

Artículo de investigación

Tres proyectos sobre arte y violencia en México

Migración, desaparición forzada y feminicidio

Three Projects on Art and Violence in Mexico: Migration, Forced Disappearance, and Femicide

Três Projetos sobre Arte e Violência no México: Migração, Desaparecimento Forçado e Feminicídio

Recibido: 6 de mayo de 2025

Aceptado: 7 de agosto de 2025

Blanca Gutiérrez Galindo

Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional Autónoma de México

<https://orcid.org/0000-0002-1147-3458>

bgutierrez@ctac.fad.unam.mx

Resumen • Abstract • Resumo

En este texto se analizan tres proyectos de investigación sobre arte y violencia desarrollados en años recientes dentro de la Maestría en Artes Visuales y el Doctorado en Artes y Diseño de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. Estos proyectos son “Arqueología de la migración”, de Olivia Vivanco Torres; “Cigarras: disonancias disidentes”, de Sebastián Rico Esenaro, y “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”, de Paola García Ruiz. A partir del análisis de su dimensión estética y su trama conceptual, se explicarán las formas en las que esos proyectos parten de estrategias de creación colectiva, construyen canales para la politización del duelo, abren nuevas miradas sobre la violencia y participan en los debates públicos sobre la memoria de la violencia en el país.

Palabras clave: memoria, testimonio, prospección forense, performativo, fotografía.

This article analyzes three research projects on art and violence that have been developed in recent years within the Master's Program in Visual Arts and the Doctorate in Arts and Design at the Faculty of Arts and Design of the National Autonomous University of Mexico. These projects are "Archaeology of Migration," by Olivia Vivanco Torres; "Cicarras: Dissident Dissonances," by Sebastián Rico Esenaro, and "Four Art Projects on Femicide," by Paola García Ruiz. Based on the analysis of their aesthetic dimension and conceptual framework, we will explain how these projects are the product of collective creation, build channels for the politicization of mourning, open new perspectives on violence, and participate in public debates on the memory of violence.

Keywords: memory, testimony, forensic prospecting, performative, photography.

Este artigo analisa três projetos de pesquisa sobre arte e violência desenvolvidos nos últimos anos no âmbito do Programa de Mestrado em Artes Visuais e do Doutorado em Artes e Design da Faculdade de Artes e Design da Universidade Nacional Autónoma do México. Trata-se de "Arqueologia da Migração", de Olivia Vivanco Torres; "Cicarras: Dissonâncias Dissidentes", de Sebastián Rico Esenaro, e "Quatro Projetos Artísticos sobre Feminicídio", de Paola García Ruiz. Por meio da análise de sua dimensão estética e de seu arcabouço conceitual, explicaremos como esses projetos se valem de estratégias de criação coletiva, constroem canais para a politização do luto, abrem novas perspectivas sobre a violência e participam de debates públicos sobre a memória da violência no país.

Palavras-chave: memória, testemunho, prospecção forense, performativa, fotografia.

Artículo de investigación

Tres proyectos sobre arte y violencia en México

Migración, desaparición forzada y feminicidio¹

— Blanca Gutiérrez Galindo

La articulación entre arte y violencia en México presenta dos momentos importantes durante la segunda mitad del siglo XX y lo que va del XXI. En el primero, que se extiende desde la década de 1960 hasta la de 1980 y es conocido como “guerra sucia”,² los artistas de la Gráfica del 68 y, posteriormente, los colectivos como Mira, Suma y Proceso Pentágono, Germinal y Solidarte, buscaron estrategias y medios nuevos para la denuncia y exhibición crítica de la violencia represiva que el Estado mexicano ejercía sobre la disidencia política durante aquel periodo. Todos ellos crearon imágenes emblemáticas para las luchas por las libertades democráticas y el respeto a los derechos humanos a la vez que contribuyeron a la creación de un sistema de representaciones visuales para las movilizaciones en contra de la represión política.

¹ Este texto forma parte de una investigación sobre imágenes de la desaparición forzada en México que fue auspiciada en 2023 por el Programa de Apoyo a la Superación del Personal Académico (PASPA) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México.

² Maria de Vecchi Gerli señala que el término es problemático “pues plantea la existencia de una guerra en la que hubo ejércitos que se enfrentaban y cometieron prácticas ‘sucias’. Esta noción no reconoce el lugar de poder del Estado, así como su obligación de garantizar los derechos humanos de todas las personas” (2023, p. 194).

Un segundo momento de esa articulación daría inicio en la década de 1990, cuando en el país se consolidaron las políticas económicas neoliberales que trajeron consigo la intensificación de la economía criminal basada en la producción de plusvalor a través de las diversas modalidades de la violencia (Paley, 2020). En este periodo, que se prolonga hasta nuestros días, tuvo lugar la llamada “guerra contra el narcotráfico”. Emprendida por el expresidente Felipe Calderón (2006-2012) al inicio de su mandato como estrategia de seguridad que involucró al Ejército en tareas de seguridad pública, la también llamada “guerra contra las drogas” es una estrategia de militarización del país que ha generado una multiplicación sin precedente de las formas de violencia criminal como las desapariciones forzadas, los asesinatos, los secuestros, los feminicidios y el trabajo esclavo, y bajo diferentes narrativas ha sido continuada por los gobiernos subsiguientes. Igual que en el periodo precedente, durante estos años diversos artistas han contestado las narrativas oficiales de la violencia que criminalizan a las víctimas, y se han posicionado frente a la cultura de la violencia que las instrumentaliza y contribuye a la normalización del horror. A partir de una gran diversidad de estrategias y medios artísticos que van de la fotografía y la pintura a las acciones y *performances*, así como la instalación, el video y la animación, artistas visuales como Mayra Martell, Francisco Toledo, Alfredo López Casanova, Laura Valencia, Elina Chauvet, Lorena Wolffer, Teresa Margolles, Lorena Orozco, Rafael Lozano-Hemmer, Jessica Darga, Mónica González, Gustavo Monroy y Antonio

Gritón, entre otros, han contribuido a la diversificación de los relatos sobre la escalada de la violencia en el país.

De esa forma, los artistas han alimentado los términos de un debate público sobre la crisis humanitaria que experimenta el país, y que, a diferencia de otros países de Latinoamérica, aquí apenas comienza a configurarse en los ámbitos académicos y artístico (si bien las diversas comunidades de víctimas han venido exigiendo justicia, memoria y verdad desde la década de 1970). A diferencia de lo ocurrido en nuestra región latinoamericana, se trata de un debate que se celebra en el contexto mismo del crecimiento sin tregua de la violencia.

Muchos artistas han utilizado la infraestructura que brinda la institución del arte para amplificar las demandas de justicia de los afectados. Tal es el caso de las escuelas y facultades de arte. Los proyectos en este texto han sido llevados a cabo en años recientes dentro de los programas académicos de Maestría y Doctorado en Artes Visuales y Artes y Diseño en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México. “Arqueología de la migración”, de Olivia Vivanco Torres; “Cigarras: disonancias disidentes”, de Sebastián Rico Esenaro, y “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”, de Paola García Ruiz, son investigaciones situadas que comparten el hecho de estar basadas en la creación colectiva, en territorios concretos y con comunidades específicas. En el primero, la elaboración de significados ha tenido lugar en colaboración con migrantes; en el segundo, con

las madres del Colectivo Solecito de Veracruz, un grupo de búsqueda de personas desaparecidas, y el tercero, con las madres, familiares y amigos de cuatro mujeres víctimas de feminicidio.

En este texto argumentaremos que son las personas, sus experiencias y sus trayectos de vida narrados a través del testimonio los que constituyen el núcleo de estos proyectos. Por tanto, se inscriben en aquellas nuevas formas de investigación que suponen la implicación emocional y afectiva con quienes sufren la violencia y sus consecuencias, y se proponen promover nuevos modos de significarla, así como discutir sus procesos de memoria. Dicho con otros términos: guardan relación con lo que Caroline Perrée e Ileana Diéguez (2018) llamaron “Prácticas artísticas de visibilización y memoria”, es decir, se propone amplificar la voz de las personas dañadas por la violencia y, al mismo tiempo, construir memoria.

A través de un análisis de su dimensión estética y su trama conceptual explicaremos cómo, en cada caso, se exploran las posibilidades de las artes visuales para acompañar a quienes padecen las consecuencias directas del horror. Esto al crear canales para el duelo individual y colectivo; para generar emociones, ideas y reflexiones que desafíen los regímenes escópicos prevalecientes en torno a la violencia, y para articular demandas de justicia como un elemento central para la organización de la vida social y su mejoramiento.

“Arqueología de la migración”

Debido a que México comparte tres mil kilómetros de frontera con Estados Unidos, nuestro territorio ha servido como corredor hacia el norte, como país de acogida de los migrantes centroamericanos que no logran o no quieren llegar a ese país, y también de muro de contención de los migrantes (Aruj, 2008). Por causa de la violencia generada por el narcotráfico y los grupos criminales, y por las diferentes instancias de seguridad pública del país, en las últimas décadas el territorio mexicano se ha convertido en una amenaza para los migrantes. En su paso por México, los migrantes han de enfrentar formas de violencia como la violación, el robo a mano armada, el secuestro y extorsión, la explotación sexual, la esclavitud, la trata, la desaparición forzada y el asesinato.

Entre 2013 y 2016 la artista Olivia Vivanco Torres realizó una serie de estancias en albergues para personas migrantes con el propósito de llevar a cabo una recolección de restos materiales que indicaran el paso de los migrantes por nuestro país. Las estancias contaron con el apoyo de las autoridades y trabajadores de los albergues Hermanos del Camino en Ixtepec, Oaxaca; el Hotel del Migrante Deportado en Mexicali, Baja California; el Centro Comunitario de Atención al Migrante Necesitado en Altar, Sonora; la Casa del Migrante en Juárez A. C. en Ciudad Juárez, Chihuahua, y La 72, Hogar Refugio para Personas Migrantes en Tenosique, Tabasco. Estos albergues fueron seleccionados en función

FIGURA 1. Comida en La 72, Hogar Refugio para Personas Migrantes (2016). Fotografía digital de Olivia Vivanco.



de su ubicación, como en el caso Tabasco, donde los migrantes procedentes del llamado Triángulo Norte de Centroamérica (Guatemala, El Salvador y Honduras) se detenían por primera vez en México, o el de Ixtepec, situado en la región del Istmo de Tehuantepec, por donde pasa el tren “La Bestia” en su trayecto de Chiapas y Tabasco al norte del país. Así como los ubicados en la frontera norte como Baja California, Sonora y Chihuahua, que representan la última parada antes de cruzar hacia Estados Unidos y donde también son acogidos migrantes deportados de ese país.

Los albergues son lugares de tránsito que Vivanco entiende como “reservorios de momentos de vida de los migrantes y escenarios de interacciones diarias” (2024, p. 22). Por esa razón, y de acuerdo con el plan de su investigación basada en las pre-

misas de la observación participante –una técnica de la antropología que supone que el investigador se involucre con el grupo de personas que se propone conocer implicándose en sus dinámicas sociales–, se integró como voluntaria para compartir la cotidianidad de los albergues. En algunas ocasiones registró a los recién llegados, en otras preparó alimentos y en otras más brindó apoyo emocional a través de la escucha y la conversación. Todo ello le permitió desarrollar estrategias de colaboración con los migrantes, a la vez que obtener sus testimonios y documentar fotográficamente los objetos, los espacios, los ambientes, los paisajes y las situaciones creadas por ellos (Figura 1).

“Arqueología de la migración” se desarrolló en diversas etapas. La primera de ellas consistió en el establecimiento de con-

tacto y de una relación con los migrantes a través de la escucha de sus testimonios de vida, de tránsito y de desplazamiento. Esta primera etapa es importante porque supone el establecimiento de aquellos lazos intersubjetivos que hacen posible el testimonio como una relación dialógica, una relación de implicación a través de la escucha. De esa manera, el testimonio posee también una dimensión relacional y colectiva, como ha señalado Elizabeth Jelin (2002, p. 82). La segunda etapa consistió en la integración de los migrantes al trabajo de búsqueda y recogida de objetos abandonados por otros migrantes, realizado en ocasiones con apoyo de los voluntarios de los albergues y siguiendo un manual de instrucciones elaborado por la artista. A través de una especie de etnografía participativa y de acuerdo con la experiencia de cada uno, Vivanco les solicitó su ayuda para elegir la recolección de objetos que pudieran haber pertenecido a personas migrantes porque, según su parecer, su condición de tales les permitiría una identificación más inmediata, a la vez que activaría en ellos el recuerdo de sus propias experiencias (Figura 2). La

recolección se basó en las premisas de la prospección, un método arqueológico forense que incluye la observación, identificación y reconocimiento de la posición de los objetos en el espacio geográfico que evita cualquier alteración física del terreno, así como también la documentación meticulosa de los objetos a través de su descripción física y la ubicación de sus coordenadas con una brújula. Si bien es cierto que previamente la artista identificó segmentos específicos del trayecto migratorio en el que se encuentra cada albergue y evaluó los posibles riesgos de abandonarlo en aras de la recolección, ésta se configuró en la distribución de autoría del proyecto, de modo que los migrantes participantes se convirtieron en sus artífices y coautores.

En esas dos etapas (la del testimonio y la recolección de objetos), el cuerpo, la percepción, el lenguaje y la memoria de los migrantes fueron cruciales. Como explica Beatriz Sarlo: “La narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en el pasado” (2006, p. 29), de modo que no hay tes-

FIGURA 2. Prospección a pie de vía en Ixtepec, Oaxaca (2014). Fotografía digital de Olivia Vivanco, medidas variables.



FIGURA 3. Objetos recolectados de forma conjunta con personas migrantes en varios puntos de México (2015). Fotografía digital de Olivia Vivanco, medidas variables.



timonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración porque es la narración la que recupera del olvido la experiencia y a través de su comunicación la hace común (2006, p. 29). Esa experiencia también se pone en juego en la recolección de objetos pues activa la memoria y permite un momento de introspección para recordar momentos relevantes de sus desplazamientos y seleccionar las cosas que en algún momento fueron significativos para otros y de los cuales se vieron obligados a desprenderse (Figura 3). Así se establece una tensión entre la presencia y la ausencia que acompasa sus trayectos por esos lugares, lo que Gabriel Gatti ha llamado lugares del abandono (2022).

La etapa subsiguiente fue la toma de registros fotográficos de los espacios donde se localizaron los objetos seleccionados por los participantes y de los objetos que, al seguir la prospección forense, supone la protección del área y un registro y documentación de las piezas. Las fotografías de esos objetos incluyen la brújula que muestra las coordenadas en las que se ubicó el objeto, así como las imágenes del predio donde se localizaron y, a su lado, una escala de referencia para mostrar su tamaño.

Finalmente, los objetos se almacenaron en contenedores plásticos para ser enviados a la Ciudad de México, donde fueron

catalogados y archivados. Así, el resultado de estas acciones ha sido un archivo que incluye objetos, imágenes fotográficas, videos, grabaciones de audio y textos, entre ellos las bitácoras que registran de manera sistemática las acciones realizadas en los albergues.

Los objetos recolectados contienen la experiencia emocional y afectiva de quien en algún momento los poseyó y de quien lo identificó como un objeto significativo, valioso. Son objetos animados, impregnados ellos mismos de la vulnerabilidad de quien los abandonó en el camino, pero también de quien los seleccionó. En su pobreza y desamparo testifican los avatares de aquellas vidas que, como la de los migrantes, se encuentran desprovistas de seguridad económica y social; una vida privada de derechos políticos y expuesta a todo tipo de riesgos: son objetos de una ausencia obligada.

A través de su empaquetamiento en bolsas de plástico los objetos son aislados de sus contextos y significados como objetos forenses, como evidencias de esas ausencias forzadas. Como materializaciones de historias y de experiencias de una vida en constante desplazamiento poseen ese carácter evocador que autoriza a pensarlos como *lugares de memoria*, según la famosa concepción de Pierre Nora (1984), quien acuñó el concepto para referirse a los lugares físicos y simbólicos donde se condensan y refugian las memorias que corren peligro de desaparecer. En ellos, el recuer-

do toma la forma del objeto desechado pues contienen las memorias del miedo generado por las amenazas que acechan de manera cotidiana a los migrantes, sus temores de ser capturados por los grupos criminales e igualmente por las autoridades de migración y la Guardia Nacional. De tal suerte, esas fotografías abren una brecha en el régimen escópico que criminaliza a los migrantes (Rosas, 2024).

“Cigarras: disonancias disidentes”

La desaparición forzada es un delito de lesa humanidad que consiste en cualquier forma de privación de la libertad por parte del Estado o de particulares que actúan con apoyo o aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer el hecho o del ocultamiento del paradero de la persona desaparecida, al sustraerla de la protección de la ley.³ En México, el uso de la desaparición forzada como tecnología de la violencia se puede dividir en dos periodos. En primer término, el que tiene lugar durante la Guerra Fría, que incluye el combate a movimientos estudiantiles y gremiales, así como a movimientos armados rurales y urbanos que se habían rebelado contra el Estado durante el periodo conocido como “guerra sucia”, que se extiende de la década de 1970 hasta la de 1980. Y, en segundo lugar, el que se inicia en la década de 1990 con la consolidación de las políticas económicas neoliberales y la emergencia de formas de acumulación de capital basadas en la violencia criminal. Este periodo comprende la llamada

³ Ver: <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-convention-protection-all-persons-enforced>.

“guerra contra el narcotráfico” que, iniciada en 2006, se prolonga hasta nuestros días y ha traído consigo un aumento exponencial en la desaparición de personas y ha provocado una crisis sin precedente en materia de derechos humanos. Hasta abril de 2025, el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPDNL) contabilizaba 124 987 personas desaparecidas en México.

Durante esos dos periodos han sido los familiares de los desaparecidos quienes se han movilizado para denunciar pública y políticamente el delito y reclamar justicia y verdad. Desde 2006 y hasta la actualidad, los familiares también se han organizado en colectivos de búsqueda que han ampliado sus acciones hacia diversos campos de investigación como el forense, para buscar restos humanos y descubrir fosas clandestinas; o como el jurídico penal, para presentar evidencias forenses ante las autoridades judiciales, y también se movilizan para crear dispositivos y espacios de memoria.

“Cigarras: disonancias disidentes” es el título del proyecto que Sebastián Rico Esenaro llevó a cabo entre 2021 y 2024 en colaboración con las brigadas del Colectivo Solecito de Veracruz, organización civil de madres buscadoras que en 2016 encontró restos en las fosas clandestinas de Colinas de Santa Fe (305 cuerpos) y Arbolillo (310 cuerpos), en el Puerto de Veracruz. El proyecto también contó con el apoyo del grupo de Son Laudero, el grupo Aguavento y la Flota sonora del puerto veracruzano. Igual que “Arqueología de la Migración”, es un proyecto intermedia

que está conformado por un *performance*, videos y fotografías intervenidas.

En Veracruz el sonido de las cigarras se escucha con gran intensidad durante los meses más calurosos del año, lo que crea un paisaje sonoro característico de la región de los Tuxtlas, en la región del Sotavento y en la ciudad de Xalapa. Esto sucede cuando las larvas de las cigarras, llamadas “ninfas”, salen de la tierra luego de pasar el periodo en el que se alimentan de la savia de las raíces de los árboles y comienzan a trepar dejando crecer sus alas, momento máximo de su proceso de transformación (Rico, 2023, p. 37). De tal suerte, el proyecto se desarrolló como una investigación sobre la posible articulación entre el sonido de las cigarras, el son jarocho y el fandango con un doble propósito: por un lado, generar un sonido disonante que “rompa el silencio” y conteste las narrativas sobre la desaparición forzada en México (Rico, 2023, p. 54) y, por otro, contribuir a la cohesión del grupo de búsqueda al crear un “Canal emocional desde el acompañamiento musical para reforzar los vínculos entre los miembros de la brigada” (Rico, 2023, p. 54).

Así, a partir de la analogía entre las cigarras y los restos de los desaparecidos sepultados en silenciosas fosas clandestinas o abandonados en terrenos rurales, Sebastián Rico ejecutó una serie de acciones orientadas a disentir de las versiones oficiales sobre el fenómeno de la desaparición de personas (con frecuencia asociada a su criminalización). Esto con la finalidad de romper el silencio cómplice de la sociedad, de las diferentes ins-

tancias del poder estatal y de los medios de comunicación respecto de este delito que sume a los familiares en un inmenso dolor y en el total sinsentido debido a que, al no contar con el cuerpo de la persona desaparecida, resulta imposible celebrar el ritual mortuario que les permita honrar su memoria y celebrar su paso al reino de la muerte.

El título del proyecto, referido a un sonido que se produce desde las entrañas de la tierra como metáfora de las personas cuyos restos fueron depositados en fosas clandestinas, alude a su posible reaparición pública a través del sonido y la música. Así, el elemento central de la investigación fueron el sonido y su potencial relacional como forma de resistencia política. Para Sebastián Rico el sonido genera relaciones desde la percepción y el cuerpo, y crea vínculos sociales; además, no sólo conforma melodías y conceptos, sino también estructuras sociales, armoniza y desarmoniza códigos y nos permite relacionarlo con nuestro entorno (2023, p. 46).

El sonido llega a nuestros oídos como resultado de los movimientos vibratorios de los cuerpos al ser transmitido por medios elásticos como el aire o el agua. Por lo tanto, la acción de escuchar es parte medular del proyecto: escuchar el sonido producido por las cigarras; escuchar los sonidos de los territorios vulnerados por la violencia al haber sido convertidos en depósitos clandestinos de cuerpos o fosas; escuchar la voz y el testimonio de los familiares; escuchar el sonido de las

jaranas y aquellos objetos e instrumentos que pudieran aludir al de las cigarras.

El proyecto se conformó de tres partes que convocan la palabra, el cuerpo y la imagen: la realización de un video en 2022 que recoge el testimonio de Rosalía Castro,⁴ miembro del grupo Solecito Veracruz; una investigación musical que dio como resultado dos *performances* celebrados como fandangos en el espacio público, y un conjunto de tres fotografías intervenidas.

De manera interesante, el video testimonial se basa en una secuencia de imágenes del Puerto de Veracruz que transcurren mientras la *voz en off* de Rosalía Castro narra cómo la ineficiencia de las autoridades la hizo tomar la decisión de cerrar su consultorio dental en 2011 para unirse al grupo Solecito para buscar a su hijo, Juan Carlos Casso Castro, desaparecido el 24 de diciembre de ese año. El tono pausado y coloquial del testimonio, y las imágenes de sitios ordinarios, nos proponen reflexionar sobre la forma como las búsquedas de restos humanos se han integrado a la vida cotidiana de las buscadoras, y plantea la posibilidad de que los restos hayan sido abandonados u ocultos en cualquier sitio.

Parte medular del proyecto fue la celebración de *performances* siguiendo las premisas del fandango, un complejo artístico y ritual históricamente vinculado a la resistencia cultural y las luchas sociales de los esclavos negros durante el periodo

⁴ Ver: <https://youtu.be/yOWkHEHjugo?si=pQOhcFW9vv3WjvKr>.

colonial y que, con el paso del tiempo, se convertiría en una tradición de las comunidades de Veracruz. El fandango suele celebrarse en bautizos y funerales, y una de sus características es que los participantes intercalan versos o pregones y frases melódicas durante la ejecución de la música.

“Cigarras: disonancias disidentes” fue el título del *performance* cuyos registros en video se encuentran alojados en YouTube. A partir de la investigación sobre el sonido y la escucha, que incluyó la experimentación con diversos grupos de jaranas, la introducción de “jaranas preparadas” con láminas de aluminio o tubos de metal (Rico, 2023, p. 57) y el tratamiento digital de los resultados sonoros y en conjunto con los músicos que acompañaron su investigación, el artista decidió realizar una partitura modular que permitiera variaciones y se pudiera adaptar a las características propias del contexto de su presentación. Una prueba de esa partitura tuvo lugar en 2021 en Teocelo, Veracruz, donde se celebró el fandango en honor de Santa Cecilia, patrona de los músicos.⁵ Asimismo, en 2022, en los jardines de Ciudad Universitaria tuvo lugar otro bajo el título “Alteraciones”. Por su parte, “Cigarras: disonancias disidentes” fue llevado a cabo en enero de 2023 en la Plaza del Migrante del Puerto de Veracruz.⁶ Participaron 40 miembros del colectivo Solecito y distintos grupos de son jarocho, la Flota Sonera del Puerto y el público que participó activando los códigos QR de las grabaciones

de las diferentes sonoridades de las cigarras, previamente registradas y masterizadas por el artista.

De ese modo, se produjo una obra colectiva que al ejecutarse operó a manera de ritual en la medida en que los pregones enunciados por los familiares y solidarios honraron el recuerdo a sus desaparecidos. Aquí, el cuerpo fue el “punto de convergencia entre la voz que enuncia el testimonio, las manos que ejecutan el instrumento y los oídos que perciben el fenómeno acústico” (Rico, 2023, p. 5). En efecto, en el *performance* el cuerpo de los vivos conectó a los muertos con los vivos, a los presentes y a los ausentes al estrechar los lazos de amor y solidaridad que vinculan a los miembros de la brigada, y al mostrar públicamente el duelo y la resistencia al olvido de las víctimas. En este sentido, este *performance* puede ser comprendido como performativo, es decir, como uno de esos actos vitales con los que se transmiten las memorias sociales y que, como explica Diana Taylor, transfieren y transmiten a otras personas y generaciones un saber social, una memoria y un sentido de identidad a través de acciones reiteradas (2011, p. 20).

Los versos intercalados en el fandango de la Plaza del Migrante tienen un carácter testimonial: hablan del dolor, de la negligencia de las autoridades, de la empatía. Por ello, el fandango se convirtió en un “escenario de memoria”, en el cual la música operó como dispositivo narrativo (Feld, 2002, p. 5) y como un canal energético y emocional que ayudó a encauzar el pro-

⁵ Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=ncl7rgxkEGI>.

⁶ Ver: https://youtu.be/BfA_As-sRqU?si=IEDA9oQefsnlltds.

ceso afectivo de las víctimas, que también permitió la implicación y reconocimiento recíproco entre los participantes. A través de una celebración como el fandango, asociada a los ritos fúnebres, el duelo de las afectadas y los afectados se hizo público y común, y las personas cuyos restos fueron abandonados en Veracruz fueron sacadas del olvido.

Como resultado de registros fotográficos realizados por el artista en su recorrido por diversas zonas de Veracruz en busca de cigarras, en 2024 realizó un conjunto de tres obras impresas en papel de fibra natural e intervenidas con hoja de oro falsa. El conjunto se basa en las imágenes de paisajes y se refiere a los restos de los desaparecidos de manera indirecta a través de la configuración visual de las cigarras y del testimonio. En la fotografía titulada *Testimonio y cascada* (Figura 4), en un gesto que remite a la idea de T. W. Adorno sobre la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, pero que igualmente recuerda

los zapatos intervenidos por López Casanova, el artista oculta parte de la belleza del paisaje con la escritura de un testimonio de las madres del colectivo Solecito. En *Ciclo de la cigarra* (Figura 5) plasmó las diferentes fases de la transmutación de las cigarras a través del ciclo de violencia que condujo a las personas a predios donde se encuentran las fosas: el asesinato, la búsqueda por parte de sus familiares, y su reaparición en el espacio público.

FIGURA 4. *Testimonio y cascada* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.

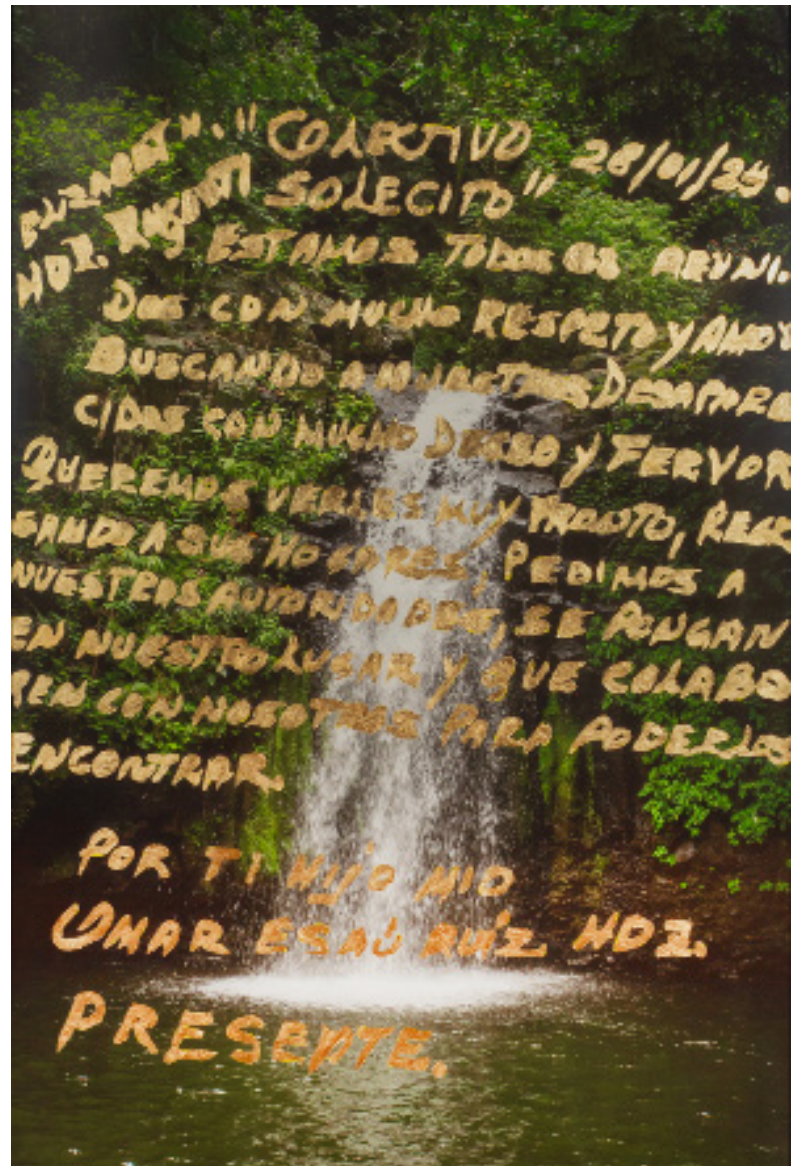




FIGURA 5. *Ciclo de la cigarra* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.

En la imagen titulada *Tesoros* (Figura 6) el artista elabora visualmente el uso de la expresión de las y los buscadores que se refieren a los restos humanos como “sus tesoros”. Esa expresión incluye una doble significación –amarga e irónica–, que juega con el sentido del uso coloquial de la palabra “tesoro” para dirigirse a los seres queridos y con la idea del encuentro de algo muy valioso que ha sido guardado o enterrado, y que debe ser descubierto en

las entrañas de la tierra. La intervención consistió en estampar unas formas orgánicas semejantes a una vaina que guarda algo en su interior, que se elevan por encima del terreno y cuyo color dorado alude, en efecto, a algo valioso, como el oro. El color dorado significa también la inmortalidad y los vínculos entre lo terreno y lo divino, de modo que es posible afirmar que en esta imagen el artista elabora, en un sentido metafórico, un ritual funerario para quienes fueron violentados y sepultados en los lugares registrados en la foto y que les permite, finalmente, transitar hacia la muerte.

FIGURA 6. *Tesoro* (2024). Fotografía de Sebastián Rico Esenaro impresa en papel de fibra natural e intervenida con hoja de oro.



“Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio”

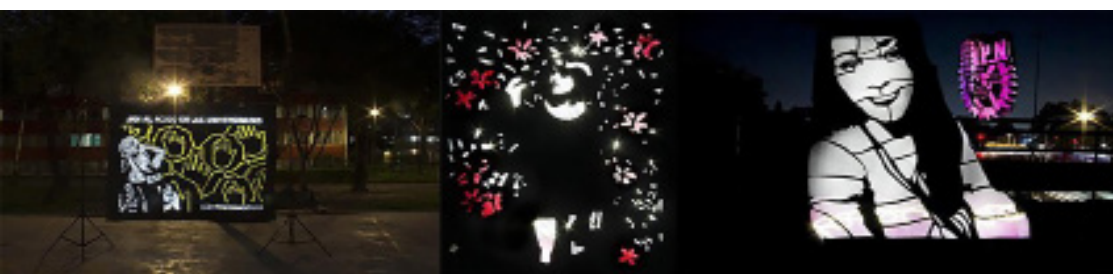
Cifras del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (Inegi) reportan que en 2024 la tasa promedio de homicidios de mujeres en México fue de 2.6 por cada 100 mil habitantes y que en enero de 2025 se registraron 16 asesinatos de mujeres diarios. Se estima que uno de cada cuatro homicidios obedece a razones de género. En respuesta a la espectacularización y banalización que caracterizan las imágenes de mujeres asesinadas que se publican en la prensa y en las redes sociales, y que domina incluso en la fotografía forense –como ha mostrado Ambra Polidori–, y desde una concepción amplia del feminicidio, Paola García realizó “Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio” entre 2018 y 2022. Conformado por imágenes fotográficas, videos documentales y una serie de animaciones cortas y silentes o GIF (*Graphic Interchange Format*), los proyectos apelan a la memoria, rinden homenaje a las víctimas y dan voz a las madres y familiares que denuncian la ineficiencia y la corrupción judicial. Los proyectos se refieren a los casos de cuatro mujeres asesinadas entre 2010 y 2016 en la ciudad capital del país y en un municipio del Estado de México. Estas mujeres son Alessa Méndez Flores, una activista transexual que luchó por los derechos de las personas transexuales y de las trabajadoras sexuales, asesinada en 2016 en un hotel de la Ciudad de México; la joven estudiante del Instituto Politécnico Nacional, María de Jesús Jiménez Zamudio, *Marichuy*, asesinada en 2016 cuando se resistió a un abuso sexual; Diana Velázquez Florencio, de 24 años, que fue asesinada en el municipio

de Chimalhuacán, en el Estado de México, cuyo cuerpo fue encontrado en el servicio forense (Semefo) de Nezahualcóyotl varios días después de que sus familiares denunciaron su desaparición, y Mariana Lima Buendía, quien contaba con 28 años cuando fue víctima de feminicidio por parte de su esposo, un miembro de la Policía Judicial del municipio de Chimalhuacán, Estado de México, en 2010.

El propósito de estos proyectos es llamar la atención sobre el carácter insustituible de las vidas de estas mujeres (García, 2022, p. 16), pero también y, no menos importante, explorar en conjunto con las madres y los familiares, las posibilidades del arte para generar sentimientos, emociones y pensamientos que abran otras miradas en torno a la violencia contra las mujeres.

“Apariciones” es la primera parte del proyecto. Está conformado por nueve retratos de Alessa, *Marichuy*, Diana y Mariana realizados a partir de fotografías de álbumes familiares y de sus perfiles en redes sociales. Fueron elaborados con Photoshop, esténcil y *light painting*, y a través de estrategias como el montaje y la intervención en sitios específicos. Las imágenes incluyen algunos elementos iconográficos que fueron importantes para las mujeres durante sus vidas y que simbólicamente contribuyen a recrear su identidad.

Los retratos de las cuatro mujeres aparecieron en el espacio público mediante intervenciones en los sitios que solían frecuentar. De esta manera, a través de las imágenes, ubicadas en espacios cotidia-



nos, y mediante una estrategia que, aunque de lejos, recuerda las intervenciones de Krzysztof Wodiczko en espacios públicos, tuvo lugar una restitución de sus personas en el mundo de los vivos. Según Roland Barthes, la fotografía contiene “una emanación de lo real en el pasado” (1995, p. 154) de manera que la imagen fotográfica posee una fuerza constatativa que atañe mucho más al tiempo que al objeto: “Desde un punto de vista fenomenológico, en la Fotografía el poder de autenticación prima sobre el poder de representación” (1995, p. 155). Así, las fotos que están en el origen de “Apariciones” afirman, a través de la exhibición del tiempo detenido, la presencia de esas mujeres en el presente (Figura 7). De ahí que, en un sentido individual, “Apariciones” posee una importante dimensión memorial: siendo la luz su materia principal, las imágenes guardan cierto parecido con los recuerdos cuya fugacidad y fragmentariedad los presentan como destellos o ráfagas. Las imágenes pintadas con luz toman por asalto la percepción de los transeúntes y se graban en sus mentes para ser recordadas y pensadas con posterioridad. A través de sus retratos, “Apariciones” recuerda, a las personas que fueron en vida esas mujeres, no su asesinato, y en ese sentido resiste a su muerte homenajeando y celebrando su existencia.

FIGURA 7. *Marichuy la estudiante*, intervención-montaje, 100 x 70 cm, impresión digital sobre mampara (2020). Montaje de Paola Adriana García Ruiz.

FIGURA 8. Carteles de documentales de memoria (2019-2021). Montaje de Paola Adriana García Ruiz.



La segunda parte del proyecto la conforman los videos documentales y los GIF. *Alessa*,⁷ *La lucha de Yesenia*, *Justicia para Diana*⁸ y GIFs *para Mariana*⁹ (Figura 8) fueron realizados a partir de imágenes de álbumes familiares, testimonios y archivos de internet. Los tres documentales se estructuran a partir del testimonio y transcurren en forma lineal. El primero reconstruye la biografía de Alessa, desde su infancia en la ciudad de Frontera, Tabasco, hasta las manifestaciones públicas en demanda de justicia por su asesinato, pasando por sus años de activismo en la Ciudad de México. El segundo documenta la lucha por la verdad y la justicia emprendida por la madre de *Marichuy*, Yesenia Zamudio, después de que las autoridades tipificaron su asesinato como suicidio. Durante cinco años Yesenia luchó por el reconocimiento de la muerte de su hija como feminicidio. El video muestra la radicalización de Yesenia como activista del Frente Nacional Ni Una Menos México, desde los inicios de sus batallas hasta su enfrentamiento con el cuerpo de protección civil de la Ciudad de México. Por su parte, *Justicia para Diana*¹⁰ documenta la vida de Diana, el dolor de su madre y la lucha por justicia, y las protestas de colectivos de mujeres que se solidarizaron con su caso. De igual modo, la serie GIFs *para Mariana* está compuesta por seis GIF que cuentan la historia de Mariana y la batalla de su madre, Irinea Buendía, por el reconocimiento de su muerte como producto de la violencia de género ya que, como en el caso de *Marichuy*, fue tipificado por las instancias judiciales como suicidio.

⁷ El documental fue parte de la selección oficial del Festival Cuórum de Morelia 2019 y del Festival Mix en 2020, donde obtuvo el diploma a mejor cortometraje mexicano y del Festival de Documental José Roviroso de la UNAM 2020 en su sección estudiantil. Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/431270518>.

⁸ Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/524266246>.

⁹ La irrupción de la pandemia de Covid-19 impidió la realización del video correspondiente a Mariana, por lo que la artista decidió elaborar en su lugar la serie de GIF.

¹⁰ Ver: <https://vimeo.com/manage/videos/522567498>.

De los diversos aspectos de esos videos y de los GIF quisiera retener los que se refieren a la intervención de las madres como testimoniantes y al uso de imágenes del álbum familiar como recurso principal para recordar y narrar sus vidas. Como se señaló en la primera parte del texto, el testimonio siempre está mediado por la palabra y, en ese sentido, también por diferentes estrategias de enunciación y diversas modalidades de la expresión (Jelin, 2002, p. 83) y, asimismo, posee una dimensión performativa. Esta última nos permite comprender que el testimonio ocurre a través de una escenificación y una dramatización que supone el accionar de los cuerpos en la búsqueda de la empatía de quien escuchan para tender aquel lazo de confianza que avale la narración. Quisiera sugerir que, en los videos de Paola García, este aval se construye también a través de la exhibición de las fotografías de las hijas que con frecuencia provienen de álbumes familiares. Vale la pena apuntar que, igual que las utilizadas como matriz para el proyecto “Apariciones”, estas fotografías poseen ese carácter constataivo que se sobrepone a la representación: las fotografías existen porque las jóvenes asesinadas “estuvieron ahí” donde se hicieron las fotos, de modo que su importancia para las narraciones testimoniales elaboradas en los videos reside en aquella dimensión temporal que hace del álbum familiar el dispositivo que permite que la memoria familiar sea contada y perpetuada. Como ha explicado Marianne Hirsch, el álbum es el medio que hace posible ordenar y contar la historia de la familia (2021, p. 27). Así, las fotografías que constatan la existencia de las mujeres asesinadas parecen

también acreditar la validez de sus narraciones en tanto que “verdad” más allá de los elementos subjetivos o de ficción que su palabra pueda contener.

Por otra parte, testimoniar posee una dimensión terapéutica, pues a través de la narración contribuye a reelaborar simbólicamente las pérdidas y a aceptarlas como un hecho consumado que puede ser situado en el pasado (Dovak, 2005, p. 131). Y, como ha afirmado Beatriz Sarlo, el testimonio puede reparar una identidad lastimada e incluso reconstruir una comunidad ahí donde haya sido destruida por la violencia (2006, p. 67). En efecto, al ser el testimonio sobre todo un registro de memoria que por mediación de la palabra comunica la experiencia de una persona, contribuye a la identidad individual o grupal, de ahí que no sólo permite conservar el recuerdo, sino también “reparar una identidad lastimada” y establecer “también una escena para el duelo fundando así comunidad allí donde fue destruida” (Sarlo, 2006, p. 22).

De ahí la importancia de que en los videos documentales las historias de las madres y las hijas son contadas tanto por ellas mismas a través del testimonio como por la artista a través de la imagen, en la perspectiva de las movilizaciones sociales de las mujeres, grupos de feministas y colectivos de madres y familiares de mujeres desaparecidas y asesinadas en México. Así, se muestran las protestas del 8 de marzo de 2021 en el zócalo capitalino, en las que participaron 200 mil mujeres que, en las vallas de protección del Palacio Nacional, la Catedral Metropolitana y

los edificios aledaños, conformaron un inmenso memorial con los nombres de las miles de mujeres desaparecidas y asesinadas en México; y la erección de las antimonumentas, primero frente al Palacio de Bellas Artes, el 8 de marzo de 2019, y posteriormente en la ex glorieta de Colón, bautizada como “Glorieta de las mujeres que luchan” el 29 de septiembre de 2021. Este aspecto es relevante pues permite apreciar que las luchas de las madres tienen lugar en el ámbito de lo público o, si se prefiere, de lo común como ámbito al que pertenecen las instituciones del Estado y es ahí donde la artista nos propone comprenderlas.

Los documentales refuerzan la identidad de las madres como luchadoras sociales que en su batallar diario muestran su fortaleza y capacidad de resiliencia, pero también los alcances de la sororidad y cómo han hecho público su duelo a través del reclamo de sus derechos y los de sus hijas. En este sentido, los videos alimentan la discusión pública sobre la violencia de género a través de la amplificación de la voz de esas madres luchadoras y de la difusión de su experiencia en momentos en que no sólo no cesa la tragedia que representa la violencia por razones de género en México, sino que crece y se intensifica.

Para finalizar este recorrido nos referiremos a la forma como los documentales contribuyen a la discusión pública de la memoria de horror para que éste no continúe perpetuándose. A este propósito contribuyen no solamente las testimoniantes, sino también la realización de

los documentales en sí mismos. Desde la perspectiva de Jan Assman (en Erll, 2005, pp. 37-38), podríamos decir que el testimonio pertenece al ámbito de la memoria comunicativa que se basa en la interacción cotidiana y tiene un horizonte temporal limitado, entre ochenta y cien años. De ahí la importancia de los videos de Paola García que, en este horizonte, dotan al testimonio de un soporte que permite su objetivación y contribuyen a la conformación de un archivo que puede ser compartido por la comunidad. Se podría decir que los videos marcan el paso de una memoria social del feminicidio a una memoria cultural y que ese tránsito tuvo lugar a partir del trabajo colectivo de apoyo y acompañamiento entre la artista y las madres luchadoras.

Reflexión final

Los proyectos que hemos revisado –esas fotografías de objetos inertes, despojados de sus dueños y abandonados en el camino; las buscadoras celebrando fandangos en el espacio público para comunicarse con sus desaparecidos, los paisajes que honran la memoria de los “tesoros”; los retratos de mujeres víctimas de la violencia de género en espacios ordinarios significativos sólo para quien los transita, y los videos documentales y GIF que muestran sus imágenes y narran las luchas de sus madres por restituirles a sus hijas un lugar en la comunidad– tienen una función terapéutica y una función crítica. Todos se basan en el testimonio para dotar las experiencias de las y los narradores de un sentido y una tempora-

lidad amenazada por el mutismo y el olvido. La importancia de estos proyectos no se dirime en los circuitos sancionados por la gran institución del arte, sino entre los grupos de afectados y el público –que por diversas razones tal vez ha sido indiferente a la violencia y al sufrimiento de los otros–, cuya imaginación se quiere afectar al mostrar formas de acompañamiento, apoyo, solidaridad, sororidad, y

al proponer maneras para preservar el recuerdo y vías para pensar la violencia. Así, su agencia se juega en la esfera de sus interacciones en el mundo de lo social, es decir, en el lugar en donde se generan preguntas, símbolos y representaciones, y donde también operan la cultura de la violencia, las instituciones del Estado y, en fin, donde tienen lugar lo público y lo político.



REFERENCIAS

- Aruj, Roberto S. (2008). Causas, consecuencias, efectos e impacto de las migraciones en Latinoamérica. *Papeles de población*, 14 (55), 95-116. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_art-text&pid=S1405-74252008000100005&lng=es&tlng=es.
- Barthes, R. (1995 [1980]). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Dovak, P. (2005). Narrativas de justicia y duelo: testimonio y literatura del terrorismo de Estado en el Cono Sur. En E. Jelin y A. Longoni (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión* (pp. 131-166). Siglo XXI.
- Erll, A. (2005). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio Introductorio*. Universidad de los Andes.
- Feld, C. (2002). *Del Estado a la pantalla: las imágenes del juicio a los excomandantes en Argentina*. Siglo XXI.
- Gatti, G. (2022). *Cartografías del abandono*. Turner.
- García Ruiz, P. A. (2022). *Cuatro proyectos artísticos sobre feminicidio. Arte, imagen y memoria* [tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BF6ALE1RR4T8631J6HTFTDJGM73P-1QLFFLG8243DTPQJBVSG7M-28668?func=full-set-set&set_number=088298&set_entry=000001&format=999.
- Hirsch, M. (2021). *Marcos Familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Prometeo.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Nora, P. (ed.) (1984). *Le Lieu de mémoire*. Gallimard.
- Paley, D. M. (2020). *Guerra Neoliberal. Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Libertad bajo palabra. <https://libertadbajopalabra.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/07/paley-guerra-neoliberal.pdf>.
- Perrée, C. y Diéguez, I. (2018). *Cuerpos memorables*. CEMCA.

- Rico Esenaro, G. S. (2023). *Cigarras: Disonancias Disidentes* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/BF6ALE1RR4T8631J6HTFTDJGM73P1QLFFLG8243DTPQJB-VSG7M-29975?func=short-0-b&set_number=088310&request=Esenaro%2C.
- Rosas Torres, R. (2024). *Imágenes de la caravana migrante 2018: un análisis de sus articulaciones con los procesos de securitización* [tesis de maestría, Colegio de la Frontera Norte]. Repositorio institucional del Colegio de la Frontera Norte. <https://posgrado.colef.mx/tesis/20221670/>.
- Sarlo, B. (2006). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Taylor, D. (ed.) (2011). *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Vecchi Gerli, M. de (2023). Nombrar la ausencia: cincuenta años de luchas por la memoria de las desapariciones en México. En A. Délano Alonso, B. Nienass, A. Ríos Merino y M. Vecchi Gerli (eds.). *Las luchas por la memoria contra las violencias en México* (pp. 193-236). El Colegio de México.
- Vivanco Torres, O. (2024). *Estrategias artísticas extra-disciplinarias en el diálogo y la visibilización de la transmigración Centroamericana de México* [tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional UNAM. https://tesiunam.dgb.unam.mx/F/?func=find-b&find_code=WAT&request=Vivanco+Torres%2C+Olivia&local_base=TESISDIG.