llamar la atención sobre las condiciones estructurales que generan la violencia. Lo anterior servirá para poner en contexto el discurso apocalíptico que subyace en las representaciones sobre Juárez.

II

Los casos de feminicidio en Ciudad Juárez generaron la reacción de las mujeres organizadas; muy pronto empezaron a movilizar a la opinión pública y a presionar a las autoridades. Ante la respuesta tibia, las protestas llegaron a las calles. Las marchas que al principio convocaron a unos cuantos participantes llegaron a congregarse a cientos de

personas. Las formas de presión fueron múltiples; en una primera etapa se concretaron a las acciones convencionales de protesta, como marchas y plantones, y luego fueron tomando otros modos y expresiones culturales, como el uso del Internet, el performance y el muralismo. Sin embargo, el tema de la violencia contra las mujeres preocupaba a tal grado, que desde el principio de la década habían surgido varios grupos para enfrentarlo. En 1994 decidieron conformar la Coordinadora Pro Derechos de la Mujer. Los resultados de este activismo fueron relativamente rápidos y hasta cierto punto exitosos. En 1996, el gobierno del Estado creó la Unidad Especializada de Investigación de Delitos contra la Familia y la Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios de Mujeres, Desaparecidas y Atención a Víctimas en Ciudad Juárez (Pérez 212).

La Coordinadora se convirtió en un instrumento de lucha, pero también de acompañamiento para los familiares de las víctimas, sobre todo para las madres que no eran tomadas en serio, e incluso eran maltratadas, por las autoridades que debían atender sus denuncias. También sucedió así en esos organismos de reciente creación; la negligencia y la falta de profesionalismo institucional siguieron imperando. Los integrantes de la Coordinadora manifestaron la necesidad de luchar en conjunto “contra los crímenes y crear una voz calificada en la ciudad que pusiera en la mesa de los distintos niveles de gobierno los problemas que dichos crímenes representaban” (218). La investigadora Martha Estela Pérez definió así el papel de la Coordinadora en relación a las familias de las víctimas:

Pronto, la Coordinadora se convirtió en una de las pocas alternativas con que contaban las familias de las víctimas para levantar la voz y dar a conocer las inconformidades que tenían, ya que debido a su condición de clase—la mayoría de ellas eran de escasos recursos y bajo nivel educativo—no sabían cómo dirigirse

a las autoridades y, cuando lo hacían, recibían poca atención de parte de los responsables de la investigación. (217)

Pérez señala que el trabajo de la Coordinadora fue pionero en la medida en que se trataba del primer movimiento de mujeres de gran envergadura dirigido por ellas mismas. Antes hubo otros movimientos sociales dirigidos por mujeres, como por ejemplo, el de madres y familiares de presos desaparecidos políticos, producto de la guerra sucia de los 70, y por lo tanto, no extraña que uno de los organismos que integraban la Coordinadora fuera el Comité Independiente Pro Presos y Desaparecidos Políticos de Chihuahua. Su dirigente, Judith Galarza, se convirtió en uno de los liderazgos importantes de ese esfuerzo aglutinador. Sin embargo, es cierto que el proceso de la Coordinadora llevó a las organizaciones de mujeres a tener una conciencia de género a través de la acción colectiva (Pérez 217) y “a encontrar un sentido de pertenencia, una identidad y reconocimiento social” (220). En palabras de Esther Chávez Cano, quien fungió como vocero y fue una promotora clave de la Coordinadora:

Antes de la existencia de la Coordinadora había un grupo pequeño de mujeres luchando por los derechos de las mujeres (...) Ahora hay 13 grupos con una gran fuerza, fuerza que no hubiera existido si cada una luchara sola ... (Pérez 226).

A principios de la década de los 90, Esther Chávez Cano surgió como la voz que posicionó el tema de la violencia contra las mujeres y las y los niños en las páginas de los periódicos locales en Ciudad Juárez. Su trabajo fue determinante para divulgar los asesinatos de las mujeres que empezaron a multiplicarse a partir de 1992 y posteriormente para crear redes de solidaridad y forjar la alianza internacional que colocó al feminicidio como un tema central del fin del siglo XX e inicios del siglo XXI. Aunque

su trabajo la llevó a viajar a foros internacionales y a convertirse en una figura polémica y controvertida, incómoda sobre todo para las autoridades, el activismo de Chávez Cano inició modestamente, desde un escritorio en su casa, recortando notas periodísticas sobre jóvenes asesinadas y desaparecidas. Ya desde principios de la década había participado en una lucha política para cuestionar una iniciativa de ley que criminalizaba el aborto, incluso en casos de violación. Este proyecto de ley, impulsado por una legisladora del conservador Partido Acción Nacional, proporcionó un foro importante para el Grupo Feminista 8 de Marzo, fundado en la capital del estado de Chihuahua, al cual se afilió Chávez Cano. En poco tiempo la activista creó un capítulo de la agrupación en la frontera. Esa colaboración entre feministas de Chihuahua y Ciudad Juárez inicialmente se proponía cambiar las leyes en relación a la violencia sexual contra las mujeres, pero ante la embestida de la derecha se concentró en detener la legislación anti aborto promovida por el PAN. Con el tiempo, esta alianza se convertiría en una clave importante en la lucha de los años siguientes, sobre todo a principios de la década del 2000 cuando se realizó una movilización llamada Éxodo por la Vida, encabezada por el grupo *Mujeres de Negro*¹³.

Sin embargo, de todas las alianzas propiciadas por Esther Chávez Cano, la más importante fue la lograda al interior de la ciudad para constituir la Coordinadora con la participación de catorce organizaciones. En este espacio confluyeron activistas que habían venido trabajando en temas afines. Tal es el caso ya mencionado de Judith Galarza del Comité Independiente de Presos Políticos de Chihuahua, María Elena Ramos del Grupo Compañeros, María Elena Alvarado del Centro de la Mujer Obrera y Catalina

¹³ Lo que empezó como un movimiento de solidaridad con las mujeres de Juárez pronto se transformaría en una instancia de lucha por las víctimas de feminicidio en la capital del estado donde también empezó a haber casos de feminicidio.

Castillo, de la Organización Popular Independiente, entre otras. Estas alianzas demuestran la gran capacidad de Chávez Cano para tejer redes con mujeres, pero también con hombres en lugares y espacios diversos. Su activismo salió pronto del ámbito local, no solamente hacia la capital del estado; también tendió puentes con la capital del país y hacia el otro lado de la frontera, en El Paso y Las Cruces, y posteriormente con varias capitales de países europeos. Estos logros involucran a muchas otras personas, pero el papel de Chávez Cano fue determinante.

Quienes han escrito sobre el movimiento contra la violencia feminicida reconocen en Esther Chávez Cano, no solamente a una activista dedicada, sino una intelectual pública que tuvo la doble virtud de hablar de frente al poder y al mismo tiempo crear un lenguaje para sostener un diálogo público sobre los diferentes temas que se desprenden de los asesinatos contra mujeres. Eve Ensler la consideraba una V-Warrior y la inscribía dentro de la lucha global contra la violencia hacia las mujeres. En su artículo “From Accounting to Recounting: Esther Chávez Cano and the Articulation of Advocacy, Agency, and Justice on the US-Mexico Border”, María Socorro Tabuenca hace una extensa semblanza de la activista y de la lucha que encabezó. En ella, describe con detalle la metodología de trabajo de Chávez Cano para documentar los casos de asesinato y desaparición de mujeres.

Without abandoning the cause of reproductive rights, she transformed herself into a sociologist, an anthropologist, and an ethnographer. Methodically she began to document the names of every murder victim; the date and nature of their deaths; who found the body (though many are still missing); the name of the person in charge of the investigation, if any; whether or how the death was reported and whether the victim’s families were informed or helped. In many notebooks she also listed the names of the police officers, state prosecutors, or other officials

who were, or, more often than not, should have been involved in each case.
(Tabuenca 148)

Tabuenca afirma que Esther Chávez Cano llevó a cabo sus labores de denuncia desde tres espacios marginalizados: el geográfico, el literario y el de género (gender). En ese sentido, tuvo que trascender el lugar de enunciación, geopolíticamente periférico, el género de las cartas al editor donde inició sus denuncias, y su condición de género, ya que generalmente los intelectuales públicos son hombres. De profesión contadora, Chávez Cano empezó su militancia política a finales de la década de los ochenta cuando sobrepasaba los cincuenta años de edad, después de haber hecho una carrera en una compañía transnacional en la capital del país. Rápidamente se incorporó a la vida social de la ciudad. Sin militancia política formal ni credenciales académicas, Chávez Cano incursionó en la vida pública de Ciudad Juárez cuando iniciaba la última década del siglo XX. Por esa época asistió a un curso de periodismo en un diario local y empezó a escribir cartas al editor. De esa manera inició una red de contactos al interior de los medios de comunicación. Esto facilitaría su trabajo cuando más adelante recurrió a los recortes de las notas de los periódicos como parte de su método para conformar *dossiers* que documentaran la violencia feminicida.

III

Otro antecedente importante en el archivo de los esfuerzos por comprender la violencia contra las mujeres durante la década de los noventa en Ciudad Juárez fue la publicación del libro *El silencio que la voz de todas quiebra* (Ediciones Azar 1999). Este proyecto aglutinó a un grupo de mujeres periodistas con el propósito de hacer una

investigación y crear un contexto explicativo para el fenómeno de los asesinatos contra mujeres. A diferencia de autores como Charles Bowden que generaron narrativas centradas en un cierto regodeo estetizante y en la exotización de los cuerpos, estas periodistas intentaron recrear el entorno de la vida de las víctimas. Además, hicieron un esfuerzo serio por analizar los datos que encontraron disponibles en los archivos oficiales. Su trabajo representó un aporte significativo que posteriormente se convertiría en una fuente para investigadoras de esa primera etapa de lo que posteriormente se conocería como feminicidio sexual sistémico (Monarrez, *Trama de una injusticia* 92). Cabe recordar que el tema de la cobertura periodística ha sido de debate constante desde los años en que inició la presión al Estado por los casos de crímenes contra mujeres. Como se ha comentado, Esther Chávez Cano tomó conciencia de los asesinatos a partir de su lectura de los reportes periodísticos en la sección policiaca de los diarios locales. Su fuente primaria de información fueron esas notas publicadas en las que se describía con un detalle, quizá no deseable desde el punto de vista ético, la manera en que los cuerpos habían sido torturados y abusados sexualmente. A partir de los recortes de esas notas, Chávez Cano integró *dossiers* que distribuyó entre sus contactos. Mientras realizaba esa tarea, mantuvo su colaboración en la página editorial de *El Diario de Juárez*, donde unos años antes había empezado enviando cartas al director. Para 1993, ya una tercera parte de sus colaboraciones tenían que ver con este tipo de casos (Tabuenca 146). Fue la misma época en que los fotorreporteros intentaron articular una crítica visual a las inequidades del libre comercio, como ya se señaló en el capítulo anterior. Las páginas de los periódicos locales no estaban cerradas a ese tipo de temas, si bien es cierto que a partir de cierto momento empezaron a manejar el tema de una manera tendenciosa, o simplemente

dentro de un esquema dominado por el discurso hegemónico de la industria maquiladora y del gobierno del estado. Como lo ha señalado el investigador Cutberto Arzate, “la prensa juarense, atrapada entre la vorágine de intereses, fundamentalmente económicos, ha sabido adaptarse y consolidar su poder, a la par que el de los políticos y empresarios locales” (Arzate 135). En su artículo “El discurso periodístico y las maquiladoras en Ciudad Juárez”, Arzate describe de la siguiente manera algunos de los hallazgos generales de su investigación:

Así pues, en este trabajo se analiza una realidad compleja a través de uno de los diarios de mayor circulación en Ciudad Juárez. En él se pueden observar tres tipos de discursos sobresalientes: el discurso económico, neoliberal y triunfalista de la maquiladora, el discurso del drama social e infortunio en que vive la mayor parte de la población juarense y el discurso mediador, como le llamo aquí del “mundo feliz”, parodiando a Huxley, donde la gente vive bien, es bella (de preferencia rubia o latina con tendencia al modelo occidental) educada, ordenada en todos los sentidos, con todas las necesidades cubiertas, con excelente calidad de vida, sin prisas y con un futuro promisorio. (136)

Aunque el estudio de Arzate Soltero fue realizado en 2006, sus observaciones reflejan el discurso histórico de los periódicos juarenses, por lo menos desde décadas anteriores cuando la industria maquiladora empezó a tener un papel central en la vida económica y social de la comunidad. Las reflexiones de Arzate explican la necesidad de los fotógrafos juarenses de buscar nuevos contextos para mostrar sus imágenes. También arroja luz sobre la importancia de un proyecto como el emprendido por el colectivo de mujeres periodistas para escribir de una manera que permitiera hacer más comprensible y aprehensible la vida de las víctimas de violencia feminicida. En todo caso, la información proveniente de los medios de comunicación locales, y en particular de los periódicos

impresos, constituyó una de las fuentes primarias para documentar los casos de feminicidio (Monarrez 20). Aún así, los periódicos no dejaron de publicar notas sobre los asesinatos de mujeres. De hecho la información proveniente de los periódicos se convirtió con los años en un insumo importante de la lucha de cifras y en la conceptualización de la violencia contra las mujeres.

Ya desde los años 90 se había realizado el Estudio Hemerográfico de Mujeres Asesinadas 1993-1998 (Tabuenca 148), y en 2003 el Instituto Chihuahuense de la Mujer comisionó a un grupo de profesionales de los medios la redacción de un documento que se llamó pomposamente *Homicidios de mujeres: auditoría periodística*. Este último documento negaba y desagregaba casos de feminicidio sexual sistémico y los colocaba en otras categorías (Monarrez 92); definía los crímenes como seriales, pasionales y situacionales, lo cual le daba al gobierno del estado un margen de maniobra con las cifras para contrarrestar la intervención de organismos internacionales como el Alto Comisionado de las Organización de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos que recientemente había visitado la ciudad.

En esa época, la prensa local se convirtió en instrumento del gobierno del estado. Desde sus redacciones orchestraron campañas de desprestigio en contra de las organizaciones no gubernamentales y en particular en contra de Esther Chávez Cano, a quien las autoridades estatales acusaban de lucrar con el dolor de los demás por no ser madre ni familiar de ninguna víctima. Fue en ese contexto polarizado en el que se escribió y se publicó *El silencio que la voz de todas quiebra*.

Sin embargo, cuando las periodistas juarenses intentaron publicar el manuscrito no les fue fácil encontrar un editor. Una de las editoriales a las que acudieron no

solamente las rechazó, sino que poco tiempo después lanzó al mercado *Las muertas de Juárez: crónica de los crímenes más despiadados e impunes en México* (Planeta 1999) de Víctor Ronquillo, a quien aparentemente la editorial le solicitó escribiera un libro que contara la historia de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez. Su tono sensacionalista llamó la atención al tema de lo que en esa época se conoció mediáticamente en el país como “las muertas de Juárez” al mismo tiempo que atrajo críticas dirigidas al autor y a la casa editora. Elena Poniatowska contó la historia de lo que aparentemente fue una jugarreta editorial en un artículo publicado en el diario *La Jornada* cuando el libro de las periodistas juarenses finalmente llegó a sus manos en 2001.

“El silencio que la voz de todas quiebra” ha padecido muchísimo no sólo con la investigación sino con la jugada final de la editorial "Planeta" que guardó su material y lo utilizó pero para otro libro, el de Víctor Ronquillo. Si en Ciudad Juárez los asesinatos continúan, no se encuentran los culpables y no hay castigo para ellos, si las muchachas que trabajan en las maquiladoras son tratadas como pañuelos desechables de "úsese y tírese", también las autoras se encontraron con un ambiente misógino hostil o de total indiferencia. Cuando me visitaron en el DF, yo misma tenía tantísimo trabajo y el tema de las muchachas muertas me pareció tan feo que las relegué para más tarde, decepcionándolas. Hoy, les pido una disculpa. Estoy segura de que involuntariamente contribuí al clima de misoginia con el que se toparon en la ciudad de México al presentar su manuscrito. Los temas del aborto, del maltrato a la mujer, del asesinato son dolorosos, y casi todos preferimos darle vuelta a la hoja. (Poniatowska, “Las ciudades fronterizas”)

Poniatowska es certera al afirmar que la decisión editorial de rechazar el libro de las periodistas—y encargar otro a un reportero hombre y con experiencia en los medios de la Ciudad de México—tenía un tufo misógino. No solamente significó el desdén a un trabajo colectivo de las periodistas juarenses, sino el mensaje a una comunidad: ustedes

ponen los cuerpos mutilados, pero no son aptas para escribir la historia. En esa decisión subyace la idea de que esa historia es mejor si se cuenta desde afuera, y no desde adentro, aunque eso implique también la posible falta de rigor y la puesta en juego de una serie de ideas superficiales y estereotipadas de lo que es la frontera. Estas implicaciones no pueden soslayarse, sobre todo de cara a los aportes de este libro colectivo a la discusión de cómo se puede y se debe escribir sobre los feminicidios.

Además de Poniatowska, el periodista José Pérez Espino también criticó a Ronquillo, a quien acusó de plagio, de enturbiar la comprensión de los homicidios de mujeres en Juárez con sus imprecisiones y exageraciones, y de propalar una serie de mitos.

El libro, en resumen, aparte de tratarse de un ejemplo de oportunismo y piratería intelectual, tiene imprecisiones graves: nombres equivocados, fechas inexactas y una suma de adjetivos y juicios de valor que simplemente abonan a la confusión y a la desinformación, en vez de ofrecer las piezas que faltan al “rompecabezas oficial”, como anunció Ronquillo en la entrevista con *Proceso*. (Pérez Espino 94)

Pérez Espino también objetó la utilización del término “las muertas de Juárez” debido a que no describía la realidad de los asesinatos de mujeres en esa ciudad.

Una persona pudo haber muerto de causas naturales, pero si es víctima de homicidio, existe un responsable del mismo que debe ser castigado. La noción de “muertas”, por lo tanto, no corresponde a la caracterización de un homicidio y menos al de un asesinato impune. (94-95)

En una entrevista con la revista *Proceso*, a propósito del lanzamiento de su libro, Ronquillo le dijo al periodista Ricardo Ravelo que había realizado su investigación durante cinco años y que había entrevistado a las familias de todas las víctimas. Pérez

Espino lo cuestiona y señala que no pudo haber realizado esas entrevistas por el simple hecho de que algunas de las víctimas seguían sin ser identificadas, pero además porque lo acusa de haberle plagiado uno de sus reportajes.

Por ejemplo, Ronquillo transcribe párrafos enteros de entrevistas que él no realizó pero de las cuales se apropia, como la de los casos de la familia de Rocío Cordero y de otras víctimas adolescentes. Ronquillo las tomó de investigaciones publicadas en el *Diario de Juárez* el 22 de abril y el 2 de mayo de 1996. En esos reportajes, de los cuales soy autor, documenté por primera vez la relación entre una serie de homicidios cometidos en 1993 con otros ocurridos en 1996, que aún permanecen impunes. (94)

Una lectura suspicaz del texto de Pérez Espino podría sugerir que el periodista tiene un interés personal por aclarar que él es el autor del primer reportaje sobre los crímenes contra mujeres. También se podría afirmar que por momentos su discurso padece de un regionalismo exacerbado, como por ejemplo, cuando se refiere a Elena Poniatowska como una “escritora francesa arraigada en México” (98) y como “vaca sagrada de las letras capitalinas” (99), o cuando habla de los periódicos de circulación nacional como “periódicos defeños” (96), en contraposición a los diarios de Ciudad Juárez a los cuales llama la prensa local y en automático les confiere mayor confiabilidad (89). Sin embargo, su crítica es relevante porque llama a cuentas a Víctor Ronquillo y a Sergio González Rodríguez.

A Sergio González Rodríguez, autor de *Huesos en el desierto*, le reconoce haber escrito el libro más completo sobre el tema de los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, pero le reclama no haber entrevistado a las madres y los familiares de las víctimas. También lo critica por haberse dejado llevar por las tesis manejadas por Diana

Washington en sus reportajes para *El Paso Times*. El punto más fuerte de los cuestionamientos de Pérez Espino es señalar que González Rodríguez basó parte de su relato en el testimonio de Felipe Pando, un policía juarense, conocido como torturador y cuya leyenda se extiende por más de dos décadas: “En realidad, la suya es una de las trayectorias policiacas más oscuras de la frontera, como para citarlo, como fuente sin incluir su contexto personal” (89).

Pando fue obligado a separarse de su cargo de segundo comandante de la Policía Judicial del estado cuando el 7 de febrero de 1992 la Comisión Nacional de los Derechos Humanos emitió la Recomendación 13/92, solicitando al gobernador Fernando Baeza investigar y ejercitar acción penal en su contra, así como de otros agentes policiados. (89)

Pando fue acusado de utilizar métodos como la tortura para extraer declaraciones ilegales en el caso de Víctor Manuel Oropeza, un médico homeópata y columnista del *Diario de Juárez* que fue asesinado en 1991, crimen que permanece impune. El ex agente regresó al servicio público diez años más tarde y participó como asesor del director de la policía juarense. De acuerdo a reportes de *Norte de Ciudad Juárez*, citados por Pérez Espino, este personaje se involucró en la investigación y posterior detención de dos chóferes del transporte público acusados del asesinato de seis mujeres, contaminándola de tal manera que una juez determinó la inocencia de los acusados y la credibilidad de Pando quedó nuevamente en entredicho.

El otro aspecto de la crítica del periodista juarense se centra en elementos paratextuales, como el epílogo de *Huesos en el Desierto* en el que González Rodríguez denuncia que fue víctima de un atentado. El periodista fue asaltado y golpeado a la entrada de su edificio de apartamentos en la capital del país. Posteriormente, mientras

promovía su libro en España habló constantemente de ese incidente como un atentado, pero también enfatizó de manera sensacionalista el tema de su libro, poniendo en entredicho, según la opinión de Pérez Espino, los aspectos valiosos del mismo.

Lamentablemente, González Rodríguez prefirió imaginar que investigar: Sólo así puede entenderse su teoría de que una “logia” comete “homicidios orgiásticos, como ritos sexuales y una capacidad de perfeccionamiento sádico muy fuerte”. O que formule declaraciones alejadas de las normas del periodismo de investigación y de precisión, como “sólo con la información que contiene mi libro, este caso podría resolverse en un plazo breve”. O un desliz como el afirmar: “Los homicidas (...) son dos sicarios del narcotráfico”. Es probable que algunos de los homicidios no esclarecidos los hayan perpetrado sicarios de la mafia. Pero es insostenible la versión de que los casi trescientos casos sean crímenes “rituales” cometidos por “dos personas”. (87)

Según Pérez Espino, con estas declaraciones, el autor de *Huesos en el Desierto* incurre en algunas de las mismas ligerezas que caracterizan el libro de Ronquillo y contribuyen a la exotización de los casos que produce que la gente tome distancia de ellos de la misma manera que en su momento lo hizo Poniatowska, quien prefirió mantenerse al margen de esa realidad que consideró abyecta. Cuando la escritora empezó a hablar del tema, siguió la línea de Ronquillo y González Rodríguez. Pérez Espino cita una intervención de la escritora en el *Noticiero* de Joaquín López Dóriga:

Allí, cuando tienen una desavenencia los esposos amenazan a sus mujeres: “si no haces caso de lo que yo te digo voy y te tiro en el desierto” ¿Por qué? Porque desde hace más de ocho años mujeres entre quince y veinticinco años son misteriosamente violadas, estranguladas, asesinadas y abandonadas en el desierto al oeste de la ciudad. Como el gobernador de Chihuahua se ha desentendido de la tragedia, las madres y los familiares de las víctimas se han unido para llevar a cabo sus propias investigaciones y denunciar a policías y procuradores ineptos.

Sin embargo, con una despiadada ironía, ahora en Ciudad Juárez se venden llaveros con formas de pezones de mujer. (99)

El texto del periodista Pérez Espino representa una reacción crítica importante a estas representaciones mexicanas de los feminicidios en Juárez, pero además hace notar algunas cosas que vale la pena recapitular antes de seguir adelante. Esta breve digresión nos permitirá dimensionar cabalmente el aporte de las autoras de *El silencio que la voz que todas quiebra*. Pérez Espino nos informa que *El Diario de Juárez* tardó cuatro años para reaccionar con un reportaje —el mismo tiempo que le tomó a las autoridades estatales en reaccionar creando la Fiscalía Especial y la Unidad de Atención a Víctimas— al tema del feminicidio. Ese año los casos tuvieron una mayor atención mediática debido a la captura de Abdel Shariff y la supuesta banda de los Rebeldes, a quienes les fueron imputados muchos de los casos sin resolver.

También salta a la vista que mientras por un lado Pérez Espino llama a cuentas a Ronquillo por diseminar el término “las muertas de Juárez”, por otro, él mismo se muestra reticente a utilizar el vocablo feminicidio. Su texto fue publicado en el volumen *Violencia sexista: algunas claves para la comprensión del feminicidio en Ciudad Juárez* (2004), donde el término es utilizado por todas las autoras y autores, con la notoria excepción de los dos periodistas juarenes que participan en el libro: Julián Cardona y el propio Pérez Espino. Aunque Pérez Espino menciona el estudio *Feminicidio sexual serial*¹⁴ para propósitos estadísticos, el reportero omite la definición, y en el resto del texto se refiere a los casos de feminicidio como “homicidios de mujeres”. Lo mismo sucede con Cardona, que unos años más tarde, en una entrevista concedida a la

¹⁴ Ése era el término utilizado por Julia Monarrez Fregoso en el momento en que José Pérez Espino publicó su artículo en *Al margen*. Posteriormente evolucionaría a feminicidio sexual sistémico.

investigadora Alice Driver, equipararía el vocablo feminicidio a un “eufemismo” y explicaría que él prefería apegarse a la terminología jurídica vigente.

DRIVER: Do you use the term *feminicide*?

CARDONA: I try to use, whenever possible, legal terms.

DRIVER: What is your opinion about the debate over the evolution of the term *feminicide*? Is it more appropriate to talk about feminicides or to talk about violence against women? How should we talk about this kind of violence?

CARDONA: I don't enter into these debates because there is a tendency to use euphemisms in both the United States and Mexico. For example, Cuba did not have “economic crisis,” it had a “special period.” I try not to get into discussions about terms. Instead of calling it a recession, they call it an “economic downturn.” Language is something that (over time) becomes politically correct or incorrect.

(Driver 27-28)

Driver hace notar que la posición de estos periodistas, en particular la de Bowden es muy parecida a la del gobernador Patricio Martínez, quien fue uno de los que de manera más abierta combatió la idea de los asesinatos contra mujeres se focalizaran de manera especial llamándoles feminicidios.

Martínez asserted that because more men have been killed than women, there is no reason to view women as particular targets of gender-based violence. As Monarrez Fragoso explains, Martínez “reaffirms the phallogocentric position that feminicide and the killing of women is only important in relation to what happens to men”. (10)

Driver también entrevistó a Bowden y en la conversación que sostuvieron los razonamientos del periodista quedan plenamente explicitados.

DRIVER: when you wrote me an e-mail, you said, “I question both the category of femicide and the focus of the media on the murder of women in Juárez,” but it is a strong theme in your book.

BOWDEN: *The Laboratory of Our Future* doesn't mention it all. Frankly, the book invented the subject inadvertently. When I told you that I questioned the use of the term femicide, it's just that I don't find it a very good analytical term. You do, use it.

DRIVER: What would be more appropriate?

BOWDEN: Homicide works pretty well. It's like I'm skeptical of the use of the term *hate crime*. I don't think it's a useful distinction. Now, there are things I think are useful. I've read a lot of southern history, and the subset of lynching is useful because it was deliberately used as a form of social control, and we can watch its increase and then decline. (52-53)

El silencio que la voz de todas quiebra plantea como una de sus preocupaciones principales la siguiente pregunta: ¿hasta qué punto los periodistas deben hacer descripciones de los cuerpos mutilados, y si esta insistencia en dar cuenta de la saña con la que se cometieron los asesinatos no impide a los lectores asomarse a las vidas de las mujeres antes de que les fuera arrebatada de manera violenta? En la introducción al libro las autoras se hacen tres consideraciones fundamentales para esta discusión. La primera es insistir en que aunque es importante establecer el número de casos, lo más importante no es la cantidad, sino el hecho de que ese tipo de casos se estén dando. La segunda consiste en aclarar que aunque esos crímenes son alarmantes, su motivación se deriva de

que permanecen impunes¹⁵. La tercera fue humanizar a las víctimas y recrear el entorno en que sucedieron los hechos. Por último, decidieron no darle voz a los asesinos.

El acercamiento de estas periodistas al tema del feminicidio implicaba decisiones sobre la composición del texto, pues no les interesaba encontrar a los asesinos, ni simplemente hacer un reportaje ampliado sobre las notas que habían estado apareciendo en los diarios¹⁶. Se sentían comprometidas como ciudadanas.

Trazamos el esquema de investigación pensando en la presentación tipo “collage” que llevaría al lector desde la fría e irrefutable realidad que produce el análisis de las características comunes del crimen, por ejemplo, hasta las conmovedoras vidas y aspiraciones de una niña de 13 años. De tal manera que el libro está ahora constituido por dos vertientes entrelazadas: todos los ensayos y análisis acerca del entorno policiaco, social y económico están basados totalmente en hechos probados, trabajo de hemeroteca, investigación bibliográfica, documentos de diversas organizaciones e instituciones, entrevistas y trabajo periodístico. En cada uno de los casos damos el crédito correspondiente. Por otra parte, las historias de las víctimas, que aparecen intercaladas en esa información, aunque todas son producto de entrevistas con la familia y amistades de las jóvenes, la mayoría de ellas fueron recreadas con el fin de presentar con mayor claridad y profundidad la vida de estas mujeres que no merecían morir asesinadas, ni quedar en la memoria colectiva como una fotografía de la nota roja. (Benítez, Candia et al. 2)

Las autoras involucradas en este proyecto son contemporáneas de los fotógrafos de Juárez, *the laboratory of our future*. Trabajaron en los mismos medios de comunicación, pero mientras que los reporteros gráficos buscaron mostrar la ciudad al

¹⁵ Esta tesis sobre la impunidad será retomada unos años más tarde en *La fábrica del crimen*, escrito por Sandra Rodríguez, una periodista de la siguiente generación.

¹⁶ Esta es una referencia implícita al reportaje de José Pérez Espino quien reclama el crédito de haber sido el primer reportero en escribir un reportaje conectando los asesinatos de 1993 con los de 1996.

desnudo con la idea de que eso podría conseguir modificar la realidad social de la ciudad, sus colegas mujeres reaccionaron en sentido inverso; repararon que mostrar de manera explícita los cuerpos de las víctimas no constituía una apreciación justa de la vida de esas mujeres y generaba un ambiente de mayor vulnerabilidad para todas.

El Silencio que la voz de todas quiebra nació de la impotencia y la frustración. Nos preguntábamos cómo era posible que los asesinatos violentos en contra de niñas y mujeres siguieran ocurriendo mientras los encargados de dar seguridad a la población, se enfrascaban en repetir hasta el cansancio mitos que al ensuciar la memoria de las muertas, pretendían justificar su propia falta de actuación. No queríamos resignarnos a ver a aquellas jóvenes como un número más, no como las víctimas que propiciaron su propia tortura, ni como una bandera para engrandecer o mermar el poder político de los gobernantes. (1)

Adriana Candia, una de las principales animadoras del proyecto, era quizá la reportera con mayor veteranía. Con una larga trayectoria en todos los diarios locales, Candia también fue co-fundadora del semanario *Ahora* en los años 80. Además de la nota diaria y el reportaje, la periodista había cultivado la crónica y tenía desde entonces vocación por la narrativa. Convocó a sus colegas reporteras a participar en un taller literario. En este taller participaron Rohry Benítez, Patricia Cabrera, Josefina Martínez, Guadalupe de la Mora, Ramona Ortiz e Isabel Velásquez. Se reunieron en varias ocasiones, pero pronto se dieron cuenta de que pasaban las horas conversando sobre los asesinatos de mujeres.

Era un taller de narrativa. Yo les llevaba material de teoría del cuento y proponía temas y ejercicios. Todas llevábamos cuentos, los leíamos y opinábamos en base a la teoría que íbamos trabajando. Digamos que cuando decidimos hacer el libro, el taller se enfocó en la creación del libro y aunque nos dividimos la investigación, sí tallereamos gran parte de lo escrito, en conjunto. Luego la revisión y edición

final fue de algunas y al final yo hice una revisión general. (Candia, Comunicación personal, Marzo 24, 2016)

El primer compromiso que establecieron fue buscar la imagen humana de las víctimas, su rostro y “el alma”, de por lo menos siete de ellas. Las escogieron al azar en un afán de expiar la culpa por dejar a un lado a otros cientos de mujeres que seguían identificadas como un número más en los expedientes de la policía. Para suplir aquella carencia resolvieron reunir en el trabajo, datos y hechos consignados que por sí mismos reflejaran el contexto en el que ocurrieron los asesinatos (Benitez, Candia et al. 1). Su experiencia como reporteras, las llevó a plantear una metodología de trabajo en la que, como ya se ha visto, articularon varios elementos. Otra consideración explícita del colectivo fue no dar voz a los asesinos.

No quisimos darle voz a los asesinos, quisimos construir un libro de vida, no de muerte; de alguna manera contribuir a que las voces, las imágenes y los sueños de Eréndira, Sagrario, Olga Alicia, Elizabeth, Silvia Elena y Argelia, por lo menos, perdurarán en usted y en nosotras. Ciudad Juárez deber ser recordado no solamente por sus muertas, sino también por las mujeres que viven una vida común, acaso como de usted mismo, como la de su madre, la de su hermana o la de su hija. Creemos que las muertas no son el estigma ni debieron nunca ser el “problema”; el silencio, la autocensura, la complicidad, la negligencia, son los que nos indigna y avergüenza. (Benitez, Candia et al. 2)

Se trata sin duda del intento más cuidadoso y autorreflexivo por investigar más allá del nivel epidérmico de la nota policiaca, un esfuerzo por cotejar varias estrategias de documentación, tanto de las organizaciones sociales y los familiares, como de las fuentes oficiales. En este sentido es importante el acceso que tuvieron a las actas de averiguación

previa. Al intentar indagar en estas fuentes de información, dejaron constancia concreta de la índole limitada de las indagaciones judiciales que se estaban realizando en ese momento. Señalaron que eran insuficientes para integrar una estadística confiable, “básicamente porque en su mayoría son actas confusas, con un lenguaje irregular, carentes de rigor jurídico, incompletas” (4).

No fue el morbo lo que nos llevó a describir el estado físico en que fueron encontrados los cuerpos de esas mujeres y niñas, sino la intención de llamarle a las cosas por su nombre. Aún así, palabras como violación, golpes, heridas, no son suficientes para evocar el sufrimiento, la injusticia de la que fueron víctimas 137 (o quizá más) mujeres, madres o hijas, niñas, trabajadoras, habitantes de esta ciudad, como cualquiera de nosotros. (4)

En el pasaje anterior, las escritoras reconocen las limitaciones del lenguaje para dar cabal cuenta de la magnitud de los asesinatos contra mujeres. Llama la atención que tampoco ellas utilizan el término feminicidio que en esos momentos está surgiendo y es fuente de polémica. Es un reflejo de las presiones retóricas del Estado mexicano que impone silencios. Cómo escribir de estos temas es la gran pregunta que aportan las autoras: ése es el tamaño del silencio que la voz de todas quiebra.

IV

Desde la década de los ochenta otra periodista había estado experimentando formas de acercarse a la vida de las mujeres en Ciudad Juárez. En 1991, Debbie Nathan publicó *Women and Other Aliens*, una colección de ensayos donde contó algunas historias de obreras de maquiladora. Dos años más tarde, en su reportaje “Love in The Time of Cholera: Waiting for Free Trade on the U.S./Mexico Border”, publicado en enero de 1993 en la revista *The Texas Observer*, relató la historia de su relación amistosa

con Perla, una mujer que cruza la frontera de manera clandestina para vender fruta en territorio norteamericano. Claire F. Fox, autora de *The fence and the river: culture and politics at the U.S.-Mexico border*, considera que este trabajo muestra una orientación más histórica y consciente de su papel en el relato que lo producido por otros reporteros de la época que escribían más bien tratando de explicar la frontera a un público estadounidense (Fox 53).

El reportaje de Nathan contiene una autocrítica implícita de la relación de los corresponsales extranjeros con las fuentes de sus noticias. Al hacer explícita la asimetría de sus relaciones con Perla, la escritora pone de relieve esta posicionalidad privilegiada, la cual debe tomarse en cuenta a la hora de valorar la información. Paralelamente, Nathan escribe sobre las condiciones en que una mujer migrante del poniente de la ciudad intenta criar a sus hijos y ganarse la vida vendiendo fruta en los vecindarios de clase media de El Paso. No puede uno dejar de pensar en otro vendedor de fruta, el que Charles Bowden citara cuatro años más tarde en su reportaje de *Harper's*; ese personaje anónimo afirmaría que hasta el diablo tiene miedo de vivir en Juárez. En lugar de utilizar citas maximalistas extraídas a personajes planos, Nathan, tal como lo señala Fox, hace un esfuerzo por mostrar las transformaciones que han tomado lugar en la frontera en las últimas décadas a través de un estilo de escritura experimental y fragmentario.

The border-crossing passage, nevertheless, is central to the essay. It enables the author to link the social conditions of Perla's Juárez to those of Nathan's in El Paso, and this experience provokes the narrator to think through the relationship of individual actors within a global economic system. (Fox 56)

En esos años, Debbie Nathan hizo en El Paso una labor polifacética muy parecida a la que Esther Chávez Cano hizo en Juárez. Además de su labor como reportera, escribió

artículos críticos sobre lo que consideró como la fetichización de la frontera y del cuerpo de la mujer. Estableció organizaciones que promovían los derechos de los migrantes como la League of Immigrant Border Rights Education y The Border Rights Coalition. Esas organizaciones utilizaron el recorte periodístico como método de denuncia. No extraña que en los años noventa, cuando empezó a conformar dossiers hemerográficos, Esther Chávez Cano haya encontrado en Nathan una aliada estratégica. Ella fue quien empezó a hacer circular una lista en Internet que posteriormente retomó Molly Molloy, la bibliotecaria de la Universidad Estatal de Nuevo México en Las Cruces, que la convertiría en Frontera List, que ha servido como un instrumento importante para documentar la violencia en la región.

V

En 1998, Julia Monarrez puso a circular en la academia y en el activismo locales el término feminicidio (*Trama de una injusticia* 25), pero fue Esther Chávez Cano quien colocó el concepto en el diálogo público. Desde años anteriores había venido construyendo un discurso sobre la desechabilidad de las mujeres en el contexto fronterizo de Ciudad Juárez. Monarrez misma, quien participó en marchas y plantones de esa época, reconoce el aporte de la activista en ese sentido:

En cualquier discusión acerca del número de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, remite, en primer lugar a Esther Chávez Cano. En el año de 1993 ella comenta que empezó a notar y a anotar que las asesinadas son mujeres jóvenes, son mujeres pobres y algo me dice, da un mensaje, que las mujeres somos desechables, nos usan y nos tiran, como cualquier kotex, ¿no?, como cualquier Kleenex. Así Esther empezó a tomar notas, datos y los escribió como fueron apareciendo en el periódico. “Porque yo no era muy ordenada para anotar”, luego la auxiliaron dos activistas: María Elena Vargas y Judith Galarza. Después le habló Sara Lovera y

le dijo: “voy a sacar una Triple Jornada, mándame lo que tengas”. Y como a Esther le urgía dar a conocer el feminicidio, cogió todos los periódicos y se los envió en un paquete. (91)

Este comentario de Monarrez nos da una idea concreta de la manera de operar de las activistas juarenses en una época muy particular, pero también del papel de la prensa local como un insumo en los primeros intentos por articular una denuncia sobre estos crímenes desconcertantes para todos. En el artículo en el que traza su trayectoria como intelectual pública y su aporte a la construcción de un discurso crítico contra el olvido, Tabuenca sostiene que el mayor aporte de Chávez Cano fue dejar expuesta la negligencia y el silencio del estado:

Chávez Cano exposed the state’s callous disregard and silence regarding these marginal, tortured, and raped women whose mutilated corpses were discovered in the desert, left exposed for other predators. Her refusal to allow these victims to sink into oblivion or state-sanctioned anonymity and invisibility illustrates how she “speaks of the power of remembrance”. (Tabuenca 148)

Lo anterior refleja el gran aporte de Chávez Cano: articular varios tipos de acción, desde el discursivo hasta el de la movilización pública para inscribir el tema de los feminicidios como parte de la cotidianeidad, y no como casos extraordinarios y por lo tanto aislados. Citando a Walden Bello, Tabuenca nos recuerda que la verdad no existe simplemente, sino que la acción la ratifica y la convierte en algo real.

One should not allow power to destroy the truth; the role of the public intellectual is to point out truth(s) even if inconvenient from a political point of view. For Bello an “engaged intellectual” needs to combine analysis with action, and that is precisely the value of Chávez Cano as an intellectual. She publicly condemned the state for being an accomplice of the crimes in editorials that included

vehement critiques of the police, the officials in power, and the state in general. Repeatedly, she wrote and gave interviews regarding these women's deaths, despite the state's intention to minimize and obliterate them. Consequently, as Bello suggests, inasmuch as she voiced the crimes and the state's negligence, they became more real. (151)

El concepto de feminicidio se forjó en dos escenarios políticos casi de manera simultánea. En la capital del país distintos grupos feministas buscaban conceptualizar la violencia contra las mujeres. En particular, la violencia letal representaba un reto teórico importante. Académicas asociadas al Programa Universitario de Género de la UNAM e intelectuales cercanas a la revista *Debate Feminista* intentaron diversas aproximaciones. De manera significativa Marcela Lagarde y Ximena Bunster-Brunalto realizaron aportaciones en este sentido y pusieron a circular los términos. Mientras tanto en la frontera, Monarrez Fragoso realizó un trabajo de campo y conceptualizó teóricamente los asesinatos contra las mujeres en Ciudad Juárez al acuñar el término feminicidio sexual sistémico.

El feminicidio sexual no sería de mi interés, si no fuera por la serie de asesinatos en contra de mujeres y niñas que han ocurrido en Ciudad Juárez. Tampoco sería el objeto de estudio de este trabajo, si no fuera por la impunidad que ha imperado y la escasa información que hay acerca de los mismos. Por todo esto, realicé una búsqueda de literatura sobre feminicidio en México y encontré que, con la excepción de Ximena Bunster-Bunalto (1993), pocas teóricas feministas han explorado el feminicidio en América Latina, no así en otros países. (Monarrez, "Feminicidio Sexual Serial" 279)

En un documento denominado "Peritaje sobre Feminicidio Sexual Sistémico en Ciudad Juárez, realizado para la Corte Interamericana de los Derechos Humanos", a

propósito del caso del Campo Algodonero, Monarrez explicita los elementos clave para la definición del feminicidio sexual sistémico, destacando de manera importante la inequidad y la desigualdad de género y el papel del Estado y los grupos hegemónicos que refuerzan permanentemente una visión patriarcal de las relaciones entre los hombres y las mujeres.

El feminicidio sexual es el asesinato de una niña/mujer cometido por un hombre, donde se encuentran todos los elementos de la relación inequitativa entre los sexos: la superioridad genérica del hombre frente a la subordinación genérica de la mujer, la misoginia, el control y el sexismo. No sólo se asesina el cuerpo biológico de la mujer, se asesina también lo que ha significado la construcción cultural de su cuerpo, con la pasividad y la tolerancia de un estado ausente. El feminicidio sexual sistémico tiene la lógica irrefutable del cuerpo de las niñas y mujeres que han sido secuestradas, torturadas, violadas, asesinadas y arrojadas en escenarios sexualmente transgresores. Los asesinatos por medio de los actos crueles fortalecen las relaciones sociales inequitativas de género que distinguen los sexos: otredad, diferencia y desigualdad. Al mismo tiempo, el Estado secundado por los grupos hegemónicos, refuerza el dominio patriarcal y sujeta a familiares de víctimas y a todas las mujeres, a una inseguridad permanente e intensa, a través de un período continuo e ilimitado de impunidad y complicidades al no sancionar a los culpables y otorgar justicia a las víctimas. (Monarrez, “Peritaje sobre feminicidio sexual sistémico” 10)

El feminicidio sexual sistémico se convirtió en una herramienta conceptual para comprender cualitativamente lo que pasaba en Ciudad Juárez, pero también para contrarrestar la guerra de cifras de las autoridades estatales. Sin embargo, tal y como lo plantea Socorro Tabuenca, las diversas acciones personales y colectivas en las que estuvo involucrada Chávez Cano fueron determinantes para encuadrar estos asesinatos como un crimen de odio contra las mujeres por el hecho de serlo.

Jill Radford and Diana Russell (1992) described femicide as the misogynist killing of women by men and the form of continuity of sexual assault. And certainly Chávez Cano was very active in disseminating the term, linking it to the cases in Juárez not only in her editorials but also in her other writings (letters, press releases, e-mails, etc.), as well as in interviews. So here we have an accountant with no training in feminist theory determined to make a difference in her city by denouncing urban problems, who becomes an international spokesperson about some of the most heinous crimes in Mexican history: the femicides in Juárez. Perhaps she was not ready (we were not ready), theoretically speaking, to develop a political agenda against femicide from the beginning. Yet, she had the determination to start working, recounting the facts, articulating the truth, building advocacy, and exercising agency. She had the ability to empower others and call for action. (Tabuenca 152)

VI

En 2001, con el caso del Campo Algodonero, inició un periodo que se convertiría en un parteaguas en la historia de las movilizaciones contra el feminicidio, no solamente en Ciudad Juárez, sino a nivel internacional. Ese año fueron encontrados los cuerpos de ocho mujeres que conformaban los rasgos del feminicidio sexual sistémico. El hallazgo tuvo lugar en un sembradío de algodón frente al edificio de la Asociación de Maquiladoras (AMAC) y desató una serie de protestas a nivel local e internacional. En ese contexto, las organizaciones de madres y familiares de víctimas se consolidaron como voces protagónicas de la lucha contra el feminicidio, dando pauta a lo que Melissa Wright ha definido como *mother-activism*, es decir, el desplazamiento de la alianza de ONGs que habían posicionado el tema durante la década de los 90 en favor del protagonismo de las madres de las jóvenes desaparecidas y asesinadas (Wright 216). Entre 1999 y 2001 surgieron por lo menos dos organizaciones de este tipo: *Voces sin eco* y *Nuestras hijas de regreso a casa*. El activismo de estas organizaciones incorporaba el

testimonio directo de las familiares de las víctimas. Si bien las madres habían sido parte la Coordinadora en los 90s, la conducción política y la vocería había recaído en las activistas. A partir de ese momento, las madres reclamarían esa conducción y se erigirían como las voceras directas de su causa.

En este nuevo escenario surgieron liderazgos diferentes. Por ejemplo, *Voces sin eco* fue impulsada por Guillermina González Flores y por su madre Paula Flores, hermana y madre de Sagrario González. Ellas fueron quienes iniciaron la campaña de pintar los postes del alumbrado público con cruces negras sobre fondo rosa, una práctica que sigue hasta este momento y que se ha convertido en un elemento icónico del imaginario urbano de la ciudad. Por otra parte, Norma Andrade y Marilú García Andrade, madre y hermana de Lilia Alejandra García Andrade, iniciaron *Nuestras hijas de regreso a casa*. Marisela Ortiz, una amiga de la familia que fuera maestra de Lilia Alejandra en la primaria, también colaboró a crear esta organización y se convirtió en una activista.

Como quedó registrado en el documental *Bajo Juárez* de los realizadores Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, la misma Jane Fonda adoptó el rol de madre y abuela para llamar a cuentas a las autoridades por la impunidad en relación a los casos de feminicidio durante la conferencia de prensa antes de la marcha Día V en Ciudad Juárez.

I am famous; I am white; I have a daughter; I have a granddaughter. And I know that if they were murdered or disappeared the authorities would work very hard to find out who killed them or who kidnapped them. (Sánchez y Cordero, *Bajo Juárez*)

La misma Esther Chávez Cano, en sus intentos de encontrar un discurso para posicionarse de tal manera que pudiera llamar a cuentas a las autoridades e interpelar a la

sociedad, magistralmente había echado mano de la figura de la madre. La activista lo había hecho como un gesto de cobijo hacia mujeres por las que percibía una gran insensibilidad pública. Al llamarlas “nuestras hijas” estaba apelando a una idea colectiva, a la de una gran madre comunitaria, y al sentido de comunidad mismo. Era su manera de decir que esas vidas importaban, que debían importar. Sin embargo, lo que al principio había resultado una estrategia retórica efectiva para que su discurso ganara terreno y legitimidad, se disparó en su contra diez años más tarde cuando el gobernador Patricio Martínez orquestó una campaña en su contra, acusándola de lucrar con el dolor ajeno. Este tipo de descalificaciones funcionaron porque, como señaló Clara Eugenia Rojas en otro importante artículo titulado “La retórica de la tragedia y el feminicidio en Ciudad Juárez, México”, el discurso feminista desestabiliza las normas socio-culturales “promovidas y reforzadas por todas las instituciones para regular a las mujeres, como reproductoras naturales del orden social”. (22)

Durante este periodo se multiplicó la cobertura internacional tanto de medios impresos como electrónicos y digitales. El Internet, que ya había empezado a ser un factor de divulgación clave, se convirtió en un instrumento decisivo¹⁷. También el cine fue importante. En 2001 se estrenó el celebrado documental *Señorita Extraviada* de la cineasta Lourdes Portillo, mismo que haría un recorrido por casi veinte festivales internacionales en menos de dos años. Un año después, el 20 de agosto, el documental pasó al aire en la serie POV de la influyente cadena de televisión pública de Estados Unidos PBS. Esther Chávez Cano no apareció en esta cinta que inició con las palabras en

¹⁷ Algunas autoras como Alicia Gaspar de Alba sugieren que las campañas por Internet se convirtieron con el tiempo en un elemento de división al interior de la comunidad, debido a que se convirtió en un medio a través del cual las organizaciones disputaron la atención y los recursos del mercado de la solidaridad internacional. Sin embargo, quizá fue mayor su impacto como vehículo para diseminar información y para denunciar la impunidad en los casos de feminicidio en Juárez.

off de la cineasta afirmando que había llegado a una ciudad en la que nadie quería hablar de lo que estaba ocurriendo. Cuando Portillo llegó a la ciudad, la Coordinadora había logrado cimbrar con sus reclamos a las estructuras del poder y a la opinión pública con sus exigencias de justicia y su presión para que se investigaran casos específicos. A cuadro aparecieron dos de las integrantes de la Coordinadora: Judith Galarza y Victoria Caraveo. Para la fecha en que el documental salía al aire en PBS, la segunda de las dos mujeres se había convertido en directora del Instituto Chihuahuense de la Mujer, el cual funcionó como una instancia de cooptación por parte del gobernador Patricio Martínez. Los testimonios de varias de las madres como Paula Flores y Guillermina González de *Voces sin eco* estuvieron entre los más importantes del documental.

Como se explicó anteriormente, por lo general, documentalistas y reporteros tienen problemas para discernir el silencio institucional de la supuesta apatía de la población. En todo caso, este aparente silencio general de la sociedad es una muletilla que justifica su trabajo. El silencio que interesaba denunciar a las activistas juarenses era el del Estado; ése fue el motivo por el que se organizaron para levantar la voz y generar conciencia sobre la violencia de género y su expresión extrema: el feminicidio. Portillo, en cambio, decidió silenciar a Chávez Cano, o tal vez fue la propia activista quien optó por un silencio estratégico para que las madres hablaran en un documental que prometía una exposición internacional de dimensiones que se habían alcanzado hasta entonces.

Sin embargo, la exclusión de Chávez Cano tuvo como efecto soslayar el carácter organizado de la respuesta social. En el documental los testimonios de las mujeres aparecen como solitarias voces en el desierto. Y, como lo señaló en su momento la periodista Debbie Nathan, una de las grandes fallas del film de Portillo fue omitir el

contexto estructural derivado del modelo maquilador que es el contexto del asesinato y desaparición de mujeres en Ciudad Juárez. Para Nathan, esto equivalía simplemente pasar de largo la verdadera historia (Nathan, “Missing the story”).

Recently it aired on PBS’s documentary showcase, POV and was screened at the benefit in Austin. For many viewers, the film will represent the first news they have had on the terrifying violence against women that has been raging for a decade in Ciudad Juárez. Others already knew of the murders: Reporters have been filing the story for years, in venues from the *New York Times* to the BBC to CNN. Portillo’s film is the most powerful description to date of a horror that few people on either side of the border really care about. It has the potential to change attitudes and promises to be the template that activists use to shape their understanding of the crisis. That’s exactly why it needs to be examined with a critical eye. (Nathan, “Missing the story”)

Uno de los puntos importantes de la crítica de Nathan hacia la realización de Lourdes Portillo estriba en el hecho de que al representar a las víctimas de feminicidio como señoritas virginales estableció dos columnas morales, en una de las cuáles estaban las mujeres inocentes y en la otra las que de alguna manera procuraron su propia muerte debido a sus hábitos sociales o actividades económicas dentro de la vida nocturna de la ciudad, ya sea como cantineras, bailarinas exóticas o prostitutas. Por otra parte, y esto resulta alarmante para Nathan, la documentalista mezcla las cifras y sugiere que hasta la fecha en que se realizó el film habían sido asesinadas y encontradas en baldíos en el desierto unas 270 mujeres. Al hacer lo anterior, el documental genera un sensacionalismo que relega a un segundo plano las explicaciones estructurales de las nuevas y exacerbadas formas de violencia contra las mujeres derivadas del modelo maquilador y de las nuevas condiciones del mercado de las drogas en la frontera a favor de teorías de las

conspiración (Nathan, “Missing the story”). En su artículo, la periodista menciona que los especialistas del FBI determinaron que no se podía hablar de un asesino serial, sino en todo caso de varios que actuaban sin necesariamente estar vinculados o sin siquiera conocerse. La situación es mucho más compleja y grave que lo representado por Portillo, quien da cabida a hipótesis como la producción de películas *snuff*, el tráfico de órganos y conspiraciones entre policías y políticos al más alto nivel. Para Nathan este tipo de teorías de la conspiración son mecanismos de defensa que le permiten a la gente distanciarse de las víctimas y de los victimarios (Nathan, “Missing the story”).

Sin embargo, la Coordinadora y la misma Esther Chávez tuvieron claro desde el principio que los asesinatos de mujeres estaban íntimamente ligados a cuestiones estructurales, como el modelo maquilador que produce precariedad y desechabilidad para las mujeres. Lourdes Portillo no entrevistó a Chávez Cano aparentemente porque privilegió el acceso a las madres y familiares de las víctimas que empezaban a tener diferencias con ella, pero es curioso que en su página de Internet haya puesto a Casa Amiga como una de las destinatarias posibles de donativos para quienes quisieran ayudar a las causas de las mujeres violentadas en Juárez, dado que este centro de crisis fue fundado por la activista. Esto le atrajo aún más críticas por parte de los grupos de madres que aparentemente no comprendían las conexiones entre los casos de sus hijas y las del resto de las víctimas. En todo caso, como lo ha planteado Melissa Wright, la diferenciación de las madres del resto de las activistas se convirtió en una estrategia que marcó una segunda etapa en el activismo contra el feminicidio, una actividad política de lo que la autora señala fue ejercida por radicales conservadoras (216).

For this reason, I refer to them as “conservative radicals,” as they couch radical demands within the conservative demeanor of women defined as mothers within a

patriarchal context that demands female obligation to the male-headed, domestic realm (see also Neuman, 2004; Craske, 2005). That they have no counterpart in the figure of “father-activists” only further demonstrates the gendered dimensions of the conservative logic that girds mother-activism in the idea that mothers belong at home while men, be they fathers or otherwise, have full access as “public men” to all domains of political economy (217).

Wright destaca el hecho de que las madres son mujeres que han dejado el ámbito de la vida privada para salir al público a exigir la aparición de sus hijas. Su estrategia fundamental es el testimonio, un instrumento que legitima de manera poderosa sus demandas. Sin embargo, en este activismo subyace la promesa de que una vez que sus demandas sean satisfechas, ellas regresarán a casa de donde han salido solamente para luchar por sus hijas. De esa manera se diferencian de otras mujeres, las activistas feministas que buscan además otro tipo de reivindicaciones más generales. No obstante, debido a que el estado no da respuesta satisfactoria a sus demandas, las madres ya no regresan al ámbito privado, pero la promesa se mantiene, y también una identificación tácita con el discurso del Estado que promueve la idea de que el lugar de las mujeres está en la casa y que no tenían por qué andar en la calle, exponiéndose a la violencia, o como fue el caso de las mujeres de la Coordinadora, asumiendo el papel de mujeres públicas. De esta manera, el poder, encarnado en la institución del gobierno del Estado intentó deslegitimar la actividad de Chávez Cano y otras mujeres como intelectuales públicas, transformándolas en *mujeres públicas*: viejas escandalosas, como las llegó a señalar el obispo de la Diócesis de Ciudad Juárez.

VII

En ese contexto, en 2003 se llevó a cabo en el campus de la Universidad de California en Los Ángeles, la conferencia *Maquiladora Murders, or Who is Killing the Women of Juárez?* El evento fue convocado por Alicia Gaspar de Alba, profesora del Departamento de Chicana y Chicano Studies, quien había estado investigando el tema de los feminicidios desde 1999 con el propósito de escribir una novela. Sin embargo, a esas alturas, el objetivo de Gaspar de Alba era llamar la atención sobre el carácter estructural de estos asesinatos. Hasta UCLA llegaron activistas, feministas, madres de víctimas e incluso un especialista forense. También estuvieron presentes estudiantes y una gran cantidad de personas de la comunidad de Los Ángeles. Entre las asistentes figuraron activistas como la propia Esther Chávez Cano, académicas como Julia Monarrez Fragoso y Rosalinda Fregoso. El evento también contó con el testimonio de dos madres de víctimas: Paula Flores, madre de Sagrario González Flores y de Eva Arce, madre de Silvia Arce. Una de las conferencistas principales fue Eve Ensler, quien unos meses más tarde convocara a la marcha del Día V.

En palabras de Gaspar de Alba, el evento estaba guiado también por la necesidad de rearmar las piezas, no solamente del rompecabezas en que se habían convertido estos casos, sino las del cuerpo mismo de las víctimas, por lo menos en un sentido metafórico. El cartel promocional del encuentro estaba inspirado en la diosa Coyolxauhqui, que según la mitología mexicana fue desmembrada por su hermano. Gaspar de Alba escribió que el objetivo de la conferencia era promover más investigación académica acerca de los crímenes, y en particular examinar la infraestructura social, política, económica y cultural en la cual se estaban multiplicando como una nueva forma de desecho tóxico en la frontera (Gaspar de Alba, *Making a Killing* 6). El encuentro resultó en una petición

titulada *Ni Una Más*, en la que se llamaba a terminar la violencia contra las mujeres y los y las niñas en Juárez. Estaba dirigida a las autoridades de México y Estados Unidos (8).

My intention as the organizer of the conference was not only to raise consciousness about the crimes and provide a forum for discussing, analyzing, and taking action against the binational silence that had protected the perpetrators for so long, but also to re-member the sacrificed daughters of Juárez. I wanted to discuss not so much on “who is killing them” as on, as Alma Lopez’ digital image suggests, how we could reassemble the pieces of the puzzle of their deaths to help us understand why they died and why they were killed with such viciousness directed at the brown female body. (8)

Garpar de Alba introduce un nuevo tipo de silencio en su justificación para realizar la conferencia: el silencio binacional. La petición *Ni Una Más* está dirigida a México y a Estados Unidos, señalándolos de esa manera como responsables de la violencia contra las mujeres en las franjas fronterizas, y en particular, en el área metropolitana Juárez/El Paso.

Mientras en Los Ángeles se apelaba al mito de Coyolxauhqui, en las calles de Juárez se recurría al mito griego de Antígona como un elemento de protesta. En la obra de Sófocles, Antígona se rebela en contra de Creón, rey de Tebas; desobedece sus órdenes de no enterrar a su hermano Polineces, considerado como un traidor, y apela a las leyes de los dioses. De manera simbólica esparce tierra sobre el cadáver del hermano y por ese desacato es condenada al cautiverio. Este caso clásico del conflicto entre el derecho positivo (las leyes de los hombres) y las leyes de la tradición (el derecho natural) es considerado como el antecedente fundador de los derechos humanos. En un momento en el que el gobierno del estado de Chihuahua arreciaba su campaña de desprestigio en contra de quienes denunciaban y pedían justicia para las víctimas de desaparición y

feminicidio, propiciando el divisionismo entre los grupos, en las calles se marchaba apelando al derecho natural.

Un grupo de artistas y profesores universitarios, que desde tiempo antes se habían unido a las protestas, decidieron iniciar un proyecto para incorporar un elemento de *performance* en las movilizaciones públicas contra el feminicidio. El proyecto consistió en la elaboración de máscaras de papel maché, una por cada mujer desaparecida hasta ese momento. Al portarlas, los participantes colaborarían con sus cuerpos a que la ciudadanía dimensionara el tamaño de la ausencia generada por la violencia. A partir de entonces, las máscaras se convirtieron en una constante de las protestas. El proyecto *Antígona* fue inspirado por el trabajo del colectivo *Viejaskandalosas* que el año 2000 había realizado un evento de tres días. Las artistas californianas llegaron a Juárez entre otras cosas porque supieron que el Obispo de la Diócesis de Ciudad Juárez, Renato Ascencio, haciendo eco del discurso gubernamental, había llamado “viejas escandalosas” a las mujeres que protestaban contra los feminicidios. Estas expresiones muestran las distintas vías mediante las cuales se forjó la solidaridad internacional durante esos años de transición: las conexiones ya no fueron solamente entre activistas, sino también entre artistas y académicas y tuvieron lugar en los campus universitarios y en las calles. También muestran la actitud reactiva, no solamente de las autoridades gubernamentales, sino también de la jerarquía eclesiástica y los grupos hegemónicos.

VIII

Cuando el 14 de febrero de 2004 cruzaron la frontera cientos de activistas de varias partes de Estados Unidos para marchar de la mano de sus contrapartes mexicanas,

el campo del activismo se había tornado complejo, tal como lo señaló posteriormente Clara Eugenia Rojas. En efecto, una lucha de diez años había asignado a los actores una posición diferenciada. El liderazgo feminista de personajes como Esther Chávez Cano seguía vigente, como lo demuestra su capacidad de convocatoria durante el Día V, pero las agendas se habían diversificado. En lo sucesivo, las movilizaciones a nivel local entrarían en un relativo *impasse* y el activismo se desplazaría a otro tipo de escenarios. Wright afirma que mientras las feministas de la capital del estado consolidaron sus estrategias de presión frente a las autoridades locales con el fin de lograr cambios de carácter institucional, los grupos de madres ocuparon espacios en la arena internacional de los derechos humanos y en el parlamento europeo, en las cortes internacionales (Gaspar de Alba y Guzmán 409). Aunque esta observación es válida como un pincelazo general sobre la situación a mediados de la década del 2000, esto cambiaría en los siguientes años debido al agotamiento de algunas de las protagonistas e incluso la muerte de Esther Chávez Cano en 2009, pero sobre todo debido a la nueva ola de activismo surgida entre 2007 y 2012 en respuesta a la crisis de violencia generalizada derivada de la llamada Guerra de Calderón.

En 2007, Chávez Cano le comentó a Wright que la gente no estaba en la calle protestando en contra de la violencia. Su interlocutora le respondió que en ninguna parte la gente protesta en contra de la violencia todo el tiempo, a lo que la activista respondió: “pues en esta ciudad solíamos hacerlo” (Wright 211). Esther Chávez Cano murió en 2009, unos días después de que la Corte Interamericana de los Derechos Humanos emitiera una sentencia contra el Estado mexicano por el caso del Campo Algodonero (Tabuenca 155). Justo en esa época empezaba a tomar forma otro tipo de movilizaciones en contra de la

violencia exponencial desatada por el gobierno de Felipe Calderón. Enferma, todavía participó en algunos plantones y recibió algunos reconocimientos.

VIII

Desde hace más de dos décadas las mujeres juarenses han enarbolado el reclamo de justicia para las víctimas de feminicidio y más recientemente para las de la violencia derivada de la militarización. Su incursión en el espacio público cambió para siempre el paisaje político del país. Entre estas mujeres estaban quienes habían perdido de manera violenta a sus hijas, pero también otras, como Esther Chávez Cano, que actuaron de manera solidaria. Ellas tuvieron que enfrentar la indiferencia y en ocasiones la hostilidad del Estado y de algunos sectores de la opinión pública. A las madres se les reclamaba no haber sabido cuidar a sus hijas, y a las otras, lucrar con el dolor ajeno. A pesar de eso, gradualmente consiguieron el reconocimiento de que la desaparición y el asesinato de mujeres son el resultado de factores sistémicos y de la ausencia de políticas generales de prevención y de actuación por parte del Estado. Los aportes de las mujeres a la conceptualización del fenómeno de la violencia de género también han sido importantes. El término feminicidio sexual sistémico, acuñado por la profesora Julia Monarrez al calor de la movilización, el enfrentamiento con el Estado y los debates académicos, es un ejemplo en ese sentido. A la par, un amplio movimiento cultural ha buscado generar un contexto a esta lucha y también ha sido parte de la historia de más de dos décadas de movilizaciones. El movimiento Antígona, que con su alusión al personaje trágico de Sófocles planteaba la preeminencia del derecho natural al derecho positivo, y por ende la legitimidad del reclamo de justicia, fue importante en el acompañamiento de la lucha de las madres y sus aliadas. Pero quizá la contribución más importante a nivel simbólico

haya sido la iniciativa de Paula Flores y su hija Guillermina González de pintar cruces negras sobre fondo rosa en los muros y el mobiliario urbano de toda la ciudad. Contra la voluntad de las autoridades locales que mandaban borrarlas, ellas, de la mano de las madres de la organización *Voces sin eco*, insistieron en pintarlas hasta que impusieron la práctica como un recordatorio permanente de que el feminicidio y la desaparición de mujeres sigue siendo un problema grave en Ciudad Juárez y en el resto del país.

En el nuevo contexto generado por la acometida militar de Felipe Calderón, dos casos llamaron la atención debido a que en ellos quedó muy claramente plasmada la rebeldía que se ha estado gestando a fuego lento en esta región del país. Se trata de las voces de Marisela Escobedo y de Luz María Dávila. La primera inició un largo recorrido para buscar a su hija, y posteriormente, para llevar a la justicia a su asesino. En un primer juicio, Escobedo se rebeló en contra de los jueces que exoneraron al feminicida confeso. Lejos de aceptar el veredicto, emprendió una cruzada por las calles de la ciudad. Marchó de Juárez a la capital del estado. La revisión del caso por una instancia superior puso al descubierto las fallas del juicio y se dictó una nueva orden de aprehensión: demasiado tarde porque el asesino ya había huido. Con recursos propios, la madre-activista anduvo por varios estados investigando su paradero. Cuando lo encontró, lo reportó a las autoridades del estado de Chihuahua que hicieron caso omiso. Entonces instaló un pequeño campamento frente al palacio de gobierno y se declaró en plantón permanente. Este acto de rebeldía le costó la vida; fue ultimada frente a las cámaras de seguridad instaladas en ese edificio público. Posteriormente su familia fue perseguida y orillada al exilio (Staudt y Méndez 61-65). Sus compañeros de lucha pusieron una placa conmemorativa en la acera donde cayó víctima de las balas que intentaron acallar sus

reclamos, pero las autoridades la retiraron una y otra vez: una prueba de que su voz y memoria calaban hondo entre quienes apuestan por el disimulo y el olvido.

Luz María Dávila se rebeló en contra del presidente de la República, a quien dio la espalda y declaró *persona non grata* durante un evento en el que Felipe Calderón intentaba congraciarse con los juarenses después de haber declarado que la masacre de Villas de Salvárcar había sido el resultado de un pleito entre pandilleros. Dávila lo enfrentó públicamente y le dijo que no era bienvenido. No se limitó a abogar por sus dos hijos y sus amigos; también habló de la vulnerabilidad a la violencia a la que se enfrentan los jóvenes de Ciudad Juárez. Unos días más tarde encabezó la Marcha por el Desagravio, la Justicia y el Coraje. La actitud de Dávila constituyó un parteaguas en la política militarista de Calderón, que a partir de entonces empezó a perder credibilidad y legitimidad. En 2011, cuando la Caravana por la Paz con Justicia y Dignidad marchó de Cuernavaca a Juárez, activistas de todo el país hicieron una parada frente al edificio de gobierno de la ciudad de Chihuahua para colocar nuevamente la placa a la memoria de Marisela Escobedo. Dos días después, Luz María Dávila recibió a Javier Sicilia con un abrazo en la entrada a Ciudad Juárez¹⁸.

En el Juárez de los 90s, Esther Chávez Cano encarnó a una nueva Antígona. El fragmento—la nota, la foto, el expediente incompleto—fueron la materia prima con la que logró articular un foro alrededor del cual se expresaron una multiplicidad de voces; decidida a no permanecer indiferente, su liderazgo convocó la participación de varios sectores de la sociedad. Sin estar exenta de controversia, asumió el costo de ser madre, periodista, etnógrafa, acompañante solidaria de quienes buscaban a sus hijas. Con ella

¹⁸ Para una referencia amplia sobre este período del activismo en la frontera Juárez/El Paso consultar el libro *Courage, Resistance & Women in Ciudad Juárez: Challenges to Militarization* (University of Texas Press, 2015) de Kathleen Staudt y Zulma Méndez.

como vocera, el movimiento de mujeres enfrentó el silencio institucional y abrió caminos para la compleja convergencia entre madres, feministas y hombres solidarios.

CAPÍTULO TRES: La apropiación del dolor en la narrativa gráfica de crisis sobre Juárez

I

En el amplio y heterogéneo archivo de narrativas visuales generadas en el contexto de violencia en la frontera norte de México —fotografía, cine, video— destaca la novela gráfica, no por su abundancia, sino porque representa una estrategia novedosa de acercamiento a temas como el feminicidio, las maquiladoras, el tráfico de drogas y la militarización. Algunos de estos libros buscaron plasmar en sus páginas interpretaciones con el lenguaje de la ficción, mientras otros han intentado relatar, e incluso explicar, las causas de la violencia a través de cómics, o de novelas gráficas documentales. Uno de los más conocidos es *Viva la vida: los sueños en Ciudad Juárez* (Sexto Piso 2010), de Edmond Baudoin y Jean Marc-Troubet, dos artistas gráficos franceses que viajaron a Juárez en 2009. Este libro ha sido traducido al castellano y ha circulado en México bajo el auspicio de una editorial mexicana. Baudoin y Troubet fueron antecidos por Peggy Adam, otra *dessinatrice* francesa, que en 2006 publicó *Luchadoras* en tres idiomas: francés (*Editions Atrabile* 2006), español (2006, *Sinsentido* 2009), e inglés (*Blank Slate* 2011). Se trata de un trabajo de ficción; no obstante, el relato está basado en referentes identificables de la realidad juarense. Charles Bowden también participó en el campo de los libros gráficos con *Dreamland: a way out of Juárez* (University of Texas Press 2010), en colaboración con Alice Leora Briggs.

Hay otros libros que no están dedicados exclusivamente a Ciudad Juárez, pero el tema de la violencia en esa ciudad ocupa un lugar protagónico. Dos casos ilustrativos son *La Lucha: the story of Lucha Castro and Human Rights in Mexico* (Verso 2015) del

artista gráfico y periodista Jon Sack, dedicado a reseñar el trabajo de una red de defensoras de derechos humanos en el estado de Chihuahua, y *I live here* (Random House 2008), un libro colectivo promovido por la actriz canadiense Mía Kirshner en el que se cuentan historias de mujeres de varias partes del mundo en la forma de diarios; uno de ellos es el producto de un viaje por separado de Kirshner y la reconocida artista gráfica Phoebe Glockner para documentar el fenómeno del feminicidio en Ciudad Juárez.

También existe una producción de historietas a nivel local. Colectivos como 656 Cómics, Changolión Comics y Tuga Comics han venido promoviendo la creación de historietas desde hace ya algunos años. Estos artistas han producido libros como *Makiloko*, *Karmesí* y *Cronoerrante*, obras que cuentan historias de los obreros de las maquiladoras, las colonias populares y el contexto militarizado de la ciudad¹⁹.

No es la primera vez que la novela gráfica se ocupa de reportar y documentar temas relacionados con el trauma, la guerra y el sufrimiento. Desde sus antecedentes lejanos en artistas como William Hogarth y Francisco Goya, la caricatura ha tenido un filo eminentemente crítico (Wolf 2). Tanto en México como Estados Unidos, la caricatura y la gráfica popular han sido instrumentos de la sátira política. Sin duda el cómic ha marcado a generaciones. En México, por ejemplo, la serie *Para Principiantes* de Rius (Eduardo del Río), así como sus historietas los *Agachados* y los *Supermachos*, publicadas semanalmente en los años 60 y 70, resultan un caso *sui generis* del cómic como instrumento de crítica social, agitación política e incluso de formación ideológica²⁰. Con más de cien títulos en forma de libro, Rius es un antecedente significativo del auge actual

¹⁹ El análisis de esta producción local no es por lo pronto parte de este proyecto.

²⁰ *Los Supermachos* y *Los Agachados* alcanzaron tirajes de 250 mil ejemplares semanales en su época de mayor auge durante la década de los 70s. Los libros para principiantes de Rius iniciaron en 1965 con el libro gráfico *Cuba para principiantes*. La serie *For beginners* publicada en inglés está inspirada en el formato creado por Rius.

de la novela gráfica en los países de habla hispana. Sin embargo, en el contexto norteamericano, el género de la novela gráfica, tal como se conoce actualmente, adquirió un nuevo estatus con la aparición de libros como el clásico *Maus: a survivor's tale* de Art Spiegelman, la historia de la relación del artista con sus padres y la experiencia de estos en los campos de concentración del nazismo. Este título fue un best seller²¹; además obtuvo un premio Pulitzer y se convirtió en el referente paradigmático de la narrativa gráfica. El medio ha abarcado géneros tan diversos como la historia, la autobiografía y la ficción. Autores como Joe Sacco han desarrollado nuevos estilos de trabajo para representar y reflexionar sobre guerras y otros acontecimientos, generalmente catastróficos. El mismo Spiegelman publicó *In the Shadow of No Towers* (2004) sobre el ataque a las torres gemelas y las secuelas del 11 de septiembre. Josh Neufeld produjo *A.D.: New Orleans After the Deluge*, sobre los efectos del huracán Katrina. Otras voces, como las de Marjane Satrapi, Alison Bechdel, Linda Barry y la misma Phoebe Glockner han surgido para crear una corriente que Hillary L. Chute ha definido como narrativa gráfica autobiográfica (Chute 3). En estos trabajos han entrado en juego temas como el testimonio, la memoria, la autobiografía y el periodismo.

Aunque la tradición angloamericana de la novela gráfica es quizá la dominante, el *bande-desinée* franco-belga es casi tan influyente. De ahí surgió el clásico *Tintin* de Hergé (Georges Remi), y *Persepolis* de la ya mencionada Marjane Satrapi. Existe también la literatura gráfica alemana (grafische literature), la italiana (fumetti), la asiática (manga) (Stein, Thon 7); este último es quizá el género gráfico más popular del planeta en la actualidad.

²¹ *Maus* sigue entre los libros más vendidos del año y se estima que a la fecha ha vendido más de un millón de ejemplares.

Según Art Spiegelman, la fuerza de la novela gráfica se deriva de su origen en el cómic, un género considerado menor que suele circular por debajo de los radares de la censura (Witek 188). Sin embargo, desde *Maus*, y sobre todo en lo que va del siglo XXI, el género ha mostrado una tendencia a alejarse de la marginalidad para convertirse en objeto de interés en el campo de la llamada cultura legítima. Museos de varias partes del mundo han incorporado a la historieta a sus colecciones permanentes y con frecuencia los incluyen en exposiciones temáticas. Incluso ha habido grandes exposiciones como *Masters of American Comics*, realizada en el Hammer Museum de Los Angeles en 2006. A pesar de esto, algunos observadores sostienen que el poder subversivo de la novela gráfica ha sido potenciado, pero este argumento no es sólido. El hecho es que el género se ha convertido en un territorio de disputa política y la narrativa gráfica no se ha podido sustraer a los intentos de apropiación por parte de los lenguajes oficiales. La adaptación del reporte sobre el 11 de Septiembre, *The 9/11 Report: a Graphic Adaptation*, es un buen ejemplo de como los gobiernos han recurrido a ella para divulgar sus puntos de vista. Otro ejemplo, éste relacionado a la manera en que el poder intenta apropiarse de la escritura biográfica con fines propagandísticos, es la historieta publicada por el gobierno chino sobre el movimiento espiritual Falun Gong y su fundador Li Hongzhi, con el propósito de presentarlo como subversivo y enemigo del pueblo (Chaney 62). El propio Josh Neufeld, quien fue crítico de la negligencia e ineficaz respuesta de las autoridades norteamericanas a nivel local y federal durante la crisis en Nueva Orleans, fue nombrado embajador cultural por el Departamento de Estado y enviado a Birmania, Egipto, Argelia, Baréin, Israel y Palestina (“Josh Neufeld talks about A.D. at The College at Brockport Part 1”).

También los grupos de activistas han recurrido a la narrativa gráfica documental para promover sus agendas. De hecho, una fuente importante del comic está en los movimientos contraculturales de los años sesenta, cuando los fanzines y las historietas proliferaron en lugares como San Francisco, Los Angeles y Berkeley, a la par de tabloides independientes y opositores a la guerra de Vietnam. En esa época hubo cambios tecnológicos en la imprenta offset que permitieron tirajes más baratos. Esto facilitó el surgimiento de la prensa independiente, de los libros de comic underground y de otros artefactos culturales (Chute 15). Según Hilary L. Chute, los comics y posters de rock compartían el mismo sistema de producción y circulación. De esas mismas raíces surgieron las primeras expresiones gráficas con una agenda abiertamente feminista, como *Wimmen's Comix*, cuya portada en su edición inaugural muestra a la pequeña Lulú, a la Mujer Maravilla y a Olivia de Popeye con el puño en alto marchando hacia afuera del panel acompañadas de las heroínas de otras historietas (21-22). En la última década, la participación de las mujeres en un género históricamente dominado por los hombres ha dejado de ser marginal (1).

En su artículo “Human Rights and Comics: Autobiographical Avatars, Crisis Witnessing, and Transnational Rescue Networks”, Sidonie Smith escribe sobre una modalidad de la narrativa gráfica documental que pretende relatar la existencia de una crisis social y dar testimonio de un daño radical. Lo denomina novela gráfica documental de crisis. Mediante ella, los promotores de derechos aprovechan la aparente simplicidad y la accesibilidad del comic para hacer el discurso de los derechos humanos legible a un público amplio y diverso (Smith 62). También, de acuerdo a Smith, colaboran a crear un archivo público de la marginalización y el sufrimiento:

They make public an archive of marginalization and suffering by visualizing representative subjects of particular forms of victimization. Arraying boxes of witnessing, they narrativize and dramatize complex information at the same time that they intensify the affect of emphatic identification. (62)

Smith valora la capacidad de la novela gráfica para narrar y dramatizar información compleja y para intensificar la identificación empática. Entre los objetivos de las narrativas gráficas de crisis, menciona las siguientes: crear conciencia, solicitar la identificación de los lectores y educar sobre la ética del reconocimiento, así como hacer acopio de apoyo financiero (Smith 63). Estas narrativas gráficas interpelan a los públicos metropolitanos en los países desarrollados. Smith considera que este tipo de público es interpelado como un conjunto de sujetos privilegiados ubicados en zonas seguras, animándoles a que conozcan las condiciones de otros en otros lugares y se involucren en actividades de rescate:

Other crisis comics address a cosmopolitan readership in developed countries. These readers are addressed as privileged, safe subjects to be enlightened about conditions elsewhere, and their reading rehearses a form of rescue of the other through the invitation to empathetic identification and outrage. In both situations, genre can be thought of as social action, contributing to the “social work” of publicizing rights discourse, distributing rights identities, and interpellating the reader as a subject of rights activism. (64)

En el caso de las novelas gráficas documentales sobre Juárez son evidentes algunos de los rasgos identificados por Smith en este tipo de literatura. Por ejemplo, el modelo de la *road novel* es utilizado para mostrar a alguien que, incitado por informes periodísticos u otros libros, viaja a la ciudad para conocer de primera mano lo que pasa ahí. Estas narrativas buscan que el lector se identifique con esa viajera que ha dejado su

zona de confort, la actriz Mia Kirshner o los artistas gráficos franceses Baudoin y Troubet, por ejemplo, para intentar comprender y tender la mano a alguien que la necesita. Se trata de una invitación a convertirse en sujeto de un activismo de derechos. Sin embargo, tal como advierte Smith, este tipo de narrativa gráfica puede caer en la reproducción y tráfico de estereotipos:

Comics such as the HIV/AIDS comics explored by Hsu and Lincoln paradoxically reproduce the universality of rights subjectivities through the transnational traffic in stereotype. The hypervisualized, seemingly unmarked white protagonist and the array of ready-made, stereo-typed avatars of multicultural others surrounding him enacts the suspect pedagogical politics of the rights regime: the unmarked expert from the developed world teaching the “illiterate” subject of rights denied elsewhere around the globe how to assume the subject position of the universal individual and to take individual responsibility for making unsympathetic people better people. In reaching for the identification of the reader with an avatar within the comic, the form reinforces the argument that rights activism is a matter of managing empathetic identification rather than targeting structural inequalities and formations of exploitation within and across nations. (65)

Este es el punto central que me interesa discutir en este capítulo en relación a las narrativas gráficas documentales que se han producido en torno a Ciudad Juárez. ¿Cuáles son los límites de la identificación empática? ¿Cuáles son los costos de optar por la identificación entre individuos, en lugar de apuntar hacia las inequidades estructurales? Y en el caso específico de Juárez, ¿cómo las novelas gráficas que se han realizado, encajan o no en las tipologías de narrativa de crisis planteadas por Smith? También me interesa bosquejar hasta qué punto los archivos gráficos generados constituyen una forma de apropiación cultural que deriva en la reproducción de estereotipos y la mercantilización del sufrimiento (commodification of suffering) y hasta qué punto esto puede resultar en

efectos iatrógenos y por lo tanto contraproducentes, como borrar o silenciar los sistemas locales de respuesta.

II

En las primeras páginas de *Luchadoras* de Peggy Adam, la protagonista, conversa con una asistente social en un centro de crisis al que ha recurrido debido a los problemas de violencia doméstica que enfrenta en casa. Cuando sale del lugar, Alma es interceptada por Romel, su pareja, quien la apuñala a media calle. Un amigo con una cámara fotográfica que la espera del otro lado de la acera ve cómo suceden los hechos sin tener tiempo de reaccionar. A partir de ahí, el relato se convierte en un *flashback* que reconstruye la historia reciente de Alma hasta el momento de su asesinato. Sin embargo, es necesario advertir que al final de este *flashback* el desenlace es distinto, pues quien termina asesinado es Romel y Alma sobrevive.

Alma y Romel viven con su su hija Laura en una colonia popular. Con la pareja vive también Estela, la hermana menor de Alma, quien es obrera en una maquiladora. Romel es un hombre desempleado que pertenece a la pandilla del barrio²². Alma labora en una cantina donde se reúnen algunos de los integrantes de la pandilla de Romel. El ambiente es hostil, pero Alma es una mujer fuerte. Su fisonomía no corresponde al estereotipo de las representaciones de las víctimas de femicidio que suelen ser descritas como pequeñas, adolescentes y virginales. Alma tiene una calavera tatuada en la parte superior del brazo izquierdo. Además es alta y corpulenta, casi de la misma estatura de su

²² El nombre de este personaje y su filiación a una pandilla es una referencia a Romel x, un hombre detenido y vinculado a la pandilla conocida como los Rebeldes, quienes fueron acusados de asesinar a varias mujeres bajo las órdenes de Abdel Shariff. La circunstancia del asesinato de Alma son parecidas a las de Fulana, quien fuera asesinada al salir del centro de crisis Casa Amiga.

marido. Se enfrenta a Romel verbal y físicamente, aunque él es más fuerte y la somete a golpes. La pequeña Laura y su tía Estela son testigos de los altercados violentos entre la pareja. Ambas sufren. Laura se encierra en su cuarto y se tapa el rostro con la almohada para no escuchar los gritos de sus padres. El primer conflicto narrado en el *flashback* se desprende de que Alma y Laura han llegado a la casa con un comandante de la policía que se ha ofrecido a llevarlas después de que la niña encontró casualmente el cuerpo de una mujer asesinada en un baldío. Es obvio que el comandante busca congraciarse con Alma, pero al darse cuenta de que vive con Romel se retira. Ambos hombres se conocen. Tienen un altercado verbal y se despiden con amenazas. Ya adentro de la vivienda donde habitan, Romel reclama a Alma que ande paseándose con un policía. No deja que Alma le explique el hallazgo del que ha sido testigo la hija de ambos. Cuando finalmente lo hace, Romel va a la habitación de Laura y habla con ella. Con remordimiento, le explica que no sabía lo que había pasado e intenta disculparse, pero la niña lo enfrenta diciéndole que es cruel.

Por esos días Alma conoce a Jean, un turista francés que llega a comprarse un refresco a la cantina donde ella trabaja. Cuando el recién llegado le pregunta por los lugares de interés en la región, Alma le recomienda que vaya a las Barrancas del Cobre, un destino turístico en la Sierra de Chihuahua. Ahí podrá tomar buenas fotografías del paisaje. Mientras tanto, vemos a Estela, la hermana de Alma, en el interior de una maquiladora donde trabaja; en la línea de ensamblaje sostiene una conversación acerca de una compañera que tiene varios días sin ir a trabajar. A través de un ventanal, un punto panorámico desde donde la vista domina todas las líneas de producción, uno de los gerentes observa a las mujeres mientras conversa con un hombre vestido con una sudadera con

capucha (hoodie). Después de observar a las mujeres tienen una conversación en la que se sobreentiende que el supervisor está pagando al otro hombre por secuestrar a una de las mujeres para llevarla con alguien de mayor jerarquía. ¿Por qué mejor no coge con putas?, pregunta con sorna el hombre de la sudadera. El otro responde con la cara llena de miedo que él no lo sabe, ni tampoco está interesado en averiguarlo. Más tarde vemos al de la sudadera hacer un trato con un chofer de transporte de personal, el servicio que lleva a las y los obreros a sus colonias. Estas acciones en la trama juegan con la hipótesis de un sistema de trata de personas al interior de la industria maquiladora en el que los choferes juegan el papel de secuestradores y procuradores de obreras como una de las causas de los asesinatos de mujeres.

En casa de Alma, su hija juega con un gato destripado. Le habla y lo quiere reanimar. Le dice que si no es cierto entonces que los gatos tienen nueve vidas, mientras trata de reconectar sus vísceras. De pronto escucha la voz de su madre que la llama. Asustada, recoge el gato y lo lanza de otro lado de la barda. El gato vuela con los intestinos al aire.

Unos días más tarde Jean regresa a la ciudad porque está interesado en la lucha libre y por esos días habrá un programa importante en cuyo *match* estelar se enfrentarán La Bestia Salvaje y El Diablo. Sabemos que Jean y Alma se harán amigos y que Jean presenciara su muerte porque eso es lo que vimos en las primeras páginas de la novela, pero por ahora las cosas no han subido tanto de tono. Alma decide asistir a la función de lucha libre donde se encuentra con Jean. Salen juntos de la arena y Jean insiste en acompañarla a su casa. Alma se rehusa y del malentendido surge un altercado. Alma saca una navaja y ataca a Jean, pero después de un forcejeo el turista la desarma. Entonces le

pregunta por qué razón piensa que le va a hacer daño, por qué se siente más segura caminando sola a casa que en su compañía. Alma lo lleva a un baldío cercano donde hay varias cruces; aparentemente es un sitio donde han encontrado los cuerpos de mujeres asesinadas. Le señala esa como la razón de su suspicacia. Jean le regresa la navaja y se muestra comprensivo; se despiden afuera de la casa. Romel sale a recibirla con un comentario sarcástico. Vuelven a pelear. Estela sale de su habitación y encuentra a Alma tirada en el piso, diciéndole al marido agresor que ha llegado demasiado lejos. La ha vuelto a golpear y esta vez la mujer se va definitivamente de la casa. Alcanza a Jean y se esconde en su hotel. Se hacen amantes y hacen planes, pero todo se pierde en una especie de duermevela que la dibujante representa con ambos volando en círculo. Ella va vestida con el traje típico de las tehuanas.

A partir de ese momento, la historia da un giro de ciento ochenta grados. El desenlace es inesperado; Romel es asesinado por un adolescente que lo intercepta y le dispara a quemarropa. No queda claro a primera vista que Alma lo ha mandado matar, pero luego se revela que ha contratado al integrante de una banda rival para que asesine a su pareja. Hacia el final de la novela vemos a ese hombre con dos más jóvenes conversando. Dos paneles más tarde vemos a uno de sus acompañantes cerrándole el paso a Romel y disparando contra él. Alma va a la comandancia de policía para identificar el cadaver y el comandante le explica que Romel fue víctima de un ajuste de cuentas por parte de una banda rival. Sin embargo, Alma no ha acudido ante él para pedir explicaciones sobre la muerte de su pareja, sino para cerciorarse de que ha muerto. Como puede verse, la historia no tiene un final feliz. Alma regresa a casa y encuentra a su hija sola porque Jean se ha marchado, tal vez porque sospecha lo sucedido. El final de la

historia parece marcar un nuevo comienzo para Alma y para su hija, aunque el clima de violencia que las rodea no ha cambiado.

El estilo de Peggy Adam corresponde a la novela gráfica convencional, sobre todo en lo que concierne a la forma. El uso de la cuadrícula para acomodar los paneles y los globos para los diálogos no representa ningún tipo de rompimiento con las formas tradicionales de hacer historieta. Lo mismo se puede decir con la adaptación de los recursos narrativos como el *flashback*. Por otra parte, por lo menos en la edición en español, la historia es contada en blanco y negro y los personajes han sido trazados con mucho realismo, aunque de manera muy austera y directa. Se trata de personajes que representan la vida de personas en una colonia pobre, donde los personajes luchan por sobrevivir a un ambiente de violencia estructural. El feminicidio es presentado en el contexto de una serie de problemáticas complejas y conectadas entre sí, como la violencia doméstica, el trabajo en la maquiladora, las pandillas en los barrios. Los personajes femeninos son distintos entre sí. Por ejemplo, Estela, la hermana menor de Alma es empleada de una maquiladora, pero es tímida y débil. En contraste, Alma es fuerte y decidida. Lleva tatuajes y trabaja en un bar. Los personajes masculinos también son distintos. Romel y sus amigos pandilleros representan una masculinidad extrema, violenta y vinculada al pandillerismo. También aparece un supervisor de la planta ensambladora, cómplice temeroso de las acciones de sus superiores. Por otra parte, está el dueño del bar y el turista francés. Estos dos personajes aparecen como aliados de Alma. Sin embargo, Adam no cae en maniqueísmos. Por ejemplo, Jean apoya a Alma y se muestra comprensivo, e incluso dispuesto a hacer una vida con ella, pero es Alma la que toma la iniciativa y las decisiones que finalmente la llevarán a retomar las riendas de su

vida. Y él se va, quizá intuyendo lo que ha sucedido con Romel. En todo caso, Jean es presentado como un elemento de apoyo coyuntural y como un testigo de la situación de Alma, y aunque no como un elemento decisivo para su salvación, su presencia sugiere la posibilidad de la intervención externa para el rescate de mujeres como Alma.

Aunque la protagonista y las mujeres que aparecen en la historia enfrentan una situación adversa debido a su posición subordinada en el entramado social en el que habitan, en el libro se muestran los lazos comunitarios de los que se puede valer Alma para revertir su situación. Por ejemplo, aparece el centro de crisis Casa Amiga donde María, la trabajadora social, le muestra su apoyo. En otro momento, un vendedor de dulces la llama por su nombre y le informa en qué dirección se ha ido su hija. El encargado del bar también se muestra respetuoso y la apoya. La historia muestra los esfuerzos de una mujer por salir de una relación abusiva. Al final la violencia no termina, incluso el asesinato de Romel a manos de un niño sugiere que las cosas irán de mal en peor, pero lo que la novela gráfica de Peggy Adam logra crear es un personaje complejo a través del cual mostrar la situación de violencia que viven las mujeres en Ciudad Juárez. Tampoco reduce todo a la violencia doméstica, puesto que alude a varios casos de feminicidio, pero tampoco lo maneja como algo incomprensible. En el caso de la protagonista sabemos quién es el perpetrador, pero el relato también sugiere la existencia de otros casos donde no todo queda tan claramente definido. Sin embargo, la novela logra hasta cierto punto mostrar como la violencia y su repetición son parte de un continuum dentro de un sistema opresivo para a las mujeres. En sus páginas se muestran esos espacios de opresión de manera concreta y específica. Uno de ellos es la línea de ensamblaje donde las mujeres trabajan, generalmente bajo la mirada supervisora de un

hombre. Peggy Adam muestra gráficamente la distribución panóptica del interior de las fábricas, pero también se asoma a la intimidad de las conversaciones entre las obreras para darles voz y que el lector las escuche hablar de sus problemas. Muestra el espacio doméstico. También se muestra el espacio público lleno de baldíos, calles de tierra que muestran huecos entre las partes mejor urbanizadas, el transporte público inseguro y deficiente, operado por choferes poco confiables.

Cuando abandona a Romel y se va a vivir al hotel de Jean, la autora muestra la sexualidad de Alma sin juzgarla. Evita también finalizar el relato con un desenlace melodramático y eurocentrista, como sería haberse ido con Jean a Francia, o que Jean hubiese decidido quedarse en Juárez. Por otra parte, ¿qué implica la noción de que el personaje de Alma haya recurrido al extremo de pagar por el asesinato de su pareja? Evidentemente, se trata de una obra de ficción. Aunque la obra alude a hechos reales y las condiciones socio-culturales de la ciudad están delineadas con realismo, en ningún momento Adam menciona que su obra tenga la pretensión de estar basada en hechos reales, pero en el colofón y en una de las solapas del libro menciona que la autora desea que la novela gráfica ayude a crear conciencia de la situación en Ciudad Juárez y a la lucha contra la violencia misógina. Lo anterior sugiere que la intención de la autora no es solamente contar una historia, sino intervenir en una problemática determinada. Adam recrea con verosimilitud suficiente una de las varias colonias en las que se han concentrado casos de violencia feminicida. El lugar podría ser Anapra o Lomas de Poleo. También representa los dos niveles de feminicidio, el perpetrado por feminicidas organizados, como sería el caso de la pandilla de Romel y la de los choferes de transporte de personal. Ambas son alusiones al ya mencionado caso de Los Rebeldes y a la llamada

banda de los ruteros, un grupo de conductores de transporte de personal acusados de secuestrar, violar y asesinar mujeres. Al mismo tiempo, en la primera parte del relato, Romel aparece como un asesino individual, actuando por su propia cuenta. La impunidad e incluso el desinterés de la policía en resolver los casos aparece representada en la negligencia del comandante que no hace nada por resolver ni los varios feminicidios que se relatan en la novela ni el homicidio de Romel. La policía aparece como un grupo de recoge cadáveres.

Luchadoras ofrece una visión crítica de la autora sobre la reproducción de la violencia. Alma ha recurrido al contexto de violencia de su entorno para hacerse de una solución viable que corte de raíz su problema. No es que el libro de Adam no ofrezca una solución, sino que ofrece una solución radical. Es imposible no hacer notar que Casa Amiga aparece en la versión del relato donde Alma es asesinada. En la segunda parte de la historia ese elemento de respuesta no aparece como parte de la posible solución al problema. Como ya se mencionó, al final del libro, el flashback tiene un desenlace alternativo; los avatares principales, Alma y Romel, tienen un doble que se encarga de cumplir destinos diferentes a los del inicio del relato. El *doppelgänger* de Alma manda asesinar a su pareja y en ningún momento piensa en acudir a un centro de crisis, sino más bien recurre al instrumento que tiene a la mano en el mundo pandilleril: un asesino a sueldo.

III

En 2003, la actriz Mia Kirshner asitió a la conferencia *The maquiladora murders* en la Universidad de California en Los Ángeles y tuvo la oportunidad de reunirse con

algunas de las madres de víctimas de feminicidio. Posteriormente viajó a Ciudad Juárez y unos años más tarde publicó su experiencia en *I live here*, libro en el que documentó sus viajes a varias partes del mundo para ser testigo de la situación de casos de violencia, en particular contra las mujeres y los niños. En el texto no se explicita, pero el trabajo de Kirshner era parte de las campañas de Amnistía Internacional en esos lugares. La actriz estuvo en la conferencia de UCLA debido a la participación de AI en ese proyecto. Su presencia fue avalada por Bonnie Abaunza coordinadora de Artists for Amnesty.

El volumen consta de cuatro diarios de las visitas de Kirshner y sus colaboradores a Ingusetia, Birmania, Malawi y Ciudad Juárez. En cada uno de estos lugares colaboró con artistas gráficos diferentes y los resultados son notoriamente distintos. En tres de los casos, artistas como Joe Sacco y Phoebe Glockner trabajaron en piezas autónomas identificadas como *graphic novellas*²³. Cada una de las piezas fue antecedida por los diarios de Kirshner donde también tienen la participación de otros artistas gráficos, pero en calidad de meros ilustradores. Kirshner también incorporó fotografías y otros materiales gráficos recabados en su trabajo de campo.

El fascículo dedicado a Juárez se divide en dos partes. En la primera, Kirshner colabora con Lauren Kirshner, su hermana poeta que proporciona algunos textos complementarios y con ilustradoras que le ayudan a crear un ambiente de álbum íntimo (scrapbook). Luego viene la *novella* de Phoebe Glockner, cuyo título *La tristeza* da una clave del tono lóbrego de la obra. En la primera parte de este apartado haré un análisis descriptivo del trabajo de Kirshner y posteriormente me enfocaré en la pieza de Phoebe Glockner.

²³ El cuarto fascículo, dedicado a Malawi, no está dividido en dos partes, sino que consiste del diario de Kirshner.

Mia Kirshner intenta un diálogo con el mundo personal de una de las víctimas del campo algodnero, el caso emblemático que fue llevado a la Corte Interamericana de los Derechos Humanos, aunque esto es mencionado solamente de soslayo por la autora. En 2001, dos años antes de que Kirshner se reuniera con algunas de las madres en UCLA, los cuerpos de ocho mujeres fueron encontrados en un sembradío de algodón ubicado dentro de la mancha urbana de Ciudad Juárez, al cruzar la calle del edificio de la Asociación de Maquiladoras. Este hallazgo fue conocido mediáticamente como el caso del Campo Algodnero y fue llevado a la Corte Interamericana de los Derechos Humanos que en 2010 emitió un dictamen que señala como responsable de los asesinatos al Estado mexicano. En 2002 Amnistía Internacional inició una campaña de denuncia de los feminicidios en Ciudad Juárez. Al año siguiente, el Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos publicó el Diagnóstico sobre la Situación de los Derechos Humanos en México en el que se refería a los casos de feminicidio en Juárez. Fue en ese contexto que Kirshner emprendió su proyecto enfocándose en una sola de las mujeres involucradas en el caso, quizá para sacarla de su anonimato de víctima en un caso colectivo.

Para acercarse al mundo de Claudia Ivette González, la autora recurrió a sus efectos personales. Visita su casa, habla con su madre, con su hermana y con su mejor amiga. Intercala su testimonio con sus propias reflexiones sobre el viaje y trata de trazar paralelismos en la vida de ambas. La historia es contada a varias voces—a veces habla la autora, a veces la madre o la amiga, a veces la autora habla con Ivette y en ocasiones habla con la amiga o se dirige al lector. El resultado es una suerte de cuchienco polifónico. Las ilustraciones son una combinación de dibujos, fotografías y *fabric art*, por

lo tanto el elemento gráfico está compuesto de distintas texturas. Esta combinación abona a crear un clima de intimidad. La portada del fascículo es un corazón que simula la textura del algodón—parece un bolso—superpuesto a un mapa de Ciudad Juárez. El título está en español: *Ciudad Juárez: mucho en la vida es ordinario*. Resulta evidente que la idea de crear una atmósfera gráfica a partir de texturas proviene del hecho de que el cuerpo de Ivette fue encontrado en un sembradío de algodón. La creación del álbum sugiere también el tejido de una mortaja, una metáfora del esfuerzo por recrear una historia que le dé sentido a la muerte de Claudia Ivette.

People call it the cotton field—some long-ago memory, because there is no cotton here. There is a filmy yellow sun and shattered earth. In some places, that burned earth is littered with crushed gasoline cans, women’s shoes, empty chip bags, broken Budweiser bottles. There is so much waste that it is hard to see the ground.

Claudia, I’ve written your story five times, scrapped every one of them. I was trying to explain things that I had no way of knowing. Now I know what the problem was. I was thinking of myself instead of you. How I wanted things to make sense, to find logic in the fragments. Your story is not logical. The story will never be finished. You are an object out of four hundred others, one that no one wants to touch. (Kirshner)

A diferencia del libro de Peggy Adam, o incluso de la historieta de Joe Sacco incluida en uno de los fascículos de *I live here*, la pieza de Mia Kirshner no corresponde a la forma de la novela gráfica convencional²⁴. La acción no transcurre a partir de una serie de paneles en el que los diálogos de los personajes sean representados a través de globos.

²⁴ Los fascículos contienen piezas con estilos formales muy distintos, pero las firmadas por Kirshner tienen la forma de álbumes familiares. No tienen numeración, quizá porque la autora consideró que eso ampliaba el efecto que quiso imprimirle a su trabajo.

Justamente es como un album personal en el que se suelen guardar fotografías, recortes de revistas y periódicos, documentos oficiales y personales. Es a partir de ese formato íntimo que la autora intenta contar la historia de Claudia Ivette. No todos los contenidos consisten en sus pertenencias; por ejemplo, las fotografías que se muestran son las polaroids tomadas por la madre de lugares de su casa significativos en la vida de ambas: la cocina donde preparaba su platillo favorito, o el lugar donde la vio por última vez. Los documentos oficiales incluidos en el álbum no son el acta de nacimiento sino la pesquisa oficial de la procuraduría y una superposición oseo-facial en la que se contrasta una fotografía de su rostro con un cráneo. Todos los textos están plasmados en las páginas sobre tarjetas dibujadas de tal manera que parecen estar sostenidas con cinta adhesiva transparente. Este detalle le da al album un toque de fragilidad y al mismo tiempo de autenticidad. Denota el apresuramiento de quien quiere guardar algo antes de que se extravíe, pero también la posibilidad de armar el expediente de otra manera. También sugiere que todo lo ahí contenido puede desaparecer en cualquier momento. Se trata de un expediente endeble, provisional y expuesto a cambios.

Con una estrategia entre documental y ficcional, Kirshner intenta recrear la suma de pequeños mundos de la corta vida de Claudia Ivette; tenía diecisiete años cuando desapareció. Al igual que Estela, la hermana de Alma en la novela de Peggy Adam, trabajaba en una maquiladora. La autora muestra otros aspectos de la vida de Claudia Ivette con quien intenta identificarse. Aparece, por ejemplo, una foto en la que la joven participó en el concurso Señorita Maquiladora, en el que obtuvo el título de Ms. Congeniality. Kirshner es cinco años mayor, así que hasta cierto punto compartían algunos de los mismos referentes de la cultura popular. La autora trata de ponerse en los

zapatos de la víctima, pero pronto se da cuenta de las limitantes de ese ejercicio simple y sencillamente porque Claudia Ivette está muerta y Mia está sosteniendo un monólogo, o si se quiere un diálogo con sus pertenencias y en cierta medida con la madre y con su mejor amiga. Esta forma de plantear el relato propone una lectura circular en la que el lector se siente con la libertad de ir de un lado a otro y regresar para examinar las imágenes, los textos como quien intenta armar un rompecabezas. La pieza de Kirshner no llega realmente a ninguna conclusión sobre los casos. Solamente documenta con trazos muy generales la vida de Claudia Ivette y su amiga.

El álbum se transforma en algunas de sus partes para convertirse en el expediente judicial de la desaparición de Claudia Ivette, en el que están presentes, además de elementos de tipo criminológico, otros que hablan de violencia que se desprende del sistema maquilador basado en la mano de obra barata, el trabajo extenuante y la falta de satisfactores sociales básicos. Uno de los más contundentes es un recibo de pago foliado en el que se documenta a detalle las fechas y las horas trabajadas, así como el pago y las deducciones. El sueldo, equivalente a menos de siete dólares diarios ofrece una idea concreta de los exiguos sueldos en las maquiladoras. Lo que se presenta es la transcripción hecha a mano del documento original, lo que de alguna manera le da una autenticidad mayor; es como si hubiese sido rubricado. Otros elementos que complementan la información sobre el tipo de trabajo que realizaba Claudia Ivette y en el que participan miles de obreras y obreros en los parques industriales de Ciudad Juárez son los cables y conectores con los que arman los circuitos eléctricos. Estos objetos aluden a un trabajo rutinario, mecánico y extenuante. La edad legal para trabajar es 16 años, pero como muchas adolescentes, ella alteró sus documentos para poder trabajar a

los 15. A esa edad consiguió su primer trabajo en una planta ensambladora. Fue como su regalo de cumpleaños porque ese empleo significaba la posibilidad de conseguir sus objetivos. Eso es lo que la madre le ha contado a Mia Kirshner.

Desde *Señorita extraviada* hasta *Bajo Juárez*, los documentales más conocidos sobre los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, el tropo de la quinceañera es común dentro de las representaciones de los casos de feminicidio, en parte porque era la edad de algunas de las víctimas. Los 15 años son conocidos en el mapa sentimental de México como la edad de las ilusiones. Se supone que su celebración es un rito de pasaje, mediante el cual las jóvenes dejan la niñez y entran a la edad adulta. En *Bajo Juárez*, por ejemplo, se muestran imágenes de video de la fiesta de Lilia Alejandra García Andrade, vestida de blanco y bailando el vals con su chambelán. En la historia de Claudia Ivette, la Quinceañera es presentada como una fiesta trunca; la familia no tuvo dinero suficiente para realizar una celebración en grande, por lo que hubo de conformarse con un festejo más ordinario. En este caso, sólo alcanzó a cumplir con su sueño de entrar a trabajar a una planta ensambladora transnacional con la ilusión de ver cubiertas sus necesidades personales más básicas. Ese es el relato que Kirshner hace de la vida de Claudia Ivette, y en él, la identificación que ha intentado se rompe. En *Trama de una injusticia*, Julia Monarrez Fregoso entrevistó a varias de las madres de las víctimas del caso del Campo Algodonero, entre ellas a la madre de Claudia Ivette. Tal y como lo refiere Mia Kirshner, la joven obrera desapareció después de que no le fue permitido el ingreso al edificio de Lear Corporation, la empresa en la que trabajaba, por haber llegado tarde. A partir de entonces nadie sabe qué sucedió. Desapareció durante varias semanas hasta que su cuerpo apareció sin vida al igual que otros cadáveres esparcidos en un sembradío de

algodón. Monarrez Fregoso analiza de la siguiente manera el proceso y las consecuencias de ser asesinada como lo ha sido Claudia Ivette:

De hecho es lo primero que piensan sus madres cuando no aparecen: “se quedaron a trabajar horas extras”. Sin embargo, la realidad se muestra totalmente distinta. En el caso de Claudia Ivette se pone de manifiesto una empresa que no toma en cuenta el trabajo anterior, los reconocimientos de la joven, sino que sólo se fija en los errores: el llegar dos minutos tarde ese día, aunado a otra serie de supuestos retrasos. Podríamos aventurarnos a decir que el cuerpo fragmentado de Claudia Ivette pierde la posibilidad de continuar su existencia en el tiempo histórico por no cumplir con una reglamentación de tiempo marcada por los designios del capital. Como trabajadora fue lo que se podría llamar un capital viviente y menesteroso; en el momento en que ya no trabajó perdió sus intereses y con ello su existencia. (144)

La Tristeza, la segunda parte del fascículo de Juárez, es una pieza breve de Phoebe Glockner situada en un lugar ficticio llamado Ciudad Rojiza. En una de las primeras páginas, la artista presenta un mapa de esta urbe ubicada en el estado mexicano de Perros Chicos, dividida por el Río Agitado de su vecina El Pastor, en el estado norteamericano de Texas. El espacio geográfico de El Pastor es presentado como inocuo, su textura es verdosa como una lozeta. El lado mexicano de la frontera no tiene una escala real, pero sugiere que es un mapa trazado con rigurosidad, incluso cita como fuente al Geological Survey del Departamento del Interior de Estados Unidos. A grandes trazos se asemeja a la mancha urbana de Ciudad Juárez y la línea fronteriza es similar a la que divide a Ciudad Juárez de El Paso Texas, con el Río Bravo (Rio Grande en los mapas norteamericanos). La topografía es parecida a la de Ciudad Juárez, con énfasis en la aridez del territorio. La superficie del mapa aparece pedregosa. Sin embargo, lo más

distintivo son los puntos rosa con cruces rojas que cubren prácticamente todas las zonas de la ciudad. Cada punto representa el hallazgo del cuerpo de una mujer víctima de feminicidio. Los nombres de las zonas de la ciudad han sido cambiados también. Por ejemplo, la carretera a Casas Grandes se llama la Carretera de los Hogares Grandes o la Colonia Rancho Anapra se llama Rancho la Anaconda. En las siguientes páginas, Glockner hace un recuento ilustrado de nueve casos. Utiliza informes por escrito sobre los asesinatos y recreaciones visuales de las escenas de los crímenes. No utiliza nombres, ni de las víctimas ni de los asesinos, excepto en una ocasión en que se refiere a uno de los perpetradores como Mario. Se limita a describir los hechos y a referir el lugar donde sucedieron. Su método narrativo es reminiscente del de Roberto Bolaño en “La parte de los crímenes”, la controvertida sección dentro de su novela *2666*, en la que en el curso de más de cuatrocientas páginas el novelista describe con cierto detalle los cuerpos de mujeres asesinadas en un lugar ficticio llamado Santa Teresa, así como los lugares en los cuales la policía realizó los hallazgos. Los hechos descritos por Glockner suceden en Ciudad Rojiza. Si bien el Santa Teresa creado por Bolaño está en el estado de Sonora, no muy lejos de la frontera con Arizona, Ciudad Rojiza es representada gráfica e inequívocamente sobre un mapa de Ciudad Juárez y la línea divisoria que la separa de El Pastor, Texas es la misma de la frontera Juárez-El Paso. La representación de Glockner impresiona pues la mancha urbana está cubierta de cadáveres. Los puntos rosa de Glockner tienen una cruz roja en el interior y este detalle recuerda la estrategia de las madres de pintar cruces negras sobre fondo rosa en los postes del alumbrado público y la superficie del mobiliario urbano. La artista pinta únicamente quince, pero son suficientes para dar una idea del impacto de la cantidad de asesinatos en el entramado de una

comunidad. Es un tratamiento alegórico de los más de cuatrocientos casos. Es posible que durante su viaje a Juárez Glockner haya conocido el estudio georeferenciado de la violencia realizado por el Colegio de la Frontera Norte en 2006²⁵. En ese estudio se ubica en un mapa la incidencia de casos de feminicidio en determinadas partes de la ciudad. Éste es uno de los estudios que se han hecho para tratar de identificar los lugares de mayor vulnerabilidad. El tipo de casos referidos de manera genérica por Glockner tienen referentes reales. Por una parte refiere casos de violencia doméstica, asesinatos por parte de hombres que conocían a las víctimas y por lo menos dos que podrían ser encuadrados dentro de la definición de feminicidio sexual sistémico.

Las imágenes tienen la crudeza de los levantamientos periciales. Para representar los hechos, Glockner utiliza una serie de avatares creados de una manera distinta al cómic habitual. Tampoco su manera de narrar corresponde a la narrativa gráfica convencional. No se trata de dibujos sino de muñecos recreando escenas para una cámara fotográfica. Los partes policíacos están escritos en un lenguaje enrarecido. Pareciera que han sido traducidos a través de algún programa de traducción en línea como Google translator. Quizá sea la herramienta a la que la autora recurrió para transmitir ese idioma incomprensible en el que generalmente están basadas las notas periodísticas. Algunos comentaristas han visto en el uso de un recurso semejante por parte de Bolaño la apropiación del lenguaje forense. Sin embargo, el utilizado por el novelista más que forense es un lenguaje tomado de la nota roja, en el que el discurso forense, salpicado de terminología médica, ha sido mediado por los partes policíacos y aderezado con dosis de crudeza sensacionalista. Después de más de cuatrocientas páginas, en la novela de

²⁵ *Sistema socioeconómico y geo-referencial sobre la violencia de género en Ciudad Juárez. Análisis de la violencia de género en Ciudad Juárez, Chihuahua: propuestas para su prevención.* COLEF/Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia en Ciudad Juárez. 2006.

Bolaño la lectura resulta anestesiante, pero en la pieza de Glockner ese lenguaje contrapuesto a las imágenes hiperrealistas, intenta un efecto desfamiliarizador que logra sobradamente, a tal punto que los crímenes feminicidas parecen como cosa de otro planeta, o de un mundo ajeno al lector.

IV

En 2010 los artistas gráficos franceses Troubet y Baudoin también viajaron a Ciudad Juárez. Pudieron haberlo hecho volando de París a Houston, y de ahí al aeropuerto internacional de El Paso. Una vez en el área metropolitana de Juárez-El Paso, cruzar la frontera les hubiera tomado menos de una hora. Sin embargo, decidieron volar de París a la ciudad de México. Desde ahí marcharon al norte, trasladándose por tierra en un automóvil alquilado. Documentaron el trayecto a través de dibujos y anotaciones escritas en varios cuadernos. Esta opción fue la más congruente con sus propósitos porque no solamente se trataba de llegar a lo que definen en su libro como “el lugar donde la gente muere”, sino de narrar el exotismo de las tierras norteadas y fronterizas, partiendo desde el centro del país hasta llegar a la frontera con los Estados Unidos. Después de una breve estancia en la capital del país, pasaron por Querétaro, Durango, y finalmente entraron a Chihuahua; se instalaron en Juárez y permanecieron ahí durante un mes. Su estancia estuvo auspiciada por una beca del ministerio de cultura de su país y su principal centro de operaciones fue la Alianza Francesa de Ciudad Juárez²⁶.

Aunque hay mucho de azaroso en los viajes, estos generalmente responden a un diseño general, a partir del cual se producen marcos para procesar la experiencia. En

²⁶ La Alianza Francesa es un organismo auspiciado por el gobierno francés. Su misión es promover la lengua y la cultura francesas en el extranjero.

ellos están codificadas cuestiones como información previa sobre el lugar al que se viaja, intereses políticos, miradas personales, referentes culturales y afectivos, una suma de predisposiciones y expectativas. En el libro, Edmond Baudoin y Jean Marc-Troubet afirman que su deseo de viajar a Juárez nació de la lectura de *2666*, la novela póstuma de Roberto Bolaño en la que, entre otras cuestiones, el autor aborda el tema del feminicidio en una ciudad ficticia ubicada en la frontera entre México y Estados Unidos²⁷. En el libro también citan al fotógrafo y novelista Patrick Bard, autor de la novela *La Frontera* (Grijalbo 2004) como unas de sus influencias. Y, como se verá más adelante, su idea de viaje también estará informada por los populares tebeos belgas *Las aventuras de Tintin*²⁸. Su modelo de viaje encaja en el esquema tradicional de los viajeros europeos a tierras exóticas. Baudoin y Troubet llegaron con una misión: conocer los sueños de sus habitantes y buscar rastros de vida en un lugar avasallado por la violencia.

Nuestra idea fue: encontrar lugares donde dibujar. Hacer el retrato de aquellos que lo deseen, y preguntarles: ¿Cuál es tu sueño? Buscar la vida en esta ciudad donde la gente muere. (Baudoin y Troubet 33)

Evidentemente, los autores han sido interpelados a actuar en una situación de crisis y su papel es buscar la vida donde la gente muere. Se conciben a sí mismos en una misión de rescate. La premisa de Baudoin y Troubet está expresada de manera muy clara: es necesario que alguien de fuera llegue a asisitir a los habitantes de Juárez a que identifiquen sus sueños, y de esa manera rescatarlos de su propia pesadilla.

²⁷ “Es en gran parte producto de, o gracias al libro *2066* de Roberto Bolaño, un inmenso escritor chileno muerto en 2003, que tuve deseos de ir a Ciudad Juárez. Solicité apoyo a Culture France, y me concedieron una beca” (Baudoin 32).

²⁸ La trama típica de las historias de *Tintin* consiste en un viaje a un lugar exótico, en el que el personaje tiene una experiencia extraordinaria para después regresar a su castillo en Moulinsart.

Su procedimiento de trabajo plantea un trueque. Retribuirán a cada persona que les cuente su sueño con un dibujo, pero posar para los artistas no supondrá ningún tipo de retribución para los modelos. Es decir, el trato es de dos por uno a favor de los dibujantes. El principio de asimetría entre viajeros e informantes nativos es claro. Pero lo más sobresaliente es que los primeros se ponen del lado de la vida (bios), mientras que los segundos son situados entre la muerte y la vida desnuda teorizada por Agamben. Los recién llegados sin embargo, podrían sustraerlos de ese estatus para dotarlos de un sentido de presente y de futuro, esto es, si los nativos cooperan y confiesan qué sueñan, y si se mantienen quietos para que los dibujantes-etnógrafos los documenten. Esa es la premisa del viaje.

El paquete mental con el que los viajeros han llegado a México no se modificará. El trayecto les servirá para corroborar algunas ideas preconcebidas. Insistirán en la idea de que Juárez es una fosa común, pero además avanzarán hasta situarlo más allá de la racionalidad occidental. *Viva la vida* puede leerse como un documental *gráfico*, cuyo objetivo es crear un espacio mental y afectivo para recrear la experiencia de los habitantes de Ciudad Juárez en un contexto de militarización, pero también como un documento de la estancia de dos viajeros franceses a la frontera entre la vida y la muerte, a la frontera entre la racionalidad y la irracionalidad. En un soliloquio hacia el final del libro, Baudoin confesará que le es imposible comprender lo que pasa en Juárez y que quizá el costo de esa comprensión pudiera ser la muerte. Pero él prefiere vivir, y decide dar por terminada su misión (133).

El libro tiende a la autoindulgencia por parte de los autores. Se dibujan a sí mismos como aventureros en una tierra peligrosa. Para tal efecto, utilizan un

procedimiento que consiste en plasmar su propio miedo en el rostro de los habitantes locales mediante trazos que tienden a ensombrecerlos. Otro aspecto de este procedimiento es retocar el paisaje y los imaginarios sociales locales para asociarlos con la idea que tienen de lo que es una frontera, un espacio entre la barbarie y civilización. De esa manera activan los estereotipos necesarios para conectar con el público conocedor del género de tebeos tipo *Tintin*. Una de las características de *Las aventuras de Tintin* es la producción de territorios ficticios conectados con referentes geográficos conocidos. En el caso de Baudoin y Troubet, esos imaginarios sociales están en la frontera entre África y Europa. Las primeras veinticinco páginas del libro están dedicadas a establecer esa conexión. En esa sección se plantea la problemática central del viaje, pero también las maneras de representar a los protagonistas. Los encuadres abiertos son planos y tienden a la abstracción. Estos, cuando son cerrados permiten al lector asomarse a los diálogos entre los dibujantes, o entre ellos y sus interlocutores. Al inicio del libro los planos abiertos son los más importantes, pues a través de estos *establishing shots* muestran de una forma bastante elocuente lo que llamaremos la nebulosa fronteriza, representada por un movimiento de sombras que envuelven y abruman a los viajeros en sus propios miedos. Más adelante, en las páginas 106-07 se muestra la trayectoria de una pick up borrosa que avanza por el desierto.

El día comienza, una sombra mecánica se desliza por el desierto. Los Estados Unidos de los caballos, los Estados Unidos de los Westerns, una nostalgia que nadie se le escapa aquí. Los grandes coches, los paisajes abiertos, en el camino de Kerouac. Una fuga enloquecida en la libertad inventada del ayer para olvidar las verdaderas prisiones de hoy. En la cabina de la camioneta uno se siente protegido. Afuera, en la realidad, la seguridad se esfuma. A pesar de eso, aquí, en los coches, es donde casi siempre se mata y se encuentran a los muertos. (106-107)

Los autores están interesados en comunicar al lector que su viaje tiene como propósito penetrar la nebulosa fronteriza para redimir, aunque sea visualmente, a quienes están atrapados permanentemente en ella. Al referirse a Tánger, los autores resumen su idea del lugar mediante una serie de paisajes en las que aparecen figuras humanas sin rostro, estetizadas y jugando fútbol en la playa. En ese momento del libro habla solamente Baudoin. Se dibuja a sí mismo como una figura humana pequeña y borrosa frente a un inmenso mar de sombras (22-25).

En la siguiente página, al arrancar su relato sobre la presencia en Juárez, se presenta la frontera como una enorme alambrada y el autor se pregunta “¿cuántos kilómetros de alambre de púas habría que instalar en medio del Mediterráneo para evitar que África invada las riberas de Europa?” Al pie de la imagen pregunta ¿qué es ciudad Juárez? En la siguiente página hay un dibujo en el que las olas del mar Mediterráneo están a punto de caer peligrosamente sobre la figura humana que representa al autor. Al pie de ese dibujo hay otra pregunta que se suma a la anterior, ¿la frontera de fronteras? (27). En la parte inferior de esa misma página está el dibujo de una mujer que será utilizada para hacer una radiografía de la violencia feminicida. Entre las descripciones que se hace del cuerpo se dice que le faltan el hígado y el corazón y que el asesino se ensañó con las heridas. La descripción detallada es por demás abyecta: “excrementos humanos fueron encontrados en la boca de la víctima” (28). Luego, de la nada, el autor cita al general Pofirio Díaz diciendo “pobre México, tan lejos de Dios, tan cerca de Estados Unidos” (29). Antes de llegar a la presidencia de México, Díaz se distinguió por luchar en contra de la intervención militar de Francia, y durante su dictadura de treinta años se dedicó a promover la cultura y la arquitectura francesa en el país. Esto, más que

dato curioso, da una idea de la calidad de información que estos viajantes tienen sobre México, lo cual explica su tendencia a coleccionar lugares comunes que van escuchando por el camino. Esta cita está al pie de un dibujo en el que aparecen cuatro hombres en primer plano, uno de ellos tiene una camiseta que dice USA. En segundo plano hay una mujer que camina de espaldas. Tres de los hombres la observan aviesos mientras se aleja. En el horizonte hay un ave negra que sobrevuela la escena. En el siguiente dibujo, la mujer en primer plano, todavía de espaldas al lector, es atacada por tres enormes aves de rapiña con el rostro de la muerte representado por calaveras (28-29). Estas mujeres necesitan ayuda en su lucha por derribar el muro fronterizo del racismo que les imponen los hombres, afirman los autores.

La mayoría de ellas no tienen mucha escolaridad. En cambio, tienen empleos de esclavas y algunas se topan con la muerte. Ellas militan, sin saberlo, por la liberación de la mujer mexicana. Seguramente yo soy un gran inocente porque quiero creer que las que mueren hacen caer, con su caída, pedazos del muro fronterizo de la especie de racismo que les imponen los hombres. (33)

Los autores están hablando de las mujeres víctimas de violencia feminicida. Como ya se comentó, conciben su estancia ahí como una empresa justiciera encaminada a facilitar, a través de los trazos de su lápiz, la emancipación de las mujeres juarenses. En la cita anterior podemos apreciar la lógica de la anticonquista teorizada por Pratt. El sujeto visitante define al objeto explorado: tienen trabajo de esclavas y algunas se topan con la muerte, para de esta manera luchar contra las condiciones que la producen. Se entiende que sus dibujos sitúan al artista del lado del combate a esas condiciones y no del lado de su reproducción. Lo anterior resulta por lo menos paradójico ya que el viajero se presupone un ingenuo por pensar que para liberarse las mujeres de Juárez tienen que

morir, o que para que otras sobrevivan, algunas tienen que pagar una cuota de sangre. Este tipo de razonamientos no corresponden a un diagnóstico en el que se tenga en cuenta los orígenes estructurales de la violencia, y restringen cualesquier intento de reacción por parte de las mujeres al mero sacrificio personal.

Una parte importante de la metodología emancipadora de Baudoin y Troubet es mostrar a las personas sus propios rostros, un rostro diferente para que en él reconozcan su humanidad. En uno de sus encuentros entrevistan a la mesera de un restaurante local. Los autores demuestran su capacidad para obrar con el lápiz como si se tratara de un bisturí. La mujer accede a ser dibujada, pero pide que lo hagan rápido porque está trabajando. Mientras la dibuja, Baudoin nos informa que se llama Lupe y que “su inteligencia y humanidad emanan de ella, invadiendo el espacio, como su rostro, que es enorme”. Un momento después, el dibujante confiesa que ha hecho trampa al dibujar a Lupe: “Elimino gordura para regresar ese bello rostro a las normas, establecidas por ... no sé quién”. La mujer les ha dicho que su sueño es tener una casa nueva. Ya en la calle, Troubet le pregunta a Baudoin qué quiso decir Lupe con “una casa nueva” y el otro responde: “no lo sé, pero estoy seguro de que la tendrá” (55), mostrando un total desinterés por la respuesta. Baudoin advierte la arbitrariedad de los parámetros de la belleza convencional, pero eso no le impide que los reproduzca utilizando sus trazos para realizar una operación quirúrgica que intenta lograr un rostro mejor presentable de la humanidad de Lupe. Por otra parte, su actitud de indiferencia hacia el significado de su deseo de una nueva casa, muestra que Baudoin únicamente está interesado en el poder redentor de sus dibujos y no en los sueños de sus entrevistados. Este momento en el libro

ilustra la dimensión estetizante de la misión de los dibujantes franceses y su conexión con las maniobras de autoexhoneración y afirmación de la hegemonía teorizadas por Pratt.

At the same time, depicting the civilizing mission as an esthetic project is a strategy the west has often used for defining others as available for and in need of its benign and beautifying intervention. (Pratt 204)

Más adelante los viajeros van a una cantina en el centro de la ciudad. Se trata de un lugar en el que los muros y el techo están tapizados por afiches de mujeres desnudas, *pin ups* de los 60s y los 70s. Después de tomar unos tragos, Baudoin dibuja una mujer desnuda en su libreta y como muestra de amistad regala el dibujo al cantinero para que lo sume a su colección. El hombre lo recibe con agrado e inmediatamente lo pega en el muro detrás de la barra. Este gesto, aparentemente ingenuo e inocuo, tiene ciertas implicaciones si se toma en cuenta que en el transcurso del libro Baudoin y Troubet han desplegado una denuncia de la misoginia como una suerte de racismo que constituye una barrera entre hombres y mujeres y han cuestionado los valores de la belleza tradicional. Además, ambos autores han apoyado su argumento dibujando a sujetos masculinos locales mirando a las mujeres, observándoles con intenciones de hacerles daño. Y ahora se dibujan a sí mismos colaborando a la objetización de las mujeres, pero en su caso, como acto de amistad y buena voluntad entre varones. ¿Qué implicaciones tiene este tipo de *male bonding* en un lugar como Juárez, el lugar donde, según ellos, las mujeres militan por su liberación con su propia muerte?

Al igual que otros autores, Baudoin y Troubet recurrieron al tropo del laboratorio para intentar explicar la violencia en la ciudad. En un evidente tono satírico, dibujaron un sistema de tuberías para explicar sus mecanismos. En él hay una reacción química catalizada por el “gas natural de la frontera”. En cada una de las estaciones hay un

personaje esperpéntico. Una mujer maquillada en exceso representa a la publicidad (la puta publicidad). En la siguiente estación está representado el endeudamiento, y después el estrés. Enseguida está el miedo. Cada una de las estaciones es un tanque calentado por un mechero, que es alimentado por el gas natural de la frontera. Más adelante viene uno más grande que representa al presidente Felipe Calderón y su declaración de guerra a los cárteles de la droga (se enumera la suma de consecuencias de esta acción: el ejército en las calles, policía en todos lados, narco, armas, muertos, secuestros y asesinatos). En la siguiente aparece nuevamente el estrés representado en un rostro masculino aterrorizado. Luego viene una estación en la que todo aparece sintetizado: compensación, consumismo, publicidad. El producto final sale por un grifo. Es una pila de excremento alrededor del cual vuela una parvada de moscas. El esquema es una mezcla inquietante. Los autores identifican el resultado como las maquilladoras y la solución del liberalismo. El gráfico se llama “Laboratorio de Ciudad Juárez” (115). Se entiende que es una sátira, pero este panel se inserta en el tono general del relato, y aunado a otros elementos, lo inscribe dentro de los discursos deterministas que dominan las representaciones sobre Juárez y reducen la vida de sus habitantes a lo que Giorgio Agamben ha teorizado como vida desnuda. En el colofón del libro hay una imagen donde seis niños están sentados en una banca. Su rostro es inexpresivo y han sido despojados de sus cerebros por aves de rapiña. En otra parte del libro, los niños contemplan las armas de juguete que se exhiben en el escaparate de una tienda. Los autores comentan que pronto podrán cruzar la frontera solos para poder comprar armas de verdad (71). Se trata de un comentario fatalista que sugiere un futuro difícil de desafiar. Los niños son representados en un marco en el que la violencia parece congénita. Sólo es necesario que crezcan para que los niños pasen de las

armas de juguete a poseer armas de verdad. La imagen se presta para una reflexión sobre el papel de la violencia decorativa para generar imaginarios de aquiescencia a la violencia, tal y como lo ha señalado Sayak Valencia, pero los autores de esta narrativa gráfica no logran articular esta crítica, sino que ofrecen un botón de muestra, uno más, para corroborar la estereotípica idea de que las masculinidades fronterizas no pueden escapar a su naturaleza violenta.

En la página 125 hay una serie de paneles precedidos por la siguiente afirmación: “No preguntamos por sus sueños a ciertos gremios que uno se encuentra en las calles de Ciudad Juárez: los zapateros, los sacerdotes, los narcos, los policías, las mujeres de la vida galante, los sepultureros, los políticos y los patrones de las maquiladoras”. Preguntar por sus sueños a todos los gremios que un visitante se puede encontrar en las calles de una ciudad es una tarea que desborda un proyecto como el de los autores franceses, pero llama la atención que hayan decidido poner a las prostitutas, a los narcotraficantes y a los policías en la misma categoría. Que no hubieran trabado conversación con policías y narcotraficantes podría entenderse como una postura política. Ahora bien, poner a las prostitutas al lado de los narcotraficantes y los policías podría interpretarse como una actitud moralista y misógina. Los artistas incorporan a la lista a otros gremios que para ellos resultan igualmente repulsivos como los zapateros, los sacerdotes, los sepultureros, los políticos y los patrones de las maquiladoras (125). Este panel asemeja la carta de una lotería: la imagen que corresponde a los zapateros son varios pares de botas vaqueras que representan una masculinidad ruda también asociada a los narcotraficantes y a los policías judiciales de otra época. Los sacerdotes son un grupo de cinco figuras oscuras que se alejan caminando cabizbajos con los brazos muy pegados al cuerpo como

ocultando algo; la imagen representa una conspiración. Los narcos son representados mediante una planta de amapola y los policías con una placa de sheriff con una estrella de seis puntas. En el panel designado para los sepultureros aparece una pala para excavar. Los políticos y los patrones de maquiladoras son representados juntos mediante una placa de automóvil que dice Texas y Dollars, alrededor del cual revolotean cinco zopilotes. En este breve compendio de lo abyecto elabora sobre el panel donde se describía el laboratorio de Juárez. Al verlos en el mismo grupo uno puede interpretar que a estos gremios no vale la pena preguntarles por sus sueños y al ser excluidos de este rasgo de humanidad se les coloca del lado de la vida desnuda y de las causas de la violencia. Vale la pena destacar que los únicos que aparecen representados con rasgos humanos son los sacerdotes; su silueta asemeja la representación del *muselmann* fronterizo, figuras dobladas por la mitad, en posición de rezo, conspiratorias o abatidas, sin rostro, de espalda al lector. A las prostitutas se les llama “mujeres de la vida galante” y se les representa con unos zapatos de tacón alto con unas correas a la altura del empeine, muy parecidos al calzado que aparece en algunas fotos de víctimas de feminicidio y a los que aparecen en las vitrinas que reiterativamente muestra Lourdes Portillo en su documental *Señorita Extraviada*.

Esta segregación de las prostitutas del resto de las mujeres y del conjunto de la sociedad hace eco al discurso oficial que durante los años noventa abiertamente intentó criminalizar a las víctimas de feminicidio. La expresión “mujeres de la vida galante” evoca la categoría de “mujeres públicas” con las que se intentó descalificar a las activistas que tomaron las calles para denunciar la violencia contra las mujeres y protestar la negligencia del Estado, tal como se discutió en el capítulo anterior. Sin embargo, al

interior del propio libro de Baudoin y Troubet existe un hilo narrativo que teje sobre esta idea de que la femineidad descarriada es parte del problema de la violencia en Juárez. Ya se mencionó el panel en el que la publicidad es representada a través de una mujer maquillada de una manera grotesca, sugiriendo que es una prostituta. Aunque su intención explícita no es denostar a las prostitutas, sino más bien denunciar su objetivización y consiguiente vulnerabilización, los dibujantes terminan colaborando a las operaciones simbólicas mediante las cuales el cuerpo de la mujer es considerado como una zona de depredación legítima. Esto se ilustra cuando en una parte del libro se muestra un recorrido por una idealizada vida nocturna juarensa, en el contexto de la cual, el tráfico carnal se da en un ambiente de armonía (109). Esta visión del trabajo nocturno de las mujeres contrasta claramente con el de Peggy Adam. La protagonista de *Luchadoras* quien trabaja de mesera en un bar, es sometida a constantes vejaciones por parte de la clientela masculina. Este personaje tiene voz y la utiliza para defenderse de las agresiones de los borrachos. En cambio, las mujeres del relato de la nocturnidad juarensa hecho por Baudoin y Troubet no hablan; son representadas con expresiones faciales y corporales aquiescentes a las necesidades de sus clientes, quienes, por otra parte, aparecen bajo una luz particularmente benigna. En la narrativa de estos autores hay un sustrato maniqueo: la puta buena es aquella que satisface las necesidades y los deseos de los hombres, mientras que la puta mala, como la publicidad, es la que le genera estrés y ansiedad.

VI

Las narrativas gráficas de crisis que contienen un testimonio directo pueden convertirse en archivos importantes de realidades marginalizadas y colaborar a rescatar historias con una densidad cultural y comunitaria importante (Smith 66). No es el caso de los trabajos analizados en este capítulo, los cuales corresponden a un modelo diferente y están diseñadas para interpelar a lectores cosmopolitas en los países desarrollados con el propósito de enrolarlos en actividades de rescate. La lectura de estos materiales supondrá un ensayo de una forma de rescate del Otro a través de la identificación empática y la indignación. De acuerdo a Sidonie Smith, se trata de un tipo de acción social consistente en publicitar un discurso de derechos, pero su limitación es que tiende a la distribución inequitativa de identidades respecto a estos derechos (64). Por lo tanto, este modelo colabora a reproducir relaciones sociales y culturales asimétricas. Arthur y Joan Kleinman han señalado que con frecuencia la manera en que apreciamos los problemas resulta iatrogénico, es decir, se convierte en parte del problema (9).

Thus, the cultural capital of trauma victims—their wounds, the scars, their tragedy—is appropriated by the same popular codes through which physical and sexual violence are commodified, sold in the cinema, marketed as pornography, and used by tabloids and novelists to attract readers. Spectacular forms of trauma from abroad hold another significance as well: they consume our interest and deflect attention from routinized misery at home. (11)

En tres de los libros analizados en este capítulo es posible localizar los tipos de subjetividades en los que se fincan estos relatos: la víctima, el victimario y el rescatador (Smith 62). En el caso de Baudoin y Troubet, su posicionalidad como redentores es

explícita. Su misión es rescatar los sueños y los rostros de los soñadores. En *Luchadoras* de Peggy Adam, queda claro que Alma es la víctima y Romel el victimario. Alma toma su destino en sus propias manos, pero recurre a la ayuda de un asesino a sueldo. Su novio francés, el elemento foráneo del relato, no es quien la rescata de manera definitiva. Sin embargo, su presencia y el acompañamiento que ofrece a través de la representación de una masculinidad solidaria marca una diferencia. Incorporar a un personaje como éste en la historia, permite que el lector ajeno a la circunstancia juarense se identifique como un posible sujeto de derechos con la posibilidad de intervenir desde fuera para crear mejores condiciones para mujeres que sufren de violencia de género.

En el relato de Mia Kirshner, la actriz va al rescate del recuerdo de la víctima Claudia Ivette González, y aunque el perpetrador no está identificado, se presupone que es un hombre. Kirshner intenta recuperar las piezas y las claves de la vida de la víctima. Intenta empatizar con ella y traza paralelos entre la vida de la joven asesinada y la suya propia. Es un intento genuino por acercarse a la existencia de Claudia Ivette, pero no asume las asimetrías entre ambas, ni explora de manera autocrítica su posicionalidad. Se limita a decir que ambas eran unas jóvenes con sueños. Al eliminar estas diferencias, Kirshner intenta allanar el camino para que el lector o la lectora de su trabajo se identifique de manera más plena con la víctima y asuma su propia posición rescatista. Finalmente, en *Tristeza*, el relato de Phoebe Glockner que también aparece en *I live here*, la descripción de la relación entre víctimas y victimarios es mucho más clara e incluso brutal. La posición de rescatador queda implícita en el formato de expediente *gore* que la artista da a su trabajo.

Interpelar a los sujetos de derecho metropolitanos tiene otras implicaciones. Por ejemplo, hacerlo de esa manera tiende a borrar la existencia de un sistema de respuesta local, de las voces y las acciones surgidas desde el mundo del cual las víctimas son parte integral. La imagen del subalterno evoca una ideología neocolonial asociada al fracaso, la pasividad, el fatalismo y la inevitabilidad: como los de casa no pueden proteger a los suyos, estos deben ser protegidos, rescatados y representados desde fuera (Kleinman and Kleinman 7).

Graphic narration also rides the currents of the contemporary regime of human rights: the institutions, protocols, and routes of advocacy that draw attention to what Paul Farmer describes as the unequal “distribution of misery” around the globe give form to the management of its attempted amelioration through discourses that “offer a universal and seemingly uncontested ethics of cross-cultural relation” and enjoin people to become activists in its service. (Smith 61-62)

Tal y como lo señalan Kleinman y Kleinman, el sufrimiento no es universal. Estos autores insisten en la importancia de evitar la esencialización, la naturalización y la sentimentalización del sufrimiento. Y por esa razón, a la hora de plantear una intervención es importante tomar en cuenta las diferencias locales en términos de género, edad, clase, etnicidad y subjetividad, así como la penetración de los procesos globales en los mundos locales (Kleinman y Kleinman 2).

Detrás de las narrativas de crisis como las que hemos examinado en este capítulo también hay un esfuerzo colectivo vinculado, o en algunos casos encabezado por una organización no gubernamental que funciona como la productora del proyecto. La ONG procura cierto perfil de informantes. Según Smith, en el caso de las narrativas gráficas de

crisis, el proceso involucra un entrevistador, un compilador, un editor y quizá un traductor. Entre todos co-producen la forma en que será enmarcada la vida que están documentando, así como los elementos que serán incluidos o excluidos. Y también hay un dibujante que visualiza la historia, la diagrama, y en los casos en que sea ficticia, como lo hizo Adam en *Luchadoras*, imagina un avatar adecuado a los propósitos del proyecto.

Collectively, all these actors coproduce the personal story, reframing it as boxes of victimization. In addition, publishers and activists may attach paratexts to the life narrative that situate the stories and authenticate the narrative by providing the imprimatur of the professional activists and the bona fides of the organization attesting to the veracity of the witness....derive from the management of suffering and social justice and thus raise important questions about the relationship of boxes of witnessing to the commodification of contemporary life writing. (Smith 64)

Como parte de los preparativos para su proyecto *I live here*, la actriz Mia Kishner intentó documentarse sobre los casos de feminicidio en Ciudad Juárez. Con este propósito asistió a la conferencia *The Maquiladora Murders* que tuvo lugar en UCLA en 2003. Su presencia ahí—como ya se señaló—fue auspiciada por Amnistía Internacional, y gracias a las organizadoras pudo tener un primer acercamiento con algunas de las madres de las víctimas. Posteriormente visitó la ciudad fronteriza acompañada de un equipo que incluía una traductora. Kirshner incorporó su trabajo sobre Juárez al proyecto de *I live here* que implicó viajes a otras partes del mundo, como parte de la agenda de AI. Phoebe Glockner, autora de *Tristeza*, se mostró insatisfecha de los resultados de su trabajo. En una entrevista comentó que se sintió presionada por la insistencia de Amnistía Internacional de que la problemática era la consecuencia exclusiva de la presencia de las

maquiladoras en la ciudad. Para ella, el panorama que alcanzó a atisbar durante su estancia ahí era mucho más complejo. Sin embargo, el poco tiempo que estuvo ahí y la barrera del idioma, le impidieron acercarse a la vida de aquellas jóvenes mujeres en riesgo de sufrir violencia. A partir de entonces, Glockner decidió emprender un proyecto nuevo, el cual ha implicado entre otras cosas, el aprendizaje del idioma y tener una relación sostenida con sus contactos en Juárez. Este proyecto encaja en la perspectiva de las autoras de *El silencio que la voz de todas quiebra*: recrear la vida y no simplemente mostrar cadáveres, como terminó haciéndolo de manera brutal para el proyecto de Kirshner.

Baudoin y Troubet llegaron a Juárez financiados por el gobierno francés. El contexto de su visita fue la militarización de la vida civil que prevalecía en algunas partes del país, pero también el encarcelamiento de Florence Cassez, la ciudadana francesa acusada de pertenecer a una banda de secuestradores, a quien le fueron violados sus derechos y finalmente fue excarcelada y regresada a su país. Antes de llegar a Juárez, los autores la visitaron en la cárcel en la Ciudad de México e hicieron una apología de su persona. Posteriormente viajaron a Juárez para documentar el ambiente generalizado de violación de derechos a la ciudadanía. Independientemente de que las intenciones de los autores hayan sido genuinas, este elemento del libro revela parte de sus motivaciones políticas y su posicionalidad estratégica en relación a los intereses del Estado francés.

La inscripción de temas locales en lo que Sidonie Smith denomina el régimen de los derechos tiene costos evidentes y en ocasiones puede resultar iatrógeno debido a las simplificaciones que se hace de estos. Sobre todo, al no quedar explicitada la posicionalidad de los actores en el contexto global y al reservarse para sí el papel de

redentores, la misión termina siempre siendo la de rescatar a los locales de ellos mismos. Otro elemento iatrogénico es que puede contribuir a la simulación de acciones por parte de quienes se afilian a ciertas causas a partir del consumo del sufrimiento como mercancía en la creencia de que esto colaborará a cambiar el mundo. También colabora a soslayar, y en algunos casos borrar, la respuesta local. La discrepancia entre los actores con mayor poder en las esferas globales y aquellos que reaccionan desde lo local tiende a generar forcejeos y negociaciones en los que prevalece una asimetría que no favorece a los actores de los ámbitos locales. Algunas de las preguntas incómodas que hacía Clara Eugenia Rojas en relación a la marcha del Día V mantienen su relevancia: ¿para qué?, ¿quién se beneficia? ¿Por qué después de tanto tiempo? Las respuestas pueden parecer obvias, pero dadas las consideraciones y las advertencias de Smith y Kienman y Klienman no lo son tanto. ¿A quiénes benefician estas narrativas gráficas, cuando este tipo de proyectos reproducen las relaciones asimétricas de poder e inciden en un campo complejo con una larga historia, donde los actores sociales y políticos se han posicionado de determinada manera?

Acciones globales como el Día V y la publicación de libros sobre los feminicidios y la militarización en Juárez colaboraron a la inscripción del tema de los feminicidios en el ámbito internacional de los derechos humanos. Esto en sí mismo no fue del todo negativo, ni sucedió de un solo golpe. Como se ha visto en los capítulos anteriores, desde principios de los noventa, hubo una reacción desde lo local en el que se articularon los esfuerzos de activistas, periodistas, fotógrafos, artistas visuales y familiares de las víctimas. Desde diferentes perspectivas, estas voces buscaron tener resonancia en ámbitos nacionales e internacionales. Para tal efecto, han participado de diferentes formas en la

construcción de representaciones sobre su realidad, pero lo han hecho de manera subordinada a estructuras sociales con una historia de larga data. Lograr el asimiento de una realidad local está mediada por un proceso cultural de transformación profesional y política que permite la apreciación de los problemas y la preparación de una respuesta, pero este proceso no es fácil porque algo de esta realidad se pierde en el camino. Citado por Kleinman y Kleinman, Michael Shapiro plantea esta pérdida de la siguiente manera:

What we lose, in general, is insight into the institutions and actions and episodes through which the real has been fashioned, a fashioning that has not been so much a matter of immediate acts of consciousness by persons in everyday life as it has been a historically developing kind of imposition, now largely institutionalized in the prevailing kinds of meanings deeply inscribed on things, persons, and structures. (9)

Las acciones políticas a nombre de otros implican formas de apropiación del sufrimiento ajeno. Es el caso del fotógrafo de prensa que capta la imagen de un niño en el interior de un contenedor de basura, o del activista que utiliza esa foto para generar interés a las condiciones de los niños en los países subdesarrollados. Lo mismo sucede con el o la dibujante, cuyas motivaciones son despertar la empatía de públicos metropolitanos a través de narrativas gráficas de crisis. ¿Cómo hacerlo de una manera que incida de manera favorable para los directamente afectados? Ante la ausencia del Estado en las labores de prevención y atención a las víctimas, la sociedad civil responde, pero esta respuesta requiere profesionalización y financiamiento. Entonces el sufrimiento y el dolor se convierten en mercancía que se inscribe en un sistema de intercambio inequitativo que a veces se presta a la simulación y genera una gran cantidad de malentendidos.

Sobre todo, la promoción de campañas de activismo de derechos que simulan la participación de públicos en acciones de rescate del Otro no modifican las condiciones sistémicas en que generan sufrimiento. Además, reproducen y refuerzan estereotipos fatalistas, que por otra parte contribuyen a políticas militaristas, o policiacas de alto impacto, las cuales muchas veces se implementan en nombre de los derechos humanos.

La pregunta de Jane Fonda a la prensa internacional durante el Día V también mantiene su vigencia: ¿por qué se necesita que aparezcan estrellas de cine para que ustedes estén aquí?

CAPÍTULO CUATRO: arquitectura forense y memoria en la obra de Teresa Margolles

I

El interés de la artista visual Teresa Margolles por los procesos y residuos de la muerte data de su participación en el colectivo de arte SEMEFO²⁹ en la década de los 90 del siglo pasado, pero ha sido durante los últimos diez años cuando su obra ha tenido una mayor resonancia debido al contexto de violencia exacerbada que se ha instalado en México. En esta última década (2004-2016) Margolles ha construido nuevos horizontes y procedimientos de producción. El carácter necrológico de su obra y la forma en que ha conseguido acceso a los materiales con los que la ha producido resulta controvertido, pero Margolles no solamente ha insistido, sino que ha ampliado sus experimentos con el cuerpo y sus residuos mortuorios. Actualmente ya no trabaja exclusivamente con materiales extraídos de la morgue, como lo hizo al exhibir la lengua del cadáver de un joven muerto debido a una sobredosis de heroína. En esa época Margolles exploró de manera más directa lo que llamó “la vida del cadáver”, exhibiendo también tatuajes extirpados de cuerpos sin vida o aplicando *gesso*³⁰ a otros con el propósito de extraer jirones de piel (Carroll 104). Al utilizar materiales como el agua para bañar cadáveres o los añicos de los parabrisas de automóviles en los que hubo ejecuciones, la presencia de la muerte ha adquirido una mayor sutileza en su trabajo. Margolles ya no utiliza la morgue de manera directa para experimentar con el impacto de la muerte violenta, en

²⁹ SEMEFO (acrónimo para Servicio Médico Forense) surgió en los años 90 y llamó la atención a partir de su exposición *Lavatio Corporis* (1994) en la que figuraban obras como “Los Teules”, un ti vivo construido con caballos disecados. El colectivo también sobresalió por la exhibición de tatuajes cortados de cadáveres humanos. Su intención manifiesta era trabajar con la vida del cadáver.

³⁰ El *gesso* es utilizado por los pintores para preparar sus lienzos; está hecho con un aglutinante mezclado con tiza y yeso.

parte porque la realidad ha derribado sus muros y la ha colocado en el centro de la vida pública; también porque el sentido forense de su trabajo como artista se ha ampliado.

Ya desde SEMEFO —uno de los colectivos de arte más controvertidos y emblemáticos de la emergente escena del arte contemporáneo en México durante los años 90— Margolles había convertido a la morgue en lo que el crítico de arte Cuauhtémoc Medina llamó en su momento un espacio en el que la artista pone de relieve el fracaso del estado de derecho en México (Medina 322). Para Medina, el poder de la obra de Margolles no residía tanto en la transgresión que representaba en un país como México exhibir en un museo la lengua de un joven asesinado, sino en el hecho de que sus procedimientos revelaran la facilidad con la que se puede traficar con la muerte. Según Medina, la obra de Margolles “ocupa un espacio de tolerancia marcado por la negligencia y la complicidad institucional” (322). De otra manera, señalaba este autor, no era comprensible que la artista hubiera logrado tener acceso a los cuerpos en la morgue³¹.

Las observaciones de Medina eran hasta cierto punto pertinentes en 2004, fecha de su publicación, pero en los últimos años los acontecimientos diarios en México han rebasado cualesquier sentido de transgresión que pudiera tener la intrusión de una artista en los sepas de la muerte, no en un país en el cual existen lugares donde la morgue se ha llegado a colapsar y los cadáveres literalmente han tenido que permanecer en la calle, tal como sucedió en Ciudad Juárez en 2009. El propio Medina, como veremos más adelante, ha intentado otras aproximaciones sobre la obra de Margolles.

³¹ Según algunos comentaristas, en un principio el colectivo-SEMEFO fue recibido en el campo de las artes visuales más como una provocación que como un movimiento estético en el sentido estricto (Padilla 2010). Otros, como el historiador Claudio Lomnitz, han considerado que la obra de Margolles está asociada a la fascinación de los artistas mexicanos con la muerte (Lomnitz 2005).

Aunque uno de los objetivos de la artista ha sido llamar la atención sobre la muerte en circunstancias violentas, otra de las vertientes de su ya largo catálogo es la documentación. En ese sentido, el conjunto de su obra constituye también un expediente. Margolles concibe los circuitos del arte contemporáneo como un archivo y cada una de sus piezas como un documento³². Uno de los retos de su trabajo ha sido dotar de significado a cuerpos que en algunos casos no tienen otro destino que la fosa común. Achille Mbembe ha advertido sobre la existencia de numerosos cuerpos que de desaparecer de un día para otro no serían reclamados por nadie³³. Su concepto de necropolítica entiende la soberanía como un proyecto de instrumentalización general de la existencia y de destrucción material de cuerpos humanos y poblaciones enteras (Mbembe 14). El trabajo de Margolles pretende crear un expediente que dé fe de la desaparición de esos cuerpos en el contexto mexicano, no para evidenciar la corrupción al interior del aparato del Estado como llegó a sostener Medina, sino para poner en tela de juicio el derecho de ese Estado a crear una política de exterminio.

En este capítulo intentaré explorar cómo esta propuesta políticamente corrosiva se ha insertado dentro de los mecanismos normalizadores del campo cultural dominante en México y ha intentado articular una manera de enfrentar al Estado a sus propias acciones. Para tal efecto, utilizaré como espacio de análisis la presencia de la obra de Margolles en

³² Varios autores han analizado la semiótica de los cadáveres en el contexto de la lucha contra las drogas. En particular, Julia Monarrez (*Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*, 2009) y Rita Laura Segato (*La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*, 2006) han hecho este tipo de análisis en relación a los mensajes encarnados en los cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Sin embargo, como se verá más adelante, la obra de Margolles no tiene la intención de instrumentalizar los cadáveres de las víctimas para enviar mensajes como lo hacen los grupos armados.

³³ El Movimiento Migratorio Mesoamericano sostiene además que hay 40 mil cuerpos sin identificar en los servicios forenses mexicanos. La Jornada. 6 de noviembre de 2014. <http://www.jornada.unam.mx/2014/11/06/opinion/a03a1cie>

el Pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia de 2009, cuya curaduría estuvo a cargo del propio Cuauhtémoc Medina.

II

¿De qué otra cosa podríamos hablar? fue el título de la participación oficial de México en la 53 Bienal de Venecia. El pabellón mexicano tuvo como sede el palacio Rota Ivancich, cuyos espacios interiores fueron intervenidos por varias piezas de arte conceptual. Cuauhtémoc Medina, uno de los críticos más sobresalientes de arte contemporáneo en el país, y Margolles, una de las artistas más polémicas, habían sido seleccionados por un comité en el que figuraban varios directores de museos mexicanos³⁴. El proyecto del Pabellón de México generó tal grado de incomodidad y controversia al interior del aparato gubernamental que la Secretaría de Relaciones Exteriores se retiró del proyecto y dejó todo en manos de las autoridades culturales. La intención era restar proyección internacional a la participación de México en el evento. Según informes periodísticos, Alberto Fierro Garza, el director general de Asuntos Culturales de la Cancillería fue reasignado al consulado mexicano en Orlando, Florida debido a que se le responsabilizó de no haber evitado que una obra de denuncia representara a México en la Bienal de Venecia. El diplomático es autor de *La diplomacia cultural como instrumento privilegiado de la política exterior*, un breve documento en el que propone la cultura como motor económico y puente indispensable de comunicación entre las naciones, pero también como un modo para contrarrestar “las noticias que se publican en el mundo sobre la situación que enfrenta el país actualmente en el contexto del combate al crimen

³⁴ El proceso de selección fue accidentado. No fue sino hasta 2013—cuatro años después de la participación de Margolles en la bienal—que el gobierno mexicano emitió una serie de lineamientos normativos para la selección de la obra que debe representar a México en la Bienal de Venecia.

organizado” (Ortiz Castañares, “Sigue la accidentada huella”). Evidentemente, la selección de Margolles y Medina resultó contraproducente a los objetivos de proyección positiva de México que habían originado la participación oficial del país en la Bienal. Sin embargo, aunque la selección tuvo un impacto mediático que causó molestia en las esferas gubernamentales, no es seguro que las motivaciones de los integrantes del jurado hayan sido subversivas. A esas alturas Margolles había estado en la escena del arte mexicano durante casi dos décadas y nunca su trabajo generó una controversia equiparable a la de la fotógrafa Daniela Rossell con sus retratos de la alta burguesía mexicana (Gallo, *New Tendencias* 117, 119). En México, aparentemente, a los políticos y empresarios les causa más indignación que se exhiba su opulencia y su mal gusto que la muerte violenta en las calles de los barrios. *Juárez, the laboratory of our future* nunca tuvo una respuesta tan adversa; de hecho, su publicación pasó más bien desapercibida en México, excepto para la revista *Proceso* que le dedicó la portada de una de sus ediciones.

En el Pabellón figuraron varias piezas características del repertorio de Margolles, como *Limpieza* (2009), una acción en la que algunas personas trapeaban los pisos de la sede con agua impregnada de sangre que de acuerdo a la artista había sido recolectada de calles donde se habían cometido asesinatos, o *Mesa* (2009), un mueble fabricado con la mezcla de concreto y el mismo tipo de fluidos necróticos. En su reseña de la exposición, el crítico José Manuel Springer destacó el acierto curatorial consistente en colocar las piezas en un espacio que evocara una atmósfera de abandono:

El pabellón se instaló en el antiguo palacio Rota Ivancich, un edificio señorial escondido en una callejuela cercana a la Plaza de San Marcos que, no obstante, atrajo la visita de público y reconocidos especialistas. Las características del inmueble, su deterioro físico y sus amplios espacios funcionaron para la propuesta

de Teresa Margolles, que requería algo que no fuera un cubo blanco, sino un lugar con carácter y una atmósfera de abandono. (Springer, “¿De qué otra forma podríamos hablar?”)

Si bien es cierto que el trabajo de Margolles está asociado a la muerte física, en sus trabajos recientes son evidentes sus esfuerzos por reflexionar sobre la visibilidad de los efectos de la violencia. Tal y como lo reseña Springer, la estrategia de trabajar con los rastros de la muerte violenta tiende a desestabilizar la percepción porque en su opinión la artista crea un ambiente de certidumbre sin recurrir a lo visible.

Uno puede dudar de la veracidad de la información e incluso es posible pensar que se trata de un escabroso procedimiento de la curaduría para llamar la atención sobre el vacío. Pero con Teresa Margolles sabemos que lo que hay es lo que es. En esas salas la ausencia de imágenes, la invisibilidad de los escenarios son factores que desestabilizan la percepción. La artista nos coloca en una situación de certidumbre pero sin recurrir a lo visible, lo que provoca una incomodidad, el malestar de una sensación no verificable visualmente. La humedad del piso es la única referencia. A lo largo de tres lustros de carrera Teresa ha dado muestras fehacientes de que lo suyo es el trabajo con la muerte física, la desaparición de seres humanos y los rastros que dejan esos hechos, siempre violentos. (Springer)

La impresión que se llevó Springer es que el Palacio era como “una tumba abierta” que, sin embargo, funcionaba de manera distinta a las planas de los periódicos pobladas de cadáveres, cuyo efecto es más bien adormecedor. Por el contrario, la intervención de ese espacio obligaba al espectador a plantearse una serie de preguntas importantes. A decir de Springer: la sangre real es una presencia incontestable de la vida y la muerte de una persona, elimina la distancia entre la muerte y el espectador.

Pero la obra de arte, pone en la discusión aspectos tales como la repetición con el que la prensa reporta el hecho que socava la sensibilidad hacia el hecho y del otro

lado está el testimonio de la sangre que crea una presencia, podría decirse una evidencia del crimen. Y también podría ser una derivación de la violencia, o una consecuencia de la misma. (Springer)

Springer destaca también la movilidad como otra característica de la obra de Margolles: el proceso mediante el cual los materiales de la obra son preparados y trasladados hasta el espacio museográfico, así como de la forma en que la artista los documenta y los convierte en parte en una pieza importante del montaje.

En el proceso de trabajo de Teresa interviene decisivamente la presentación: la forma en que traslada los hechos al espacio de exposición. Las piezas del pabellón no tienen la crudeza del periodo forense de su carrera. La joyería y una banca de concreto colocada en el recibidor –hecha con flujos extraídos de cadáveres, descubren factores ocultos. La factura impecable de estos artefactos es una réplica de la lógica productiva que opera en las maquiladoras de bienes de consumo. Consideremos, por ejemplo, que un par de zapatos lleva impreso el sudor de decenas de jóvenes mal pagados que los manufacturaron en Asia. Esta puesta en evidencia de lo que constituye la mercancía en el producto artístico, su génesis, su esencia y su simbolización, revela la perversión de la cadena producción-distribución-consumo a lo ancho y largo de la historia del capital económico y simbólico. (Springer)

El reseñista describe la transición de la obra de Margolles hacia una fase que, según su apreciación, ha dejado de ser forense. Springer se refiere a su relación directa con el ámbito de la morgue. Sin embargo, podría argumentarse que su obra no solamente ha mantenido su sentido forense en términos clásicos y estéticos, sino que ha ampliado sus alcances. Eyal Weizman ha definido la forensica como el arte del foro: “the practice and skill of presenting an argument before a professional, political, or legal gathering” (“Forensic architecture” 8-9). De acuerdo a esta definición, la forensica es parte de la

retórica y tiene que ver con el habla, pero no solamente de los seres humanos, sino también de los objetos.

Debido a que los objetos no pueden hablar, estos requieren un traductor o un intérprete, una persona o una serie de tecnologías para mediar entre las cosas y el foro. En su discusión de cómo dar voz a los objetos a los que la naturaleza no ha dado voz, Quintilano escribe acerca del poder de la prosopopeya, no sólo para evocar a los muertos, como lo hacen los patólogos forenses en los tribunales internacionales hoy en día, sino acerca de cómo dar voz a los estados y a las ciudades (9).

Presentar el trabajo de Margolles en la Bienal de Venecia tuvo implicaciones de gran magnitud en el contexto del baño de sangre que vivía el país en ese momento. Más que nunca, su obra resultaba pertinente. En efecto, ¿de qué otra cosa se podría hablar, a propósito de un gobierno que terminaría su gestión con aproximadamente 60 mil muertes violentas derivadas de la llamada guerra contra el narcotráfico?³⁵ Sin embargo, ¿lograban los procesos de Margolles desbordar las coordenadas normalizadoras de un espacio concebido como la representación oficial de un país, cuyo gobierno era en gran medida el responsable de la violencia que generaba las muertes aludidas en las piezas que pretendían perturbar la arquitectura del Palacio Rota-Ivancich?

III

Teresa Margolles ha intentado crear un discurso para posicionar de otra manera la muerte violenta y sus efectos en el radar de la opinión pública, utilizando como plataforma los circuitos del arte contemporáneo. Mediante su trabajo en escenarios como galerías y bienales, la artista ha intentado realizar conexiones concretas entre realidades

³⁵ De acuerdo a la organización derechohumanista Human Rights Watch durante el sexenio de Felipe Calderón hubo por lo menos 60 mil muertes violentas.

espaciales geográficamente distantes y simbólicamente ajenas, tales como las calles de las ciudades mexicanas y un centro cultural en Bolzano, Italia, la ya mencionada Bienal de Venecia, o un paseo peatonal en Liverpool. Específicamente, Margolles ha intentado trasladar en su materialidad residual expresiones de violencia a esas ciudades europeas con el propósito de intervenir e interrumpir el flujo de la vida cotidiana. Obras como *Vaporización* (2001), en la que la sala de exposición estuvo poblada por los vapores producidos por agua utilizada para lavar los cadáveres en la morgue (Margolles, “Catálogo de la galería LABOR”), y la ya mencionada *Limpieza* (2009), en la que los pisos del Palacio Rota Ivancich fueron lavados cotidianamente con agua mezclada con sangre durante la Bienal de Venecia (Margolles, *What else could we talk about?* 042), son piezas de un minimalismo perturbador. Otras acciones igualmente metonímicas aluden a una materialidad que no es directamente corpórea. En la Bienal de Liverpool de 2006, Margolles cubrió un paseo peatonal con añicos de vidrio recuperados de escenas de crímenes en los que las víctimas viajaban en automóvil. La respuesta de la artista a la propuesta curatorial que planteaba responder a la pregunta ¿qué le regresarían los países de América a los puertos europeos? fue contundente: la muerte multitudinaria (087).

Según la propia Margolles, a partir del 2006 su trabajo dio un giro definitivo. En esa época empezó a incorporar materiales residuales de la vida social. En *La Promesa* (2012), una de sus obras más recientes, Margolles trasladó el cascajo de una casa abandonada en Ciudad Juárez y construyó un muro de tierra con setenta centímetros de altura y varios metros de largo³⁶. La propuesta consistía en que durante la exposición los visitantes rasparan el muro con limas metálicas hasta convertirlo en polvo. *La Promesa* es

³⁶ Esta pieza fue concebida para el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la UNAM.

una invitación a reflexionar acerca de las promesas hechas a los jóvenes sobre su futuro y que de pronto, ante la violencia estructural, se disuelven. Al trabajar con las limas sobre la pared hecha de cascajo, la artista pretende que los participantes tengan un espacio de reflexión y se sirvan de la acción para compenetrarse y examinar su experiencia dentro del modelo que les ha fallado. Evidentemente, Margolles se refiere al modelo maquilador que inició en urbes fronterizas como Ciudad Juárez en la década de los 60, y que a partir de la firma del Tratado de Libre Comercio en 1993 se extendió de manera acelerada a otras regiones de México. Este tipo de lugares atrajeron a un gran número de migrantes que veían a estas ciudades iluminadas con la promesa de empleo, vivienda y una nueva vida, alejada de las carencias de sus regiones de origen. Si bien en los 90 hubo un gran auge en el empleo dentro de estas franjas industriales, a partir de esa década, la vulnerabilización de sus habitantes fue mayor. La crisis de las políticas de recorte presupuestal y las políticas de mano de obra barata se presentaron de manera temprana y fueron más dramáticas en lugares como Juárez. Sin embargo, hacia finales de la primera década del siglo XXI, debido a las presiones de la llamada narcoguerra, alcanzó proporciones colosales.

Otro ejemplo de este nuevo enfoque en el trabajo de la artista es la exposición *Frontera* (2011), en la que planteó la pregunta ¿cuánto puede resistir una ciudad? En ella figuraban piezas como un cubo fabricado con una tonelada de varilla recogida de la devastada calle Mariscal, también en Ciudad Juárez, y un muro desmantelado y reconstruido con las huellas de proyectil de una ejecución (Catálogo de LABOR). La Mariscal es una calle emblemática del centro de Ciudad Juárez. Se trata de la principal arteria en el corazón de la zona roja: asociada históricamente a la prostitución y en las

últimas décadas a la vida nocturna de las y los obreros de la maquiladora. Recientemente, varias manzanas de esa zona fueron destruidas con el pretexto de limpiar la zona y edificar ahí un sector comercial que modernizara el centro histórico: una promesa modernizadora más. La pieza de Margolles alude a la memoria de una comunidad sepultada bajo una nueva promesa. Al preservar una parte de los vestigios materiales de la Mariscal en esa pieza, la artista busca construir un detonante de memoria, al mismo tiempo que lo traslada a un circuito en el que, debido a su propia posición como artista, la historia de un barrio y sus habitantes encuentra un espacio para ser contada.

Frontera contenía también una acción que involucraba residuos corporales, pero en este caso no de personas asesinadas, sino de jóvenes vivos dentro de la categoría demográfica de las potenciales víctimas de feminicidio y ejecuciones extrajudiciales. El interés de Margolles en la juventud se deriva de que en las ciudades industriales como Ciudad Juárez la población joven es muy grande. Otra motivación es que la media de jóvenes asesinados durante la Guerra de Calderón fue, por mucho, la más alta del país³⁷, pero probablemente también porque en algunos casos el agravio que han sentido como generación ha logrado tornarse en una respuesta política que con frecuencia recurre a acciones artísticas y culturales. En esta última pieza, Margolles embadurnó con grasa recabada a través de camisetas el ventanal de una galería en Bolzano, Italia. La intención

³⁷ Ver el artículo “Ciudad Juárez: la vida breve” de Héctor Domínguez Ruvalcaba en *Nexos* de junio de 2010. De acuerdo con Domínguez Ruvalcaba, las estadísticas de la Subprocuraduría de Justicia del Estado de Chihuahua, zona norte sugieren que “la guerra entre bandas de narcotraficantes en Juárez ha dejado de 2008 a la fecha más de cuatro mil 500 víctimas, de las que 30% son menores de 20 años”. El autor señala que si se cuentan los menores de 30, resulta que desde el inicio del sexenio de Calderón, en Ciudad Juárez los jóvenes habían puesto más de la mitad de los muertos por la violencia. También ver “La violencia en México, la primera causa de mortalidad en hombres jóvenes” de Asa Cristina Laurell: “El flagelo de la violencia se distribuye desigualmente en el territorio. Así fue la primera causa de muerte de hombres en Chihuahua de 2008 a 2012, en Guerrero de 2009 a 2012 y en Sinaloa y Durango la primera o segunda causa de 2009-2012.” *La Jornada*. 6 de noviembre de 2014.
<http://www.jornada.unam.mx/2014/11/06/opinion/a03a1cie>

era empañar el vidrio para interrumpir la transparencia que mediaba entre el espectador y el parque ubicado en la parte exterior del edificio. De esa manera, los asistentes a la exposición fueron obligados a asomarse al paisaje a través de los cuerpos de los jóvenes. Este conjunto de piezas sugieren la corporeidad de la muerte, pero ponen mayor énfasis en el cuerpo social. En una entrevista, Margolles describe los cambios en sus procesos de producción de la siguiente manera:

Yo creo que mi trabajo es más hacia lo social. Y el tiempo que tengo trabajando el cuerpo —tengo más de veinte años trabajando el cuerpo muerto, y en eso he investigado procesos. Pero en el 2006 cuando se recrudece la violencia en el norte, ese trabajo que tenía en la morgue, como un termómetro social, sale a la calle. Lo cuerpos ya están en la calle. O sea, esa investigación dentro de la morgue, cambia hacia lo social que está en la calle. Es cuando salgo a trabajar en la calle con restos. Con lo mismo que trabajaba adentro, trabajo afuera, que es con el resto, con la periferia del cuerpo, mostrarlo sin mostrarlo. Eso, por su puesto, ha hecho que la producción artística vaya cambiando, del silencio de la morgue al ruido de la calle. (“Entrevista a Teresa Margolles”. *Youtube*)

Abandonar el silencio de la morgue para transitar hacia el ruido de la calle ha obligado a la artista a plantear su trabajo de otra manera: más desde lo social y lo político que desde lo estrictamente artístico, pero aún dentro del campo del arte contemporáneo como plataforma de enunciación. Si bien la obra de Margolles siempre tuvo implicaciones y lecturas políticas, en el nuevo contexto social del país, este aspecto de su trabajo ha tomado un lugar preponderante.

El cuerpo en la calle se convierte en algo para todos; el cuerpo está ahí tirado para todos, para los niños para los adultos. O sea, puede ser fotografiado, puede ser visto. Sin embargo, otros elementos de la calle, como un árbol como una casa, puede ser más peligroso fotografiarlos. Entonces yo trabajo con las huellas que

quedan en los árboles, con las huellas que quedan en las paredes, con las huellas que quedan en el suelo, en la tierra. Trabajo con el polvo seco mezclado con sangre, como se lo lleva el desierto y te cubre ... como nos vamos llenando de nuestros propios conciudadanos. En esa medida ha ido cambiando mi trabajo. (“Entrevista a Teresa Margolles”. *Youtube*)

En el periodo descrito por Margolles, la ciudad entra en su obra como una figura de producción importante. La pregunta formulada en *Frontera* ¿cuánto puede aguantar una ciudad? remite a las ideas de Saskia Sassen sobre la manera en que las ciudades siempre tienen elementos que las ayudan a resistir y a responder (Sassen 15). El nuevo encuadre de Margolles pone de relieve la agencia de las subjetividades locales, su capacidad política para resistir y responder. Vistas de esta manera, las huellas de las balas en los muros aluden no solamente a la existencia de cuerpos victimizados, sino también a una fuerza que se mantiene en pie. Lo anterior adquiere una relevancia particular en el caso de Juárez, debido a que en el imaginario nacional e internacional ha sido representada como una ciudad donde prevalece la victimización sobre cualquier capacidad de respuesta: un gulag a donde va a parar la gente que nadie quiere, según Charles Bowden, o un tiradero humano, en las palabras de Julián Cardona recogidas por Ed Vulliamy. Además de buscar la huella de los perpetradores a través de sus piezas y acciones, Margolles intenta también identificar elementos dentro de la comunidad que se enfrentan al reto de transformar la agresión violenta en resistencia.

Teresa Margolles no ha sido la única artista que ha trabajado los temas de la violencia en México en los circuitos del arte contemporáneo. En 2002, Lorena Wolffer, por ejemplo, tocó el tema del feminicidio mediante el performance *Mientras dormíamos (El caso Juárez)* (Wolffer, “Mientras dormíamos”. *Youtube*)³⁸. En esa pieza, la artista — vestida con una bata y una red cubre-cabello como las utilizadas por las obreras de maquiladora en Ciudad Juárez— se colocaba en una plancha metálica similar a las de la morgue y con un marcador quirúrgico iba trazando en su propio cuerpo desnudo los mismos lugares donde una voz en *off* describía que habían sido lastimados los cuerpos de mujeres asesinadas en Ciudad Juárez.

A partir de reportes policíacos, utilicé mi cuerpo como un mapa simbólico para documentar y narrar la violencia en cincuenta de los casos registrados. En un ambiente de morgue, la pieza consistía en reproducir en mi propio cuerpo, con un plumón quirúrgico, cada uno de los golpes, cortadas y balazos que dichas mujeres sufrieron. De esta forma, mi cuerpo se transformaba en un vehículo de representación de la violencia hacia las mujeres en Ciudad Juárez, hoy aparentemente institucionalizada. (Wolffer, “Mientras dormíamos”. *Youtube*)

Los elementos visuales del performance de Wolffer estaban tomados de fotografías aparecidas en el libro *Juárez, the laboratory of the future* de Charles Bowden, publicado en 1997 e ilustrado por fotógrafos de prensa de los diarios locales (Bowden 78-79). El libro documenta la devastación de una ciudad debido a las políticas de libre comercio y en él aparecen imágenes de obreras en la línea de producción portando batas como la utilizada por la artista en su performance. La acción es una referencia directa al

³⁸ Lorena Wolffer es una artista reconocida en el campo del performance mexicano. Su obra “Mientras dormíamos (el caso Ciudad Juárez)” fue ejecutada en varios lugares, entre otros el Museo de la Ciudad de México. El título de su pieza hace eco del artículo “While you were sleeping” de Charles Bowden publicado en la revista *Harper’s Magazine* en diciembre de 1996. Ese título proviene de la sección de nota roja de un telediario matutino en el Canal 5 de Ciudad Juárez, cuyo título era *Mientras usted dormía*.

vínculo entre vulnerabilización de las mujeres derivada de la industrialización neoliberal y los feminicidios. Aunque Wolffer siguió trabajando el tema de la violencia contra las mujeres, se alejó del tema de Juárez por considerar que no podía seguir haciéndolo a la distancia y decidió concentrarse en experiencias que le eran territorial y vivencialmente más cercanas (Wolffer, “Arte público, arte político”).

Por su parte, Margolles ha logrado crear un proceso de trabajo conectado con la experiencia de la ciudad en los años que han transcurrido desde que en 2005 decidió visitarla por primera vez. Ese proceso ha tenido varias vertientes. No solamente se ha conectado con el espacio geográfico, sino también con los procesos sociales y políticos que se han dado en Ciudad Juárez durante ese tiempo: la formación de colectivos de arte y su vínculo con organizaciones sociales y la lucha contra la violencia que a partir de 2009 tomó las calles de manera más decidida³⁹. Además, Margolles ha realizado un ejercicio de conexión territorial entre Juárez y otras ciudades del norte, en particular con su natal Culiacán, Sinaloa. Como ella misma lo ha reconocido, este proceso la ha llevado a hacer cambios importantes en sus encuadres y métodos de producción artística, vinculándola cada vez más con lo político y lo social. Ahí donde Wolffer con honestidad ética y política reconoció limitaciones de naturaleza práctica y conceptual, Margolles se atrevió asumiendo riesgos importantes. La vocación por enganchar su trabajo con los propios procesos de la ciudad la ha llevado a ampliar los horizontes conceptuales y metodológicos de su trabajo. Margolles no es una artista que haya llegado a hacer una

³⁹ Desde 2009, pero sobre todo a partir de la Marcha del Dolor, Coraje y Desagravio, realizada en Ciudad Juárez después de la masacre de los jóvenes de Villas de Salvárcar, las movilizaciones tuvieron un alto contenido performático y colectivos de Arte como Reziste, Los Batallones Femeninos y Por una cultura muerta, entre otros, fueron pieza clave. Margolles conoció de cerca este proceso. Ver el video de Angel Estrada Marcha del Dolor, Coraje y Desagravio en Ciudad Juárez (<https://www.youtube.com/watch?v=zKJmUjORtDY>).

lectura rápida de Juárez, sino alguien que ha creado un vínculo orgánico entre su obra y algunos de los agentes culturales y sociales de la ciudad, como los artistas jóvenes y las organizaciones que promueven acciones culturales en las zonas de mayor vulnerabilidad a la violencia⁴⁰. Pero más allá de esa experiencia específica con Ciudad Juárez, Margolles ha entrado en una reflexión sobre la ciudad entendida como una dimensión comunitaria amenazada y en crisis.

VI

La participación de Margolles representando a México en la 53 Bienal de Venecia generó reacciones encontradas debido, entre otras cosas, a que la decisión del gobierno mexicano de participar en ese tipo de eventos internacionales tuvo su origen en un proyecto para fomentar la cooperación internacional y contrarrestar las noticias que se publicaban (y se siguen publicando) en el mundo sobre la situación que enfrenta el país en el contexto del supuesto combate al crimen organizado. Sin embargo, la decisión de un jurado dictaminador y la aparente distracción de la Secretaría de Relaciones Exteriores propiciaron que el proyecto presentado por Cuauhtémoc Medina representara a México. En ese marco, la crítica de arte Avelina Lésper denunció la obra de Margolles de manera lapidaria: a falta de talento, amarillismo.

Por increíble que esto suene, a las instituciones de cultura del Estado les pareció de lo más lógico y natural que alguien fuera omnipresente en todas las escenas del

⁴⁰ Desde sus primeras visitas a la ciudad, Margolles ha trabajado de manera cercana con la escuela de artes visuales de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, impartiendo conferencias e impulsando el trabajo de jóvenes artistas que ahí se forman. También ha participado en la creación del centro cultural La Promesa, ubicado en el la Colonia Tierra Nueva, en una de las zonas de Ciudad Juárez más afectadas por la violencia. La artista adquirió una de las miles de casas abandonadas y con el casajo realizó su pieza *La promesa*. Posteriormente donó el terreno a una asociación civil que construyó ahí un pequeño centro cultural.

crimen en los estados dominados por el narco, y con trapos y cubetas se llevara restos humanos como si nada y además hiciera con esto una “obra”. Así que pagaron una fortuna porque se mostrara en una de las bienales de arte más importantes del mundo. Es sorprendente que las instituciones culturales del Estado, el comité seleccionador y la crítica —que lo aplaude frenética como una obra de denuncia—, no hayan analizado que si en verdad la obra está realizada con los materiales que la artista afirma, su obtención es un acto de corrupción que se suma a estos horribles crímenes en nombre del pseudo arte. (Lésper, “Farsa”)

Lésper ataca a Margolles y a Medina en dos frentes; por una parte cuestiona la verosimilitud de la propuesta y, por otra, la legalidad de los procedimientos de la artista. No le parece creíble que Margolles haya sido capaz de recolectar los restos de sangre y otros fluidos contenidos en las piezas exhibidas en la bienal. En particular, no cree posible que la sangre sea verdadera ya que, según ella, las escenas del crimen son cuidadosamente resguardadas por las autoridades. Por lo tanto, Lésper señala que en caso de que sea cierto que la sangre provenga de la escena de un crimen, ésta ha sido recolectada de manera ilegal y en posible connivencia con narcotraficantes. De cualquier forma, Lésper se inclina por concluir que se trata de una farsa.

Ante estas pruebas lo más lógico es que use sangre de cualquier mamífero que matan en un rastro. Pero como se trata de “crear” que es arte, creen que es sangre de narco. Entonces la obra es un engaño, un espectáculo de feria en donde vive la mujer araña. Esta farsa representa a México y le dice al mundo que nuestro problema más grave, el narcotráfico, es visto como una patraña sensacionalista para el arte y las autoridades de cultura. Un escenario y una idea con nivel de cine de Halloween serie B es nuestra visión de más de 13 mil muertes⁴¹. (Lésper,

⁴¹ En 2009, fecha de la publicación de artículo de Lésper la cuenta de asesinatos en el país, de acuerdo a Lésper era de 13 mil. Sin embargo, esa cifra es incorrecta, pues de acuerdo al Inegi, solamente en 2009, el año de la Bienal de Venecia, se cometieron en México 19 mil 757 asesinatos. Entre 2007, año en que se dispararon los homicidios y el cierre de 2009 hubo 42 mil 630 casos. Los homicidios crecieron 150 por

“Farsa”)

Es ampliamente conocido que el tratamiento de las escenas del crimen por parte de las autoridades mexicanas no es tan pulcro como supone Lésper. Por el contrario, la falta de rigor en las investigaciones y en el manejo de la evidencia forense ha sido parte de los reclamos permanentes de los familiares de víctimas⁴². Margolles ha explicado que para recolectar los materiales de sus piezas se ha valido de una gran cantidad de colaboradores que recogieron con telas húmedas la sangre seca que había quedado tirada en el pavimento o en los caminos de terracería. Posteriormente las telas fueron llevadas a Venecia en maletas como parte del equipaje de la artista y de sus asistentes. En el Pabellón, Margolles creó un dispositivo para rehidratar las telas con el propósito de obtener el agua mezclada con sangre con la que se trapearon los pisos de manera cotidiana durante los seis meses que duró la Bienal. Como puede verse por la reacción de Lésper, el trabajo de Margolles no tiene el mismo impacto en México, pero tiende a escandalizar a los públicos europeos. Y el escándalo generado ahí—que México sea representado por el espectáculo de “la mujer araña”—es lo que cala en la élite cultural mexicana. Dicho de otra manera, el escándalo generado por la presencia de la materialidad del cadaver en una exposición espanta más que el continuo derramamiento de sangre en las calles.

Sin embargo, más allá de las suspicacias de Avelina Lésper acerca de la autenticidad de los materiales utilizados por Margolles, y aunque un poco tardíos y

ciento en el sexenio de Felipe Calderón. Juan Carlos Miranda. La Jornada. 31 de julio de 2013. <http://www.jornada.unam.mx/2013/07/31/politica/005n1pol>

⁴² Desde 1993 los familiares de las víctimas de feminicidio y activistas de la ciudad reiteradamente han denunciado la falta de seriedad por parte de las autoridades policiacas y los ministerios públicos para el manejo de evidencia y la seriedad en las investigaciones. Esto se recrudeció a partir del 2008 en la ciudad.

reminiscentes del amarillismo que pretende denunciar, sus señalamientos de orden jurídico inciden en uno de los aspectos de la discusión que ha generado esta obra. El propio curador del Pabellón de México en Venecia, en sus primeros acercamientos a la obra de la artista había resaltado que los procedimientos de Margolles ponían en entredicho el estado de derecho, debido a que evidenciaban la facilidad con la que se podía traficar con la muerte. Para Medina se trataba de una obra concebida en los intersticios de la ilegalidad y la ausencia del estado de derecho prevalente en México. En ese sentido, Margolles ocupaba un espacio de tolerancia marcado por la negligencia y la complicidad institucional.

For an artist like Margolles to scavenge through the morgue taking photographs, collecting samples, making imprints or plaster casts of corpses, there needs to be an extremely permissive administration. (Medina 322)

El Equipo Argentino de Antropología Forense, que recientemente investigó las desapariciones de los estudiantes de Ayotzinapa, realizó un importante trabajo en el caso del Campo Algodonero en Ciudad Juárez. Determinó que uno de los problemas en las indagaciones de las autoridades fue el manejo poco pulcro de la evidencia. Esto resultó, por ejemplo, en la identificación equivocada de los cuerpos de las víctimas. Según el dictamen presentado, el Equipo encontró irregularidades como el extravío de expedientes, autopsias y de importantes partes de los restos óseos. (“Testimonio de Mercedes Doretti ante la Corte Interamericana de los Derechos Humanos”).

La falta de cadena de custodia y de inventarios sistemáticos de la evidencia asociada imposibilita establecer con claridad el destino de la evidencia que efectivamente se encontró asociada a los restos 18/01 y a otros siete restos del Campo Algodonero en el momento de su hallazgo. (28)

Con el paso de los años, Medina ha ampliado su marco de apreciación. En “Materialist spectrality”, el ensayo publicado en el catálogo de *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, el curador afirma que el trabajo de Margolles en torno al tratamiento institucional de los cuerpos y la materialidad de la muerte ha operado como una historiografía inconsciente de la brutalidad de la experiencia social mexicana. Señala que su narrativa no surge de un impulso hacia el reportaje, sino como un heterodoxo ejercicio del conocimiento y una investigación ética llevada al límite. Según Medina, su corrosividad se deriva del hecho de que se rehusa a otros modos de sentir y experimentar lo social, pero también porque involucra la operación en uno de los puntos ciegos del imaginario social (Margolles 016).

This adventure on the outer limits, one of very few such that has infiltrated the artistic arena, combines the heterogeneity of a point of view with individual, subcultural negativity, and undertook the risk, from the outset, of operating out of one of the blind spots of our imaginary: that involving contact with, learning about, and working on deceased matter. (016)

Estos puntos ciegos dentro del imaginario se inscriben en lo que Georges Bataille ha teorizado como materialismo bajo; Medina lo llama cadaverismo materialista:

Under the deceptive guise of a minimalist conceptualism, Margolles was performing surreptitious operations involving a materialist cadaverism, exposing her audience to a category defined by Georges Bataille as “base materialism”: things that can neither be classified nor controlled “what can never serve in any case to ape a given authority” and remain “external and foreign to the objects of productive idealization and consumption”. (020)

Medina sugiere que la naturaleza abyecta de ciertos materiales contribuye a mantenerlos en un campo externo y ajeno a la producción y al consumo y de esta manera definen la relación entre el espectador y las piezas o del participante de las acciones propuestas por la artista. Sin embargo, esta interpretación del trabajo de Margolles no es aplicable a toda su obra. Tal es el caso de la serie de autorretratos de la artista al lado de cadáveres denominada *Autorretratos en la morgue* (1998). Según Amy Sara Carroll, justamente el cuerpo de Margolles actúa como mediador entre la materia cadavérica y el espectador, resignificando la identidad de los cuerpos (108). Incluso es necesario preguntarse si en su afán por empaquetar los residuos mortuorios con el objetivo de crear un expediente que viaje en los circuitos del arte contemporáneo como un testimonio, Margolles no ha zanjado esta aparente brecha entre la naturaleza abyecta de los materiales de su obra y los ámbitos de la producción y el consumo. Por el momento ésta es una pregunta abierta.

VII

La selección de la obra de Teresa Margolles como representante de México en un evento internacional en el que el Estado decidió participar para promover una imagen positiva del país en el contexto de uno de los periodos más violentos de su historia, encarna una paradoja. Las instituciones culturales mexicanas, con una larga experiencia para cooptar los impulsos críticos del país, no fueron capaces de apropiarse del trabajo de Margolles para darse aires de apertura. El contexto y la naturaleza material de la obra de la artista hicieron casi imposible maniobrar políticamente con ella. La sangre y los fluidos de la muerte fueron materiales demasiado resbalosos en las manos de los burócratas. Más que el contexto político, su corrosividad se derivaba de su carácter informe y espectral.

Pero la paradoja no estriba en que las instancias administrativas de un gobierno se hayan descuidado y que una obra de denuncia se haya colado a un escenario preparado para proyectar una imagen positiva del país. La verdadera paradoja consiste en que justamente el Pabellón de México sirvió para, materialmente, poner en contacto a los visitantes con las maquinarias de muerte producidas por la Guerra contra las Drogas en el país. Al enfrentar al Estado a una materialidad difusa y simbólicamente informe e incontrolable, las acciones de Margolles cuestionan su instrumentalización de la existencia humana en aras de una guerra de exterminio contra los jóvenes pobres⁴³. Como consecuencia de lo anterior, la artista logró que el circuito del arte contemporáneo funcionara como un expediente donde, sin embargo, no hay evidencias concluyentes o respuestas fáciles. O remitiéndonos a las ideas teorizadas por Eyal Weizman, Margolles detonó un ejercicio de arquitectura forense. Para Weizman, la arquitectura forense es una arqueología del pasado reciente, pero también debe ser una forma de ensamblaje de futuro. Según este autor, la noción de foro no es un espacio dado, sino uno producido por una serie de prácticas performativas entreveradas de manera compleja. Sus protocolos y lenguajes tendrán que estar organizados alrededor de nuevas demandas de carácter estético y material (Weizman, "Forensic architecture" 10). En ese marco, la obra de Margolles representa un intento por producir formas de hablar sobre lo que el Estado quiere que callemos.

⁴³ La palabra exterminio podría parecer excesiva, pero en el contexto del México reciente términos similares han sido utilizados por periodistas moderados como Raymundo Rivapalacio. En un artículo de opinión reciente sobre las ejecuciones extra judiciales en Tlatlaya escribió: "Hay testimonios de acciones militares contra presuntos **narcotraficantes** a quienes después de acosarlos por aire los ejecutaron en tierra. Hubo operaciones –sobre todo de marinos–, con la lógica explícita de no tomar prisioneros. Hay imágenes en periódicos y televisoras de sicarios detenidos por militares que aparecieron muertos días después. Si en una de las reuniones del gabinete de seguridad de mitad del sexenio de Calderón, uno de los secretarios sugirió aniquilar a todos los jefes del narcotráfico, ¿de qué nos sorprendemos?" (Rivapalacio, "Tlatlaya, ¿nos sorprende realmente?" *El Financiero*. 9/29/2014.

VIII

En *Limpieza* varias personas trapearon el piso con una mezcla de agua y sangre. Durante los varios meses que duró la exposición se fue formando una capa con las acrecencias. La acción tiene un referente real en las escenas cotidianas en lugares como Ciudad Juárez donde era común ver a los familiares de las víctimas limpiando los pisos de sus casas o las banquetas después de un asesinato o una masacre. Sin embargo, esta acción alude también al cansancio y lo abrumador que puede resultar responder ante la violencia de manera cotidiana. En la siguiente cita vemos cómo una activista utiliza la metáfora de la limpieza de un piso para ilustrar su sensación de agobio.

Llegó un momento en que yo sentí que estábamos lavando el piso que está tan manchado que no le vas a poder quitar la mancha; te agotas y te cansas y no ves los resultados. Pero además, y lo más importante, fue que me di cuenta que a los culpables de haberlo manchado no les importaba. Entonces ¿por qué teníamos que limpiarlo las mujeres? (Rojas, “The ‘V-Day’ March in Mexico” 28)

Al recrear esta actividad en el contexto de la Bienal de Venecia, Margolles plantea una suerte de relevo alegórico y público para una acción realizada desde el ámbito de lo local y lo privado. Se trata, desde luego, de una forma de interpelar al espectador, aunque no convoca a cumplir con ninguna agenda política específica. Sin embargo, esta acción, articulada con el resto de la exposición y su contexto en el Pabellón de México en la Bienal de Venecia, pretendió convertir los interiores del Palacio de Rota Ivancich en lo que Weizman llama “un campo de especulación”.

Our attempt was to open up the discipline and praxis of “architecture”—understood as the production of rarefied buildings and urban structures—into a shifting network of “spatial practices” that includes various forms of intervention. (Weizman y Di Carlo, “Dying to speak” 129).

Esta materialidad que pone en juego Margolles y que aparentemente le resultó tan inasible al Estado mexicano, resulta igualmente inefable y resbalosa para el espectador; no es fácil encajonar el sentido en un mensaje inequívoco. Invita a la reflexión, pero sobre todo incita a recorrer un camino inverso; desde la nuda vida hacia el *bios* a través de la exploración de la materialidad cadavérica. Ese explorar la vida del cadáver—tanto físico como social—colocado en el contexto de los circuitos del arte contemporáneo no resulta en una respuesta contundente hacia la pregunta de cómo crear espacios de enunciación para las víctimas, pero abre arenas de discusión para revalorar su humanidad. Tampoco niega la apropiación del sufrimiento ajeno. Plantea en cambio, una metodología para apropiarlo de otra manera, para poder hablar a nombre de quienes no pueden hacerlo, en el marco de relaciones más simétricas entre los actores locales y los que pretenden una intervención desde afuera, donde la distribución de los derechos y sobre todo del derecho a hablar sea más equitativo. También plantea la incorporación del vestigio, de la materialidad viva de la ciudad, para poder hablar a nombre de las víctimas para poner en evidencia las formaciones que han dado pie a la destrucción, tanto de las personas como de su entorno.

The principle of forensics assumes two interrelated sets of spatial relations and both are relations between publics and things. The first is a relation between an event and the object in which it is registered. The second is a relation between the object and the construction or the assembly of the forum to which it is addressed,

or within which it resonates. The forums to which contemporary forensics are addressed are not only the actual spaces of the court or parliaments; they are also diffused and networked, created through and by the media, and operate across a multiplicity of international institutions. Forensics is thus as concerned with the materialization of the event as with the construction of a forum and the performance of the object within it. So forensics is not only the writing of history; its other part is the constant construction of its forums—and here lies its propositional potential. (Weizman y Di Carlo, "Dying to speak" 126)

Al hacer circular objetos y acciones en los circuitos del arte contemporáneo que intersecta con otros, como los de los medios de comunicación y los académicos, la acción artística da un nuevo valor a la muerte, pero también a la vida de quienes ya no están ahí para hablar por sí mismos.

El equipo argentino de Antropología Forense relató que la madre de una de las víctimas identificó a su hija por una piedra que llevaba en el bolsillo de su bata de trabajo. Afirmó que solía aconsejar a sus hijas que llevaran una siempre, y en especial cuando salieran a trabajar muy temprano, para defenderse en caso de ser molestadas o atacadas en el camino (Doretti 22). La presencia de ese objeto en el bolsillo de una mujer, además de una marca de identidad particular para una madre ante el doloroso trance de reconocer los restos de su hija en la morgue, habla infinidades sobre las circunstancias y el contexto social que han producido su muerte.

Lo anterior ayuda a comprender la función de algunas de las piezas de Margolles en las que incorpora los elementos materiales de la ciudad, como la ruina de una casa o la varilla abandonada de un vecindario destruido. Con estos elementos ha creado lo que Weizman, a propósito de sus propios proyectos, llama esculturas documentales.

The product, however, would become a previously unknown form of object—making what could be called—for lack of a better word—“documentary sculpture”. That is, a disposition of bodies and structures in space that is not a representation but a documentation (Weizman y Di Carlo, “Dying to speak” 127).

Weizman concibe la arquitectura forense como una arqueología del presente que pretende rastrear las complejas relaciones de actos criminales y sus diferentes actores en el marco de redes transnacionales (Weizman, “Archaeology of the present” 163). El autor explica la importante alianza que la emergente disciplina de la arquitectura forense ha tenido con el campo del arte, entre otras cosas debido al interés de los centros de arte en temas políticos y en la documentación:

As such, the art world offered a great platform. But through the process of spatializing the exhibition, of putting it in space, working with curators and people who have different aesthetic sensibilities to the visual and a different way of seeing, interpreting, and analyzing images, a lot of these viewpoints became extremely productive and were folded into the project itself. So what initially started as a quite pragmatic project ended up as a very unique collaboration in which I learned somewhat to see anew. This taught me how the practice of curating could become a method of producing and assembling visual and other forms of knowledge in ways that allow us access to different understandings of political issues and ways to intervene within them. (131)

Visto como un ensamblaje de varios tipos de conocimiento en la lógica de promover una comprensión distinta sobre las diferentes aristas del complejo tema de la violencia, y donde la vida del cadáver, en tanto que cuerpo—biológico, político, social—, es central, el trabajo de Margolles es el ejercicio de esa arqueología del presente del que habla Weizman. Representa también la posibilidad de hacer circular la memoria de lo ocurrido en lugares como Juárez en circuitos donde los artefactos que archivan y la

detonan no puede ser fácilmente destruidos y desechados, puesto que se han convertido en parte constitutiva de ese campo.

En su influyente artículo “Travelling memory”, Astrid Erll plantea que la memoria viaja a través de diferentes medios como el cine y la cultura popular y entra en arenas o foros en los que es apropiada, distorsionada, construida y cuestionada (Erll 15). Los vehículos de la memoria son variados y su trayectoria no es siempre predecible. Tampoco sus efectos. No existe garantía de que ésta se vaya a convertir en memoria global, o memoria empática. Es posible que termine como memoria inocua (“idle memory”) corriendo por el mundo sin efecto alguno (15). El término memoria viajera es una taquigrafía metafórica, una abreviación que alude al hecho de que en la producción de la memoria cultural, la gente, los medios, las formas mnemónicas, los contenidos y las prácticas están en constante e incesante movimiento. Erll afirma que la memoria cultural no solamente viaja, sino que debe viajar; es preciso que se mantenga en movimiento para poder mantenerse viva, para tener un efecto en los individuos y en las formaciones sociales (12).

La potencia de la propuesta de Margolles estriba en que a través de sus piezas, instalaciones y acciones genera formas mnemónicas —taquigrafías transportables— con un valor documental en las que están encriptadas voces, historias, y también silencios.

CONCLUSIONES

La memoria y los foros por venir

I

Para Edward Said el orientalismo no era una racionalización justificatoria del dominio colonial, sino su antecedente, una forma de producir conocimiento sobre el Otro. De la misma manera, los discursos orientalizadores sobre la frontera anteceden a las iniciativas militaristas. Proviene de una posición de superioridad política. No extraña entonces que escritores críticos de la Guerra contra las Drogas y las políticas neoliberales, como Charles Bowden, animen en sus escritos ideas como la homologación judicial que el estado norteamericano promueve en América Latina a través de instrumentos como el Plan Colombia y el Plan Mérida. Más allá de las deficiencias del sistema jurídico mexicano, la insistencia en que México—en este caso Juárez—es un lugar donde prevalece la ausencia de ley (“lawlessness”) suele manifestarse en términos esencialistas. El siguiente pasaje es una muestra de la manera en que Stephen Eisenhammer, en pleno siglo XXI, resume la historia de Juárez.

Juárez, situated in a desert borderland historically suffering from frequent periods of lawlessness, has long been excluded from Mexico’s national space. The Apache roamed this terrain before and after lines were drawn in the sand separating Mexico from the United States. The Mexican Revolution began here, where Pancho Villa turned from smuggler to revolutionary, entering the political fray from a space outside the state. Prohibition again saw Juárez become a center of lawlessness, dominated by brothels, gambling dens, and cheap alcohol. But the point from which I want to pick up the story is 1965, when Juárez officially

became a space where a number of Mexican laws did not apply—an export processing zone. (Eisenhammer 101)

El autor no duda en recurrir a los clichés más socorridos sobre la frontera: la idea de un Francisco Villa bandolero que detona una revolución en una frontera sin ley y la marca de los apaches sobre la arena del desierto. Además alude a su pasado prostibulario durante la época de la prohibición de licor en Estados Unidos. Con esa misma ligereza, Eisenhammer aborda el tema de las condiciones laborales y de vida producidas por la industria maquiladora, así como los efectos sociales de la consiguiente vulnerabilización de los trabajadores y sus familias.

En sus afanes por demostrar cómo en Ciudad Juárez todo es *nuda vida*, escritores como Bowden y Eisenhammer han producido un discurso orientador que refleja una posicionalidad estratégica derivada del dominio neocolonial de Estados Unidos sobre América Latina. Al mostrar a Juárez como el laboratorio del futuro norteamericano (“the laboratory of our future”), Bowden y otros escritores han creado un ambiente favorable al miedo de que la violencia se desborde más allá de las fronteras con Estados Unidos.

Claire F. Fox analiza la idea del laboratorio en los documentales producidos a principios de los noventa; plantea que en la utilización de la imagen del laboratorio se replica la dinámica *observador/observado* en la que el testimonio de los actores locales está mediado por la voz de expertos, y ambos están subsumidos por el comentario autorizado de una voz en *off*.

Often in their ambitious attempt to establish a “North American” oppositional language about labor and environmental abuses, the videos portray the border region as the worst-case scenario. Humanitarian arguments about fair trade and “what’s best for Mexicans” are intercut with imagery that depicts the Mexican side of the border as abject. (Fox 61)

El mismo mecanismo fue evidente en Bowden desde la publicación de “While you were sleeping” en 1996, y se confirmó con *Juárez, the laboratory of our future* un año más tarde. Estos textos consolidaron un influyente marco para representar a la frontera, actualizando modos de ver coloniales en un contexto neocolonial y global. Sus marcas pueden verse de manera clara en el artículo “Bare life in Ciudad Juárez” de Stephen Eisenhammer. El autor cuenta que su estancia en la región fue corta y el acceso que tuvo para hacer trabajo de campo fue limitado. De hecho, su artículo se apoya fuertemente en los reportajes de Bowden y Ed Vulliamy⁴⁴. Sin embargo, el reportero afirma que el aporte de su trabajo pretende ser de índole teórico; concibe su esfuerzo a semejanza de un ingeniero que construye una maqueta para sostener una narrativa que explique la crisis de Juárez.

Much as an engineer might build a mock-up of his design to prove that his calculations stand up, this essay indicates how the idea of a state of exception may be used to construct an explanatory narrative of the crisis in Juárez.
(Eisenhammer 107)

El modelo de ingeniería social propuesto por Eisenhammer pretende ser una guía para investigaciones futuras. El hecho de que sea un trabajo fundamentalmente teórico, más que una limitación, le parece una ventaja debido a la necesidad de establecer una base para asimilar la información contradictoria que emerge de los eventos en curso. Pero

⁴⁴ En general el trabajo de los corresponsales extranjeros es limitado, no solamente por cuestiones de tiempo, sino también por una serie de barreras culturales y lingüísticas, como lo han reconocido quienes promueven la idea del slow journalism. Incluso reporteros como Charles Bowden y Edward Vulliamy hubieron de hacerse de los servicios de intermediarios o *fixers*, como son conocidos comunmente en el gremio, que les sirvieron de guías y de intérpretes, dado su limitado conocimiento del idioma. En su libro gráfico *The fixer*, Joe Sacco explora su relación con la persona que le sirvió de guía en Sarajevo durante sus estancias en esa ciudad para reportar sobre la guerra de los Balcanes. Sacco reconoció lo acotado de su perspectiva debido en parte a su dependencia a la agenda de su guía.

el problema no es que su aporte sea teórico, sino que su modelo explicativo no plantea una manera nueva de enfocar el problema de la violencia en las sociedades contemporáneas. Más bien busca una respuesta nueva a una pregunta vieja y prejuiciada, ¿por qué los fronterizos son violentos? No obstante, la respuesta es la misma porque ya está dada: porque la frontera es una tierra sin ley. El periodista intenta demostrar que ante la disyuntiva de ser violentado, el *homo sacer* se torna violento y destructivo.

What I have sought to express is that homo sacer, if not productive, is destructive. In this lies a “sacred choice” between obedience and violence. Homo sacer need not flee; he can stay and fight. The violence unleashed when this possibility becomes a reality is barbarous and terrifying, because homo sacer has nothing to lose, fighting as if he were already dead. The violence inherent in the curse of homo sacer explains the chaotic nature of the violence from the street view. (107)

La idea de *homo sacer*, tal como la define Giorgio Agamben en su libro *Homo sacer: sovereign power and bare life*, se refiere a la existencia de una persona que al no ser protegida o ejetuda por el Estado queda a merced de quienes quieren o pueden ejercer violencia en su contra. Este concepto podría ser útil para analizar la falta de respuesta del Estado ante miles de víctimas de asesinato a consecuencia de la llamada Guerra contra las Drogas, hombres y mujeres a quienes se ha despojado de su condición de personas para justificar sus ajusticiamientos extra judiciales, para crear una zona de excepción en el imaginario social que auspicie su exterminio (Agamben, *Homo sacer* 15-38). Sin embargo, el periodista lo utiliza de otra manera. Eisenhammer afirma que en las zonas de procesamiento industrial para la exportación, como Ciudad Juárez, se produce una suerte de *homo sacer* debido a las condiciones de excepción en las que operan las maquiladoras. Partiendo de la posición de Juárez en las economías mexicana y global, propone que la violencia es mejor entendida como la forma en que las personas privadas

de sus derechos obtienen un sentido de pertenencia a un espacio de exclusión, fuera de la ley y de la protección del Estado (Eisenhammer 101). Equipara a las obreras de maquiladora a refugiados en un espacio desnacionalizado.

The maquiladora workers, displaced and relocated in a space where Mexico's employment laws did not apply, were not far removed from the status of refugees. Both found themselves in a denationalized space where their protection had been handed over to the international community, in the worker's case to multinational companies. This lack of protection and the atmosphere of impunity it bred resulted, it was argued, in the feminicides. (103)

Es cierto que las condiciones de vida producidas por este modelo industrial han contribuido a la precarización de la existencia en vastos sectores de Juárez y otras partes de México. También es cierto que las compañías transnacionales operan bajo un sistema de relajamiento que les otorga una situación particularmente ventajosa sobre la clase obrera e impone presiones importantes sobre las ciudades, y que la falta de infraestructura y servicios suficientes en educación, salud, transporte y vivienda digna son graves. Esto ha generado las condiciones de precarización y vulnerabilización en que se ha presentado el feminicidio sexual sistémico que ha teorizado Julia Monarrez. Sin duda los feminicidios son un antecedente que no se puede obviar al analizar la violencia exacerbada hacia finales de la primera década del milenio. El narcotráfico es otro factor de precarización que aprovecha el relajamiento de las normas legales. Esto explica las condiciones de violencia estructural que dominan la ciudad, a pesar de los esfuerzos por resistir y por generar alternativas de convivencia no violenta por parte de la sociedad civil, expresados no solamente en la denuncia, sino también en el trabajo cotidiano de las organizaciones no gubernamentales.

Eisenhammer no toma nada de esto en cuenta en su artículo y tampoco los efectos aceleradores que tuvo el despliegue militar que realizó el gobierno federal a través del Operativo Conjunto Chihuahua que en 2007 puso a ocho mil soldados en las calles de Ciudad Juárez. El autor explica de manera mecánica la violencia exponencial que se disparó en Juárez durante el sexenio de Felipe Calderón, obviando la militarización, tanto en el terreno de lo policiaco como en el terreno de lo propagandístico e ideológico, como un factor que contribuyó dramática y aceleradamente a la precarización de la vida en Juárez, generando en un primer momento, un ambiente de aquiescencia a los asesinatos, tanto a nivel local como nacional e internacional. Eisenhammer insiste en que los individuos a quienes les han sido violados sus derechos necesariamente respondieron a esto generando una epidemia de violencia. Por esa misma época, Bowden había llegado a la conclusión de que en Juárez convertirse en sicario era la elección profesional más lógica.

Killing, Bowden writes, is not deviance, it a logical career decision for thousands floundering in a failing economy and a failing state. Bowden interviewed a killer who had been trained in an FBI school, where he was “taught how to detect drugs, guns and stolen vehicles”. (Franco 232)

No es difícil imaginar cómo esta mezcla de arrebatos líricos puede resultar en la criminalización de los y las jóvenes de Juárez, y en la justificación de las políticas militaristas que asolaron a esta ciudad de manera intensa entre 2007 y 2012. Héctor Domínguez Ruvalcaba lo expresó de manera elocuente.

Ellos raramente ocupan el escenario público, si acaso aparecen como cifras de victimarios y víctimas que se reportan al día, y cuando los escuchamos hablar es para enunciar la confesión esperada (y muchas veces forzada) o en todo caso una pálida justificación de sus actos. Pero la mayoría de las veces son sólo cadáveres

estridentes, que resignifican la ciudad como un tiradero de cuerpos desechables. (Domínguez Ruvalcaba, “Ciudad Juárez”)

En los años noventa, la socióloga Leslie Salzinger estudió el espacio de la fábrica en Ciudad Juárez como productor de género. En *Genders in production: making workers in Mexican global factories* (2003), esta autora ha mostrado que las empresas transnacionales no consumen las construcciones de género ya terminadas y listas para ser utilizadas como insumos, sino que la forma en que el trabajo y la vida en la fábrica están organizadas producen las construcciones de género que requieren para cumplir con sus objetivos organizacionales y de producción. Esto sucede además tanto con hombres como con mujeres. Lo anterior cuestiona la premisa de que las mujeres son particularmente propicias para el trabajo en las maquiladoras porque son dóciles. La docilidad no es algo que se compra, sino que se produce en el interior de los procesos de producción (Salzinger 12-21).

Lo anterior colabora a dimensionar lo disparatado de la propuesta teórica de Eisenhammer, quien evidentemente no está al tanto de las investigaciones que desde hace varias décadas se han hecho sobre el tema del trabajo industrial en la ciudad, con una perspectiva transnacional. Tampoco conoce la historia de la lucha obrera en el área de Juárez/El Paso, y en particular los esfuerzos organizativos de las y los obreros de la maquiladora, ni la historia de la represión política que ha silenciado estas luchas. En lugar de familiarizarse mínimamente con la historia de la región, el autor de esta propuesta teórica para entender la violencia ha recurrido a ideas prefabricadas y al trabajo periodístico de Charles Bowden y Ed Vulliamy.

No ha sido el único. Investigadoras de la talla de Jean Franco también han basado sus análisis sobre Juárez en los informes de estos periodistas, lo cual resulta sorprendente

dada la gran cantidad de literatura académica disponible en las bibliotecas y bases de datos a los que tienen acceso los investigadores hoy en día. Franco cita a Bowden extensamente en uno de los capítulos de *Cruel modernity*, su más reciente libro⁴⁵.

For Charles Bowden the dire situation in which a pretense of normality obfuscates the everyday violence “is the fruit of living without history”. This is the result of amnesia in television, radio and print. This is the sweet drug that comes from fantasy. The authorities are real. The police enforce the laws. The courts function. There is a consensus here to believe the unbelievable, to insist that things are normal —the government is in charge (216).

De acuerdo a Franco, las opiniones de Bowden están basadas en años de experiencia en la cobertura de Ciudad Juárez, y eso lo capacita para detectar lo que está más allá de nuestra imaginación. Para ella, Bowden es como un *Weegee* de la palabra: “based on years of reporting from Ciudad Juárez, he notes the rhythm of casual violence in the city that marks a new era beyond our imagination” (216). En *Dreamland: a way out of Juárez*, Alice Leora Briggs produjo imágenes inspiradas en la visión del escritor sobre Juárez. La artista da forma a las pesadillas del escritor, a las obsesiones que lo han perseguido por casi veinte años. Uno de sus aportes consiste en mostrarlo dentro de ellas, con los elementos temáticos de toda su obra: la fotografía, el amigo fotógrafo, el informante, el silencio, la desmemoria. Las láminas de Briggs expresan el delirio de una masa infrahumana que vaga por las calles desnuda, perpetrando todo tipo de actos violentos en medio de situaciones catastróficas. En ocasiones, las escenas de rapiña y asesinato son puestas en el fondo de otras en las que prevalece un ambiente de calma, en las que conviven otro tipo de personas ataviadas con trajes que sugieren su pertenencia a

⁴⁵ La autora construye su idea sobre Juárez también a partir de los libros de Sergio González Rodríguez y Diana Washington.

la iglesia, la empresa o la política. Otro conjunto de imágenes muestran a Charles Bowden realizando su trabajo de reportero dentro de este imaginario aterrador (Bowden y Briggs 39-91).

Violence courses through Juárez like a ceaseless wind and we insist it is a battle between cartels, or between the state and the drug world, or between the army and the forces of darkness. But consider this possibility: Violence is now woven between the very fabric of the community and has no single cause and no single motive and no on and off button. Violence is not a part of life, now it is life. (Bowden, *Murder City* 216)

II

En su libro *Foregone conclusions: against apocalyptic history*, Michael André Bernstein estudió las limitaciones de los diseños narrativos que valoran al presente no por sí mismo, sino como el heraldo de un futuro predeterminado (2).

At an extreme, foreshadowing implies a closed universe in which all choices have already been made, in which human free will can exist only in the paradoxical sense of choosing to accept a willfully—and vainly—rebelling against what is inevitable. (2)

En el siguiente pasaje de *Cruel modernity* es notoria la afinidad de Jean Franco con Charles Bowden por el ejercicio de esta manera de asumir el presente y prefigurar el futuro.

We could argue with Charles Bowden that northern México is indeed “a laboratory of the future” and the murder of women was a foretaste of what was to come in other Mexican states and in Guatemala and Brazil ... (225)

Es curioso que Franco traiga a colación Centro América y su *futuro-presente*, que de acuerdo a lo que nos plantea empezó a gestarse en Juárez, pues en esa lógica sería

posible afirmar también lo contrario, es decir, que algunos hechos de los lejanos 70s y 80s del siglo pasado en países como El Salvador y Guatemala representaron el laboratorio del futuro de lugares como Ciudad Juárez, o por lo menos del futuro de periodistas como Bowden, Vulliamy y Eisenhammer.

Mary Louise Pratt conecta los procedimientos de los escritores viajeros en el contexto colonial con el periodismo contemporáneo al analizar *Salvador* de Joan Didion, escrito en los años ochenta. En ese libro, la periodista aparentemente abdica de las estrategias de representación estetizantes, características del *hombre que todo lo mira*. Pratt titula ese apartado “The lady in the airport” y escribe que la periodista hace notar que el territorio del país centroamericano es más pequeño que algunos condados de California. Agrega que un territorio así podría administrarse (“manage”) fácilmente (226). Didion no describe nada, pero imagina. Cuando visita la catedral de San Salvador donde fue asesinado Monseñor Arnulfo Romero, la periodista se fija en unas manchas rojas en la escalinata del atrio. Dice ser capaz de diferenciar las manchas de pintura roja de unas gotas de sangre. Imagina que se trata de la sangre de una mujer que ha caminado por ahí como lo haría una mujer que está menstruando y no le importa dejar rastros de sangre a su paso (227). Didion anuncia la época de Bowden; al llegar al límite de una tradición, inaugura otra: la del laboratorio de la futura escritura de Bowden.

What is a “true noche obscura”? Why must it be named in another language? Because in contrast with Conrad, Didion in fact identifies her subject matter as inaccessible to her western and female self. Terror, based on the unseen, unsaid, unknown, becomes the source of a plenitude the visitor does not witness or create, one she cannot deploy in the density of description. While terror constructs the authoritative standpoint from which the whole panorama makes sense, readers are spared any effort to imagine or comprehend its workings. Didion experiences

terror only as a disempowering state, to quote the book's opening arrival scene, 'in which no ground is solid, no depth of field reliable, no perception so definite that it might not dissolve in its reverse. *The only logic is that of acquiescence*'. (226)

Sobre este terreno definido por Didion como frágil —donde ninguna percepción es tan definitiva que no pueda disolverse en su opuesto—, en los años 90, Bowden restauró la mirada al periodismo literario. Regresó al corazón de las tinieblas. Utilizó sin pudor las estrategias de las que habla Pratt en relación a los textos de viaje dominados por la lógica de *the man of all I survey*. Encuadró a Juárez como un escenario de impenetrable terror. Pero a diferencia de Joan Didion, este escritor pudo hacerlo gracias a las imágenes de los fotorreporteros juarenses. Una realidad compleja quizá sea más difícil de manejar, pero un conjunto de fotografías pueden generar un mundo de comentario. Al igual que la autora de *Salvador*, Charles Bowden imaginó a una mujer, sólo que a diferencia de su colega, tuvo en sus manos una fotografía que la autentificaba.

Jean Franco mostró una proclividad a apoyar sus argumentos en ese tipo de imágenes espectrales. En su libro cita el siguiente pasaje en el que Sergio González Rodríguez describe a Juárez como un traspatio.

The journalist Sergio González Rodríguez, whose book *Huesos en el desierto* ("Bones in the desert") was one of the first to analyze the killings of women and trace impunity to the highest level of government, wrote of the spectral impression of a city surrounded by desert. He described the city as a backyard ("un traspatio"), a term that became the title of a feature film written and directed by Sabina Berman⁴⁶. Traspatio suggests a whole history of what it means to be a backyard, a place for obsolete things —for rejects, dicards, and for enterprises that can be run more cheaply south of the border. González Rodríguez comments

⁴⁶ Esta cinta, cuyo guión fue escrito por Sabina Berman, fue dirigida por Carlos Carrera.

on the juxtaposition of efficient industry and unplanned proliferation: sporadic greenery, irregular asphalt, dirt streets that alternate with the efficiency of machines, telecommunications, modern services, vanguard industry. A prosthesis of concrete, high technology, rubbish in the urban wastelands adorned with plastic, potholes, oxide and rags. This conjunction of arid desert, tortured corpses, and sophisticated foreign-owned factories is a stark revelation of how economic development brought enterprises that employed young women workers who had to cross the desert wasteland to get home, thus facilitating criminal savagery. (218-219)

Como puede verse, basándose en el reportaje del periodista, Franco también da cabida a la idea de Juárez como tiradero humano y Frankenstein urbano. Y luego salta a la precipitada conclusión de que las maquiladoras son equiparables a campos de concentración, tocando base con el argumento de Eisenhammer de que Juárez es un campamento de refugiados.

The desert where murdered girls' bodies were dumped after being cruelly raped, tortured, and killed was a space laden with symbolism of freedom from the law, unplanned development and rubbish dumps. He suggests a comparison between the assembly plant and the concentration camp, which Agamben regarded as the "biopolitical paradigm of the modern". (219)

La investigadora hace notar algunos rasgos sobre el tono de la escritura de Bowden. Dice que más que un reportaje convencional, su libro es como un hechizo o encantamiento. El mismo Bowden utilizó esa palabra para hablar de su obsesión por la mujer de la máscara. Franco advierte que el periodista está hechizado por Miss Sinaloa.

Bowden's *Murder City* is more like a haunting than conventional reporting. He is haunted by the fate of Miss Sinaloa, a beauty queen with white skin who, for a

while, was housed in an asylum in the desert, run by a radio evangelist. The exact facts of her case constantly shift in his account. (230-231)

En 2010, Franco reconoce en Bowden, aunque no para cuestionarlo, una característica que Debbie Nathan ya había señalado en “While you were sleeping”, su seminal artículo de 1996: que los hechos cambian constantemente en su relato. Para Bowden resulta conveniente promover la idea de que en Juárez el único hecho incontrovertible es que no hay datos (“the only fact is that there are no facts”) porque de esa manera abre el camino para establecer rumores, conjeturas, fotografías y sus opiniones muy personales como los datos disponibles.

Bowden argues that to focus on the dark women workers of the maquiladoras distracts attention from the ubiquity of the violence and from the cases like that of Miss Sinaloa. What he observes in Ciudad Juárez is a ‘a new way of life, one beyond our imagination and the code words we use to protect ourselves from life and violence ... And the violence has not an apparent and simple source. It is like the dust in the air, part of life itself’. (231)

Aunque el estilo del periodista le parece melodramático, Franco comenta que es apropiado para describir los crímenes sobre los que ha reportado. También observa que Bowden es fatalista. Pero finalmente, Franco se deja seducir porque la ha persuadido de que *ha estado ahí*, en el corazón de las tinieblas.

The style is melodramatic, as fits the crimes. But Bowden himself seems fatalistic. It is as if an evil wind has blown over the city, as if he is the lone rider putting himself in danger, wandering around the perilous city, interviewing assassins. He talks not of an apocalypse but of a new and deadly form of everyday life. (232)

Evidentemente, los informes periodísticos pueden jugar un papel importante en la producción de conocimiento sobre temas sociales y culturales, pero es necesario valorarlos y no asumir de manera literal y acrítica los contenidos de estos informes. En *El antropólogo como autor*, Clifford Geertz reflexionó acerca de las reservas con las que es necesario tomar los informes etnográficos, pero al mismo tiempo reconoció lo difícil que es cuestionar estos relatos.

Incluso cuando, como ocurre cada vez más, otros antropólogos van a trabajar en la misma zona o con el mismo grupo, de modo que al menos hay una posibilidad general de comprobación, resulta muy difícil desmentir lo que alguien no totalmente desinformado ha dicho. (15)

Geertz señala que tomamos en serio a los antropólogos por sus capacidades retóricas más que por los aspectos factuales o su elegancia y rigor conceptuales. Esto resulta en su habilidad para convencer al lector de que “ha estado ahí” y que ha logrado compenetrarse con las formas de vida de los nativos.

La habilidad de los antropólogos para hacernos tomar en serio lo que dicen tiene menos que ver con su aspecto factual o su aire de elegancia conceptual que con su capacidad para convencernos de que lo que dicen es resultado de haber podido penetrar (o, si se prefiere, haber sido penetrados por) otra forma de vida, de haber, de uno u otro modo, realmente “estado ahí”. Y en la persuasión de que este milagro invisible ha ocurrido, es donde interviene la escritura. (14)

Las reflexiones de Geertz permiten entender las razones por las cuales los reportes de Bowden, González Rodríguez y otros periodistas se convirtieron en referentes factuales de primera mano para el mundo académico. Franco pudo haber optado por estudiar la manera en que estos textos fueron armados y buscar otro tipo de documentos

para contrastar estas referencias. Eso le habría dado una perspectiva diferente sobre Juárez; le habría permitido vislumbrar otros futuros posibles. En lugar de eso, decidió dar credibilidad etnográfica a esos relatos tremendistas para poder avanzar en su análisis sobre la crueldad que se desprende de la modernidad en América Latina.

III

En su libro, *The remnants of Auschwitz*, Giorgio Agamben refiere los dibujos que un pintor italiano realizó de los prisioneros del campo localizado en Gusen. Aldo Carpi estuvo detenido ahí poco más de un año. Gozó de algunas consideraciones por parte de los guardias debido a que les hacía reproducciones de retratos familiares o dibujaba paisajes por encargo. Posteriormente, ya liberado, Carpi dibujó de memoria imágenes de lo que él llamaba *las momias*. Sus dibujos del *muselmann* fueron publicados en *Diario di Gusen* y representan prácticamente el único testimonio gráfico de esa condición (Agamben, *Auschwitz* 50). Carpi comentó en su diario que nadie quería ver dibujos de los campos y sus “figuras”: “nadie quiere ver al Muselmann”.

A lo largo de este ensayo hemos analizado una variedad de expresiones textuales y gráficas producidas para mostrar algo que se presupone que la gente no quiere ver. Esa fue la motivación de los fotorreporteros juarenses que en los años noventa organizaron una exposición de su trabajo con el desafiante título *Nada que ver*. Esa fue también una de las motivaciones principales de Charles Bowden y de innumerables periodistas que han visitado la frontera desde entonces. Los artistas gráficos que han abordado el tema también han intentado interpretar el rostro de una situación crítica.

Agamben ha reflexionado sobre el testigo y el archivo. A diferencia de Levi, quien pensaba que era imposible dar testimonio sobre una tragedia de los campos de concentración nazi porque los testigos integrales (o completos) de lo sucedido habían sido exterminados, Agamben sostiene que el sobreviviente sí es un testigo.

La insistencia en que Juárez es como un campo de concentración y la reducción simbólica de sus habitantes a la condición de *muselmänner* fronterizos es una estrategia retórica por parte de los viajeros para legitimarse como testigos y de esa manera hablar por quienes supuestamente no pueden hacerlo por sí mismos. Esta visión de los sujetos locales es sumamente problemática, pues reproduce las relaciones asimétricas de corte colonial en el contexto neo colonial marcado por el neoliberalismo económico; distribuyen los derechos de manera diferenciada e inequitativa. Tienden también a ocultar y obviar la situación de dominio de Estados Unidos y Europa sobre América Latina y reducen los marcos explicativos a la gran concentración de mal, a la negligencia, a la ignorancia y al desinterés de una población sonámbula que tiene poca conciencia sobre sí misma. Considera que las condiciones de precariedad generan reacciones violentas individuales a la exclusión y soslayan las violencias institucionales y estructurales utilizadas para generar esas condiciones de precariedad. Estas representaciones muestran una gran dificultad para reconocer y escuchar a quienes se organizan y reaccionan, y carecen de autorreflexividad para admitir que sus propias voces han sido habilitadas por quienes desde distintas posiciones han logrado articular un archivo importante que da testimonio sobre lo que pasa en Juárez. En ocasiones, estas perspectivas han resultado iatrogénicas, sobre todo cuando se han alineado —voluntaria o involuntariamente— con las visiones de Estado en lo que Clara Eugenia Rojas ha caracterizado como la retórica

del menosprecio. Esto ha derivado en perspectivas autoritarias, justificatorias de la violencia del Estado.

En estos documentos hay información, rastros de memoria y visiones de lo sucedido, datos e imágenes que constituyen un archivo sobre un lugar y sobre una época. Como lo ha planteado Astrid Erll, para perdurar, es necesario que la memoria se mueva. Tiene que viajar y lo hace de distintas maneras y a través de diferentes actores y vehículos. El caso de Rodarte y la compañía de cosméticos Mac es un ejemplo de la manera en que espacios como el campo de la moda pueden convertirse de manera transitoria en foros en los que la memoria, en este caso del feminicidio, puede ser cuestionada, ventilada, modificada, adecuada. En la reacción de las *beauty bloggers* es posible ver la articulación de un campo de reflexión alrededor de la violencia contra las mujeres en el que intervinieron elementos de las redes mediáticas, de la moda, de la academia y tuvieron como espacio de enunciación la blogósfera. Lo mismo sucedió con el Día V, evento que hizo visible un nuevo momento en la lucha contra el feminicidio a diferentes escalas, y que incitó a una reflexión sobre la apropiación y el respeto al dolor y a la lucha política del Otro en un contexto global.

No obstante, se impone insistir en diseños narrativos donde predomine el *sideshadowing* sobre el *foreshadowing*, en tanto que gesto lateral, hacia un presente denso con posibilidades múltiples y mutuamente excluyentes sobre el futuro, tal como lo intentó hacer Peggy Adam en *Luchadoras*, en el que presentó dos desenlaces diferentes al personaje principal que empieza el relato como víctima de feminicidio y lo termina con una vuelta de tuerca en el que la protagonista manda asesinar a su victimario. Puede que el final no guste porque se inscribe en un círculo de violencia y determinismo promovido

por Bowden y Eisenhower, pero por lo menos en términos narrativos plantea la existencia de una serie de contingencias que posibilitan un final distinto.

Sin embargo, es indispensable poner en primer lugar el archivo y el testimonio generado por quienes han sido los actores cercanos a los acontecimientos. Es importante hacerlo porque es ahí donde podemos encontrar la mirada lateral hacia lo que pudo haber sido de otra manera: la lucha de las activistas, las reflexiones de las autoras de *El silencio que la voz de todas quiebra*, los innumerables artículos de las académicas y los circuitos de solidaridad a escala local, regional, nacional e internacional. Es necesario rearticular la arena de reflexión y especulación en que se ha convertido Juárez sobre bases más simétricas y equitativas, alejadas de las fabulaciones apocalípticas y deterministas que han imperado hasta ahora. Lo que ha pasado en Juárez es tan serio que no admite extrapolaciones efectistas y metáforas perezosas como la comparación entre las maquiladoras y los campos de concentración nazis. Esto no implica excluir otras miradas y acercamientos, sino dinamizar estas reflexiones en una perspectiva incitatoria, como lo propone Eyal Weizman a través de la práctica de la arquitectura forense.

Al final de *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*, Agamben revela que “En la frontera entre la vida y la muerte: un estudio del fenómeno del musulmán en el campo de concentración”, publicado en 1987, confirma todo lo que ya se sabía por relatos anteriores, con la excepción de una sección que contiene el testimonio de diez hombres quienes han sobrevivido a la condición de musulmanes e intentan relatarla. Se llama “Yo era un musulmán”. Agamben sostiene que esto no contradice la paradoja de Levi sobre la incapacidad del testigo integral de relatar su propia historia, sino que la confirma. Parfraseando a Levi: *yo el que hablo era un musulmán, es decir aquel que no*

puede dar su testimonio. “Dejemos, por eso, que sean ellos—los musulmanes—los que tengan la última palabra”, es la última línea escrita por Agamben en *The remnants of Auschwitz* (165).

En el caso de Juárez no es posible decir todavía la última palabra. James Clifford escribió que las culturas no se quedan quietas para la foto. Lo mismo puede decirse de la vida en las ciudades, de la memoria y de las maneras de encuadrar los temas. En los últimos veinticinco años, Juárez se ha convertido en un referente importante en las discusiones sobre el modelo neoliberal, el narcotráfico y el feminicidio. En la creación de nuevos escenarios de discusión es imprescindible evitar los vocabularios apocalípticos y deterministas que reproducen y hacen circular estereotipos de la frontera como tierra sin ley y de los fronterizos como seres esencialmente violentos. Para esto, se requiere un periodismo narrativo más autorreflexivo y riguroso, y narrativas gráficas más conscientes de su posicionalidad. Por otra parte, aunque no representa un camino definitivo, debido al conjunto de planteamientos que convergen en sus métodos de trabajo, la obra de Teresa Margolles constituye una propuesta iluminadora en la construcción de la memoria y los foros por venir.

Bibliografía

- Adam, Peggy. *Luchadoras*. Blank Slate Books, 2010. Impreso.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: the witness and the archive*. Zone Books, 2008. Impreso.
- -- --, *Homo sacer: sovereign power and bare life*. Standford University Press, 1998. Impreso.
- Arzate Soltero, Cutberto. “El discurso periodístico y las maquiladoras en Ciudad Juárez”. *Estudios literarios y lingüísticos*. Ed. Cutberto Arzate Soltero. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2008. Impreso.
- Barthes, Roland. *La Cámara lucida*. Ediciones Paidós, 1990. Impreso.
- Baudoin, Edmond, y Jean Marc Troubet. *Viva la vida: los sueños en Ciudad Juárez*. Sexto Piso, 2011. Impreso.
- Benítez, Rohry, Candia, Adriana, Cabrera, Patricia, De la Mora, Guadalupe, Martínez, Josefina, Velázquez, Isabel, Ortiz, Ramona. *El silencio que la voz de todas quiebra: mujeres y víctimas de Ciudad Juárez*. Ediciones del Azar, 1999. Impreso.
- Bernstein, Michael André. *Foregone conclusions: against apocalyptic history*. University of California Press, 1994. Impreso.
- Bowden, Charles. *Murder City*. The Nation Books, 2010.
- -- --, *Juárez, the laboratory of the Future*. Aperture, 1997. Impreso.
- -- --, “While you were sleeping”. *Harper’s Magazine*. Dec. 1996: 44-52. Impreso.
- -- --, “Charles Bowden: Full interview”. Institute for Arts and Media. CSUN. Ap. 2013. Youtube. Web.

- Charles Bowden and Alice Leora Briggs. *Dreamland, a way out of Juárez*. University of Texas Press, 2010. Impreso.
- Byrd, Bobby, and Susannah Mississippi Byrd. *The late great Mexican border: reports from a disappearing line*. Cinco Puntos Press. 1996. Impreso.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra: las vidas lloradas*. Paidós. 2010. Impreso.
- Candia, Adriana. Comunicación personal. Marzo 23, 2016. Web.
- Carroll, Amy Sara. “Muerte sin fin: Teresa Margolles’ gendered states of exception”. *The Drama Review*. 54:2. Summer 2010. Web.
- Cartwright, Gary. *Dirty dealing*. Cinco Puntos Press. 2010. Impreso.
- Chaney, Michael A. *Graphic subjects: critical essays on autobiography and graphic novels*. University of Wisconsin Press. 2011. Impreso.
- Chute, Hilary. *Graphic women: life narrative & contemporary comics*. Columbia University Press. 2010. Impreso.
- Chute, Hilary. “Eve Ensler and Amnesty International March on Juárez to Stop the Murder of Young Women”. *The Village Voice*. Feb. 17, 2004. Web.
- Cochrane, Kira. “How female corpses became a fashion trend”. January 9, 2014. *The Guardian*. Web.
- Delgadillo, Willivaldo y Maribel Limongi. *La mirada desenterrada: El Paso y Juárez vistos por el cine (1896-1916)*. CuadroXCuadro. 2000. Impreso.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor. “Ciudad Juárez: la vida breve”. *Letras Libres*. Junio, 2010. Web.
- Dominus, Susan. “Eve Ensler wants to save the world”. *The New York Times*. Feb. 10, 2002. Web.

- Doretti, Mercedes. "Caso Campo Algodonero 12.498 vs. México. Ciudad Juárez, Chihuahua, México. Testimonio elaborado por la Lic. Dolores C. Doretti. Equipo Argentino de Antropología Forense, EAAF". Web.
- Driver, Alice. *More or less dead: femicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. The University of Arizona Press. 2015. Impreso.
- Eisenhammer, Stephen. "Bare life in Ciudad Juárez: violence in a space of exclusion". *Latin American Perspectives*. Issue 195. Vol. 41. No. 2. March 2014. 99-109. Web.
- Erl, Astrid. "Travelling memory". *Parallax*. Volume 17. Issue 4. 2011. Web.
- Estrada, Angel. "La marcha del dolor, el coraje y el desagravio". Youtube. Web.
- Fairclough, Norman. *Critical discourse analysis: the critical study of language*. Longman. 2010. Impreso.
- Franco, Jean. *Cruel modernity*. Duke University Press. 2013. Impreso.
- Garratt, Sheryl. "The dark room". January 6, 2002. *The Guardian*. Web.
- Gaspar de Alba, Alicia, y Georgina Guzmán. *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*. University of Texas Press. 2010. Impreso.
- Gallo, Rubén. *New Tendencies in Mexican art*. Palgrave Macmillan. 2004. Impreso.
- , *The Mexico City Reader*. The University of Wisconsin Press. 2004. Impreso.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*. Paidós. 1989. Impreso.
- Goldberg, Vicky. "Images of an economy devouring the poor". *The New York Times*. March 22, 1998: 44. Impreso.
- ..., "Weegee". *Light matters: writings on photography*. pp. 159-163. Aperture, 2005. Impreso.

- Hall, Douglass Kent. *The border: lives on the line*. 1996. Impreso.
- Harris, Melissa. *Aperture at 50*. Aperture. 2002. Impreso.
- Infinity Award. International Center of Photography. Web.
- Hing, Julianne. "The beauty bloggers who blew Mac and Rodarte's Juárez cover". July 22, 2010. *Colorlines*. Web.
- Johnson, Reed. "A protest in paint". February 11, 2004. *Los Angeles Times*. Web.
- Joiner, Whitney, "The Rumpus interview with Phoebe Glockner". August 8, 2015. *The Rumpus*. Web.
- Kirshner, Mia. *I live here*. Random House. 2008. Impreso.
- Kleinman, Arthur, y Joan Kleinman. "The appeal of experience: the dismay of images. Cultural appropriation of suffering in our times". *Daedalus*. Vol. 125. No. 1. Social Suffering. (Winter, 1996). pp. 1-23.
- LACMA. *Los Angeles County Museum of Modern Art*. Web.
- Laurell, Asa Cristina. "La violencia en México, la primera causa de mortalidad entre hombres jóvenes". *La Jornada*. 6 de noviembre de 2014. Web.
- Lésper, Avelina. "Farsa en Venecia". 2009. Avelina Lésper, crítica de arte. Blog. Web.
- Longmire, Sylvia. Longmire Consulting. Web.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the idea of México*. MIT Press. 2005. Impreso.
- Margolles, Teresa. *What else could we talk about?* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. Impreso.
- -- --, Entrevista with Teresa Margolles. Youtube. Web.
- -- --, Catálogo de la galería LABOR. Web.
- Miranda, Juan Carlos. "Los homicidios crecieron 150 por ciento en el sexenio de Felipe

- Calderón". La Jornada. 31 de julio de 2013. Web.
- Mbembe, Achille. "Necropolitics". *Public Culture*. Web.
- Medina, Cuauhtémoc. "SEMEFO: The morgue". *Mexico City Reader*. Ed. Rubén Gallo. University of Wisconsin Press, 2004.
- ..., Medina, Cuauhtémoc. "Materialist spectrality". In Teresa Margolles, *What else could we talk about?* Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009. Impreso.
- Mercille, Julien. "The media entertainment industry and the 'War on Drugs' in Mexico". *Latin American Perspectives*. Issue 195, Vol. 41 No. 2, March 2014 110-129. Web.
- Monarez Fregoso, Julia Estela. *Trama de una injusticia: feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Colegio de la Frontera Norte-Miguel Ángel Porrúa, 2009. Impreso.
- , "Peritaje sobre Feminicidio Sexual Sistémico en Ciudad Juárez, realizado para la Corte Interamericana de los Derechos Humanos". Caso 12.498. 'González y otras vs. México'. Campo Algodonero", 2009. Web.
- , "Feminicidio Sexual Serial en Ciudad Juárez: 1993-2001". *Debate Feminista*. pp. 279-305. Año 13. Vol. 5, 2002. Impreso.
- Naranjo, Gerardo. *Miss Bala*. México. 2012.
- Nathan, Debbie. "La falsa frontera". *Boletín de la Red de Periodistas de Investigación*. 1997. pp. 10-11. Impreso.
- , "Missing the story". *The Texas Observer*. August 30, 2002. Web.
- , "Love in Time of Cholera: Waiting for Free Trade on the

- U.S./Mexico Border”. In *The late great Mexican border: reports from a disappearing line*. Eds. Bobby Byrd and Susannah Mississippi Byrd. Cinco Puntos Press. 1996. Impreso. 43-63.
- Nava, Gregory. *Bordertown*. Estados Unidos, 2006.
- Neufeld, Josh. “Josh Neufeld talks about A.D. at The College at Brockport Part 1”. Youtube. Web.
- Newhall, Nancy. *The Caption: the mutual relation of words-photographs*. Aperture, 1952. Impreso.
- Ortiz Castañares, Alejandra. “Sigue la accidentada huella de México en la Bienal de Venecia”. *La Jornada*. Mayo 26 de 2013. Web.
- Padilla, Ignacio. *Arte y olvido del terremoto de 1985*. México, D.F.: Almadía, 2010. Impreso
- Paley, Dawn. “Drug war as neoliberal Trojan horse”. *Latin American Perspectives*. Issue 204. Vol. 42. No. 5. Sept. 2015, 109-132. Web.
- Papa Francisco. “Homilía del Santo Padre: área de la feria de Ciudad Juárez”. Miércoles 17 de febrero de 2016. La Santa Sede Website. Web.
- Pérez, Martha Estela. “La Coordinadora en Pro de los Derechos de la Mujer, una Lucha de Mujeres por Mujeres”. *Cambio político y participación ciudadana en Ciudad Juárez*. Ed. Héctor Padilla Delgado. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2004. Impreso.
- Pérez-Espino, José. “Homicidios de mujeres en Ciudad Juárez: la invención de mitos en los medios y la lucrativa teoría de la conspiración”. *Violencia sexista: algunas claves*. pp. 85-102. Ed. Griselda Castañeda Gutiérrez. UNAM, 2004. Impreso.

- Petreycik, Caitlin. "Natalie Portman wore Rodarte Lite". *New York Magazine*.
September 1, 2010. Web.
- Phelps, Nicole. "Rodarte". February 15, 2010. Style.com. Web.
- Poniatowska, Elena. "Las ciudades fronterizas son hoteles de paso II", viernes 21 de abril de 2000. *La Jornada*. Web.
- Poppa, Terrence. *Drug Lord*. Cinco Puntos Press, 2010. Impreso.
- Portillo, Lourdes. *Señorita extraviada*. Estados Unidos. 2002.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. Routledge, 1992. Impreso.
- Reyes Ruiz, Inocencio. "Ciudad Juárez: en la orilla del silencio". *Letras Libres*. Octubre 2010. Web.
- Rivapalacio, Raymundo. "Self-censorship as a reaction to murders by drug cartels. Riva-
Palacio, Raymundo". *Nieman Reports*. 2006. Web.
- -- --, "Tlatlaya, ¿nos sorprende realmente?" *El Financiero*. 9/29/2014. Web.
- Rodríguez, Sandra. *Fábrica del crimen*. Temas de Hoy, 2012.
- Rojas, Clara Eugenia. "The 'V-Day' March in Mexico: Appropriation and Misuse of
Local Women's Activism". *NWSA Journal*. Vol. 17. No. 2. Summer. 2005. Web.
- -- --, "La retórica de la tragedia y el feminicidio en Ciudad Juárez, México".
Rhetoric in South America. pp. 19-31. Eds. MA Vitale. Ph-J Salazar, 2013. Web.
- Ronquillo, Víctor. *Las muertas de Juárez: crónica de los crímenes más despiadados e
impunes en México*. Planeta, 1999. Impreso.
- Sack, Joe. *La lucha: the story of Lucha Castro and Human Rights in Mexico*. Verso. 2015.
Impreso.

- Said, Edward. *Orientalismo*. Debate, 2000. Impreso.
- Salopek, Paul. "Mayhem across the border: a Mexican city across the border where homicide is the new normal". *The American Scholar*. Vo. 79. No. 3. (Summer 2010), pp. 113-116. Web.
- Sánchez, Alejandra, y José Antonio Cordero. *Bajo Juárez: la ciudad devora a sus hijas*. México, 2007.
- Sassen, Saskia. *The global city*. Princeton University Press, 2001. Impreso.
- Segato, Laura Rita. *La escritura del cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Tinta Limón. 2006. Impreso.
- Sistema socioeconómico y geo-referencial sobre la violencia de género en Ciudad Juárez. Análisis de la violencia de género en Ciudad Juárez, Chihuahua: propuestas para su prevención*. COLEF/Comisión para Prevenir y Erradicar la Violencia en Ciudad Juárez, 2006. CD.
- Smith, Sidone. "Human rights and comics: autobiographical avatars, crisis witnessing and transnational rescue networks. *Graphic subjects: critical essays on autobiography and graphic novels*. pp. 61-72. Ed. Michael Chaney. University of Wisconsin Press, 2011. Impreso.
- Spiegelman, Art. *Maus I: my father bleeds history*. Pantheon Books, 1991.
- ..., *In the shadow of two towers*. Pantheon Graphic Novels, 2004.
- Springer, José Manuel. "¿De qué otra forma podríamos hablar? El pabellón de México en la 53 Bienal de Venecia?" *Réplica* 21. 12-07-2009. Web.
- Spurr, David. *The rhetoric of empire: colonial discourse in journalism, travel writing and imperial administration*. Duke University Press, 1993. Impreso.

- Staudt, Kathleen. *Violence and Activism at the Border: Gender, Fear, and Everyday Life in Ciudad Juárez*. University of Texas Press, 2008. Impreso.
- Staudt, Kathleen, and Zulma Méndez. *Courage, resistance & women in Ciudad Juárez: challenges to militarization*. University of Texas Press, 2015. Impreso.
- Stein, Daniel, and Jan-Noel Thon. *From comic strips to graphic novels: contributions to the theory of graphic narrative*. Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Gottingen, 2015. Impreso.
- Szarkoswki, John. *Looking at photographs: 100 pictures from the collection of the Museum of Modern Art*. New York Museum of Modern Art, 1973. Impreso.
- Tabuenca, Socorro. "From Accounting to Recounting: Esther Chávez Cano and the Articulation of Advocacy, Agency, and Justice on the US-Mexico Border". *Mexican Public Intellectuals*. pp. 139-161. Eds. Debra Castillo and Stuart A. Day. Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- Tuman, William. *Stories about us: photographs from Juárez*. Diverseworks, 1998. Impreso.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010. Impreso.
- Vulliamy, Ed. *Amexica: war along the borderline*. Farrar, Straus and Giroux, 2010. Impreso.
- Waldmeir, Joseph J., and John C. Waldmeir. *The critical response to Truman Capote*. Greenwood Press, 1989. Impreso.
- Weisman, Alan and Jay Dusard. *Frontera: the United States border with Mexico*. Harcourt Brace Jovanovich, 1986. Impreso.

- Weizman, Eyal. *Forensic architecture: notes from fields and forums*. Hatje Cantz Verlag, 2012. Impreso.
- -- --, “Archaeology of the present: organized crime through the study of urban built environments”. *Journal of International Affairs*. Vol. 66. No. 1. Transnational organized crime (Fall/Winter 2012). pp. 163-168. Web.
- Weizman, Eyal, and Tina Di Carlo. “Dying to speak: forensic spatiality”. *Log*. No. 20. *Curating Architecture* (Fall 2010). pp. 125-131. Web.
- Witek, Joseph. *Art Spiegelman: conversations*. University Press of Mississippi, 2007.
- Wolf, Reva. *Goya and the satirical print in England and on the Continent, 1730 to 1850*. D.R. Godine, Boston College Museum of Art. 1991. Impreso.
- Wolffer, Lorena. “Mientras dormíamos (el caso Juárez)”. Web.
- -- --, “Entrevista a Lorena Wolffer”. Youtube. Web.
- -- --, “Arte público, arte político”. Youtube. Web.
- Wright, Melissa. “Femicide, Mother-Activism and the Geography of Protest in Northern Mexico”. *Making a Killing: Femicide, Free Trade, and La Frontera*. University of Texas Press. pp. 211-242, 2010. Impreso.