

8. *Sentire Aude!* Atreverse a sentir la desdicha. El documental mexicano sobre feminicidios: el caso de Ciudad Juárez

Liliana García

Resumen

En 1784 Immanuel Kant lanza la consigna “*Sapere aude!*”, que puede traducirse como atrevete a servirte de tu propia razón. Con ello anunciaba la urgencia de una época que se afirma sobre la capacidad de razonar en autonomía. Cabría preguntarnos por la vigencia de una consigna como esta o, quizá, por la necesidad de renovarla y dirigir el imperativo ya no al razonamiento, sino a la sensibilidad. Atrevemos a sentir: *Sentire Aude!* El presente texto explora la necesidad de sentir la desdicha en nuestros días y latitudes, así como la valía de los documentales mexicanos sobre el fenómeno de los feminicidios en Ciudad Juárez.

Palabras clave: sensibilidad, feminicidio y documental.

Abstract

In 1784 Immanuel Kant launched the slogan “*Sapere aude!*”, which can be translated as: Dare to use your own reason. With this he announced the urgency of an era that is affirmed on the ability to reason in autonomy. It would be worth asking ourselves about the validity of a slogan like this or, perhaps, about the need to renew it and direct the imperative no longer to reasoning but to sensitivity. Dare to feel: *Sentire Aude!* This text explores the

need to feel the misfortune in our days and latitudes, as well as the value of Mexican documentaries on the phenomenon of femicides in Ciudad Juárez.

Keywords: sensibility, femicide, documentary film.

In 1939, as the world fell into the chaos of war, Metro-Goldwyn-Mayer released a film that espoused kindness, charity, friendship, courage, fortitude, love and generosity.¹

Registro de *The Wizard of Oz*
como Memoria del Mundo ante la UNESCO

Get the Gringo (Grunberg, 2012), protagonizada y escrita por Mel Gibson, inicia con el plano de un perro callejero orinando en el desierto, atrás pasa un joven mexicano en un carrito jalado por un par de burros. El sonido ambiental describe algo de acción allí cerca, el muchacho voltea y su mirada lleva a una persecución. Qué otra cosa podría ser...

La imagen del perro callejero, los burritos y un hombre bajo el sol implacable del desierto cifra el sentido de la película. Se trata de una postal típica de lo que podríamos identificar vagamente como “algo mexicano”. El resto del metraje se desarrolla mayoritariamente en una cárcel mexicana, la vida allí dentro se representa con clichés como peleas de lucha libre, mujeres hermosas, narcotraficantes que portan gorras con la imagen bordada de la Virgen de Guadalupe y pintas en las paredes de los baños que dicen “chile berde” (*sic*). Por lo general, la imagen audiovisual que abre una película es fundamental por significativa. En ella se abrevia el sentido del relato, puede plantear la convención del género, el tono de la historia, la atmósfera o la ideología. Esa imagen da la bienvenida a un mundo y convoca a firmar el pacto ficcional. Vale la pena recordar algunos planos y secuencias iniciales para reconocer la profundidad del significado.

Quién olvidaría, por ejemplo, esos segundos de pantalla negra que priorizan el sonido del rotor de un helicóptero al inicio de *Apocalypse Now* (Ford

¹ “En 1939, mientras el mundo estaba cayendo en el caos de la guerra, Metro-Goldwyn-Mayer estrenó una película que propugnaba bondad, caridad, amistad, coraje, fortaleza, amor y generosidad”.

Coppola, 1979). El siguiente plano descubre un bello paisaje repleto de palmeras que es amenazado por el sonido, el humo que comienza a elevarse desde la parte inferior de la pantalla y, finalmente, por un helicóptero militar que atraviesa de izquierda a derecha. Al sonido del rotor se une la banda sonora con “The End” (The Doors, 1967) que hace coincidir el verso “this is the end” con las bombas que caen sobre las palmeras, finalmente arrasadas por el fuego. Estas imágenes dan el tono crítico de un relato que se aleja de la tradición cinematográfica que canta las glorias del ejército estadounidense y reconstruye el horror de una guerra que se declara en contra de un pueblo entero, horror que se revierte y expresa en el alma miserable de los soldados norteamericanos. Este inicio es contundente, abre el mundo de una película decidida y con una postura que se pronuncia en voz alta.

Las imágenes y secuencias de inicio son tan variadas como contundentes. Algunas veces, la puerta del filme abre como a un bullicio, así sucede en *Blood In Blood Out* (Hackford, 1993). La película inicia con un plano detalle de unos pies descalzos que danzan y hacen sonar los ayoyotes alrededor del tobillo. Se trata de danzantes aztecas que usan faldellines, pecheras y penachos con grandes y coloridas plumas. El baile se lleva a cabo en una calle repleta de murales con las imágenes de la Virgen de Guadalupe, el símbolo patrio del águila sobre un nopal devorando a una serpiente, grandes y sonrientes rostros. Es un día agitado, por allí está activo un tianguis a donde acuden familias hispanas de la zona este de Los Ángeles. Si bien la entrada de esta película parece condensar clichés, lo cierto es que reúne los símbolos de una nostalgia que abrevia la identidad de la comunidad mexicoamericana. La clave de la secuencia está en el montaje que reúne danza, vendimia, murales y gente que camina, observa, regatea y sonríe en este espacio habitado entre la nostalgia por un México imaginado y un presente hostil en el que un estilo de vida se cifra como resistencia y afirmación. Caso muy distinto, casi contrario a *Get the Gringo*.

Las imágenes y secuencias iniciales ofrecen, como hemos dicho, el tono del relato, su ideología e, incluso, algo aún más preciso, en ocasiones, también condensan el nudo dramático. Tal es el caso de *Get the Gringo*. Esta película se desarrolla en la frontera entre México y Estados Unidos, la persecución que tiene lugar tras el plano de apertura acontece en el borde del muro fronterizo. Dos hombres con máscaras de payaso (uno de ellos es Mel Gibson, el otro está herido y muere durante la persecución) huyen con más de dos millones de dólares en efectivo por la Ruta 51. Los persiguen dos

patrullas norteamericanas, un plano a vista de pájaro descubre dos camionetas de la Policía Federal Mexicana que se unen a la persecución, pero del otro lado de la frontera. Entre la velocidad y la adrenalina de la huida, el auto ejecuta un salto espectacular y atraviesa el muro. Una vez en territorio mexicano, el sobreviviente queda bajo la custodia de los federales. Es así como llega a la cárcel de Tijuana, donde se desenvuelve la mayor parte de la trama. El resto de la película se mantiene en el contraste entre los países desde la dominación narrativa de la mirada norteamericana, la cual irrumpe en los bajos fondos mexicanos a través del protagonista, un exfrancotirador que perteneció a la Armada estadounidense. Una vez en la cárcel, observa con cuidado las relaciones entre los reos, el negocio de la droga y toda clase de costumbres; su mirada responde a un sólo objetivo: escapar, recuperar el dinero que le robaron los federales y regresar a su país. El paso por la cárcel no representa una experiencia de transformación, funciona más como un telón de fondo de lo que podríamos considerar una continuación del camino del gringo para salirse con la suya y gozar de la fortuna recuperada.

A pesar de la historia poco interesante y francamente desgastada, la película llama la atención por las locaciones de la cárcel, su mercado, las montañas de basura que se apilan aquí y allá y el viejo panóptico abandonado que se alza en el centro del patio central. El relato se sitúa en Tijuana, pero el rodaje fue en una prisión real de Veracruz. Se trata del penal Ignacio Allende, ubicado en el primer cuadro del centro histórico de la ciudad y puerto de Veracruz. Es un edificio histórico inaugurado en 1908 ante la presencia de Porfirio Díaz, entonces presidente de México. Con una capacidad para ochocientos internos llega, en 2009, a albergar hasta dos mil doscientos. La *Gaceta Oficial del Estado de Veracruz*, publicada el 31 de diciembre de ese mismo año y firmada por el gobernador en turno, Fidel Herrera Beltrán, emite la declaratoria de inhabilitabilidad del inmueble. Las razones están relacionadas directamente con la salud de la población penitenciaria, el estado de hacinamiento amenaza con posibles proliferaciones de enfermedades infecciosas y contagiosas. La Declaratoria remite a dictámenes elaborados por las Secretarías de Protección Civil y de Salud del Estado, los cuales llegan a la conclusión de que la estructura del penal está en total obsolescencia, siendo un peligro tanto para los internos como para la ciudadanía veracruzana (Veracruz, 2009). Tres meses más tarde, inmediatamente después del complicado desalojo de los reos y su reubicación, inicia el rodaje de *Get the Gringo*.

Fernanda Melchor dedica una de sus crónicas reunidas en *Aquí no es Miami* (2018) al desalojo del penal:

El traslado inició a las dos de la mañana, en medio de un norte furibundo. Algunos presos ni siquiera alcanzaron a vestirse por completo cuando los agentes federales irrumpieron en las crujías. A golpes y patadas los obligaron a formarse en los corredores, a cubrirse el rostro con los brazos desnudos, a desfilar frente a una valla de soldados que amenazaban dispararles si se atrevían a alzar la mirada para buscar a sus familiares entre el griterío. (2018, p. 63)

“Una cárcel de película” también recuerda cuando el gobernador, pocos días después de la publicación de la Declaratoria, señala que la razón del traslado responde a deshacer el plan de un supuesto motín por parte de las bandas del crimen organizado que se habían apoderado del penal. Ante estas dos versiones y ante la presencia del equipo de producción cinematográfica, se exaltan las sospechas sobre las verdaderas motivaciones del traslado y los rumores señalan cada vez más a la película de Mel Gibson como motivo real. Los hechos indican, en todo caso, que el edificio fue “prestado”² para el rodaje que inicia en marzo de 2010.

Antes de esa fecha la producción lleva a cabo la preparación del *casting*. En México suele despertar bullicio el llamado de *casting*, sobre todo cuando se trata de películas norteamericanas y con gente famosa. Pero este llamado seguramente desmotivó a gran parte de la población veracruzana pues tenía tres especificaciones: se requería “gente morena, con tatuajes y que hubiera estado en prisión” (Melchor, 2018, p. 66). Estos rasgos confirman el tono del filme que es posible ver en la secuencia inicial en torno a una visión específica sobre el espacio mexicano y sus habitantes. Se respira algo de desprecio por la realidad concreta desde la que se desarrolla esta película y en la manera como se representa en la pantalla.

Los extras de reos son antiguos reos que regresaron al penal recién desalojado, podemos imaginar el nerviosismo de volver a ese espacio que tanto ansiaron abandonar, probablemente lo hicieron movidos por la emoción de participar en una película y, sobre todo, por el pago; se ofrecieron 400 pesos por día. Los extras de policías son policías reales que llegaron al lugar sin

² Circulaban también rumores sobre las cifras que presuntamente Mel Gibson había pagado.

saber que se trataba de un rodaje, la crónica de Melchor detalla cómo algunos cuerpos de policía llegaron al penal con la instrucción de un operativo especial. La escritora puntualiza en su crónica que no se cumplió con el pago de los 400 pesos; seguramente los policías tampoco fueron retribuidos con pagos de horas extra para este operativo especial. Las montañas de basura que aparecen en la película también son reales, resultado del apresurado traslado que no dio tiempo ni para que los habitantes llevaran sus pertenencias ni para que sus familiares se hicieran cargo de ellas. Había electrodomésticos aún en uso, herramientas de trabajo, ropa, cobijas. Algunas de estas cosas se estaban pagando en abonos y no fue posible recuperarlas pues quedaron atrapadas dentro del penal, ahora cercado por una producción cinematográfica.

Get the Gringo no se estrenó en salas, por lo que no contabilizó ganancias de taquilla. El presupuesto para su elaboración fue de 20 millones de dólares norteamericanos y recaudó, por su estreno en televisión y plataformas, apenas más de 7 millones de dólares. Fue un negocio monetario mediocre y, en términos de calidad, la cinta recibió alguna buena reseña, pero claramente, y a diferencia de *Apocalypse Now* o *Blood In Blood Out*, este filme no constituye un referente que permita comprender con profundidad y originalidad alguno de los temas delicados que aborda, como la relación entre los cuerpos policiales de México y Estados Unidos o la vida en las cárceles mexicanas. El filme, en todo caso, es una reiteración del modo como estas relaciones suceden en los terrenos políticos y económicos. *Get the gringo* es un caso que nos permite pensar en la relación del cine con la realidad social a la que refiere y desde la que se propone. La irresponsabilidad social suda por cada poro de este relato que parece despreciar la vida desfavorecida de un país como México y aprovecharse de la corrupción de sus gobiernos. Este filme se presenta como una ocasión que nos lleva a la pregunta sobre la relación del cine con la realidad, uno de los grandes temas tanto de la teoría cinematográfica como de la filosofía relacionada con el cine.

Primero

*Movies make magic. They change things.
They take the real and make it into something
else right before our eyes.³*
bell hooks

El cine como arte, publicado por primera vez en Berlín en 1932, abrevia una de las discusiones estéticas más tempranas en torno a la relación del cine con la realidad. Su autor, Rudolf Arnheim, filósofo hermeneuta y psicólogo Gestalt, lleva los hallazgos sobre la percepción de estas disciplinas al terreno del arte. Su acercamiento al cine tiene lugar a partir de los señalamientos sobre el carácter mecánico de la cámara cinematográfica, lo cual parecía negar uno de los rasgos identitarios de la creación artística con el involucramiento de las manos y la sensibilidad artística en la construcción de la imagen. La cámara podría limitarse a reproducir mecánicamente la realidad y con ello anular la posibilidad de creación.⁴ Ante esto, Arnheim traza algunas diferencias esenciales en materia de percepción entre el cine y la realidad. Estudia por separado los elementos básicos del medio cinematográfico para compararlos con las características de la manera como percibimos en la realidad. Llega así a distinciones esenciales entre estos dos tipos de imágenes y descubre que la imagen cinematográfica es sorprendentemente distinta a la que percibimos del mundo circundante, a pesar de su apariencia tan similar. Así, señala y desarrolla seis diferencias.⁵

Una de las primeras consideraciones al respecto borda sobre el hecho de que el lenguaje cinematográfico narra historias a partir de objetos reconocibles en la pantalla y, sin embargo, el cine no se compone de capturas características de los objetos, es decir, no prioriza los encuadres que permiten un

³ “Las películas hacen magia. Cambian las cosas. Toman lo real y lo convierten en algo más ante nuestros ojos”.

⁴ Sobre el tema del carácter mecánico de las imágenes fotográficas y cinematográficas, así como a la discusión en torno al carácter artístico del cine, remitimos a los y las lectoras a los textos clásicos: Canudo (2007), Barthes (2007) y Bazin (1990).

⁵ Son las siguientes: proyección de sólidos sobre una superficie plana; reducción de profundidad; la iluminación y la falta de color; delimitación de la imagen y distancia del objeto; ausencia del continuo espacio-tiempo; ausencia del mundo no visual de los sentidos.

reconocimiento inmediato. Por el contrario, la imagen *revela* los objetos y lo hace no a partir de una fórmula mecánica, sino de una *sensación*. “En la fotografía y el cine artísticos en modo alguno se escogen siempre los aspectos que presenten mejor las características de un objeto determinado; otros aspectos a menudo son seleccionados deliberadamente con el fin de obtener efectos específicos” (Arnheim, 1996, p. 21).

Las posibilidades artísticas de la imagen cinematográfica son muy amplias. El cine explora cuadros que muestran perspectivas de los objetos que difícilmente son accesibles al ojo natural,⁶ también hace uso del conocimiento y prejuicios de la audiencia como parte fundamental de las imágenes,⁷ por medio del montaje propone saltos espacio-temporales imposibles en la realidad.⁸ El temprano texto de Arnheim da cuenta del carácter único de la imagen cinematográfica y lo lleva a pensar que para comprender el mundo que aparece en la pantalla es fundamental dejar de lado la actitud mental que es natural al cerebro y atender cualidades que, en cierto sentido, no lo son. De estas consideraciones se sigue que resultaría ingenuo tener frente al cine la misma actitud que tenemos frente a la realidad.

El arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica, cuando las condiciones de representación sirven de algún modo para modelar el objeto. Y el espectador evidencia que carece de la debida comprensión

⁶ Para una elaboración más detallada de esta característica se puede revisar la teoría del cine-ojo de Dziga Vertov.

⁷ El ejemplo que usa Arnheim es el de Pudovkin, quien entiende el cine como un esfuerzo por llevar a la audiencia más allá de la esfera de las concepciones humanas comunes (1996, p. 40). También puede observarse en el *suspense* de Alfred Hitchcock, el cual funciona a partir de información que la película revela a la audiencia, pero que los personajes del mundo diegético ignoran: un hombre está sentado en su casa viendo el televisor, debajo de su sillón está una bomba que explotará en cualquier momento; el espectador lo sabe, el hombre no. Eso es *suspense*.

⁸ Pensemos ahora en un ejemplo de otro tiempo, ya cerca del fin de siglo. Hacia el minuto 92 de *Cinema Paradiso* (Tornatore, 1988), Salvatore está proyectando la película *Ulises* mientras espera por Elena, quien ha salido del pueblo por el verano. En este momento la película ensambla mito, cine y metacine, pero ahora importa señalar el salto temporal. Salvatore se recuesta enfadado y maldice el verano: “Ya habrías terminado en una película. Un fundido y fuera, me gustaría mucho que pasara así de rápido”. En seguida se desata una tormenta y tras algunos planos de continuidad sobre la sorpresa de quienes ven la película al aire libre, regresa el cuadro de Salvatore disfrutando la lluvia que cae sobre su rostro y, con ella, un beso de Elena, quien ha regresado de su viaje para reunirse con su enamorado. El cine reflexiona sobre sí mismo en este momento sobre el tiempo particular y expresivo del formato cinematográfico.

cuando se contenta con observar meramente el contenido: ésta es la imagen de una máquina, aquella la de una pareja de amantes y esta otra de un camarero que está furioso. Debe estar dispuesto a volver la atención hacia la forma y poder juzgar cómo están representados la máquina, los amantes y el camarero (Arnheim, 1996, p. 49).

Desde las primeras reflexiones estéticas en torno al cine se resalta el carácter artificial de la cámara y la expresividad de esa imagen que se parece tanto a la realidad. Arnheim enfatiza la forma como el elemento clave de la expresión. Así, las elecciones sobre el tipo de plano, iluminación, montaje, banda sonora, construyen el mundo de significación. Vale la pena preguntar si acaso algunas otras cuestiones, de orden extracinematográfico, también contribuyen al sentido del filme. En el apartado anterior revisamos el caso de *Get the Gringo* y el tipo de decisiones respecto de las locaciones y los extras que son congruentes con la ideología del relato. Y aunque coincidimos con Arnheim en que no es posible tener el mismo tipo de juicios frente al cine que frente a la realidad, lo cierto es que no se trata de mundos inconexos, su relación es compleja, íntima y debe ser abordada con claridad.

Para comprender lo anterior acudimos a la pensadora feminista norteamericana y antirracista bell hooks. Poco más de medio siglo más tarde que Arnheim, hooks continúa la argumentación sobre la diferencia entre el cine y la realidad, y advierte que el cine debe huir de la imitación, pero especialmente de la imitación de la vida. El trabajo de la creación cinematográfica es más parecido a la magia, dice, pues transforma la realidad y ofrece algo reimaginado, la reinventa en un mundo ante el que nos relacionamos de manera familiar debido a su similitud con la realidad circundante. Y en su capacidad de reinventar está su mayor potencia.

Quizá nadie acude a una sala de cine o activa una película con el plan de que dicha experiencia le transforme y, sin embargo, eso sucede de manera constante. hooks recupera para el cine el argumento que desarrolla Jeanette Winterson en el terreno de la literatura, según el cual los libros literarios son una fuente de transformación debido a que no replican o reiteran lo existente, sino que abren las puertas de mundos posibles:

When I let myself be affected by a book, I let into myself new customs and new desires. The book does not reproduce me, it re-defines me, pushes at my boundaries, shatters the palings that guard my heart. Strong texts work along the borders of our minds and alter what already exists. They could not do this if they

merely reflected what already exists. Of course, strong texts tend to become so familiar, even to people who have never read them, that they become part of what exists, at least a distort of them does. (Winterson, 1997, p. 26)⁹

Las discusiones estéticas o, bien, las reflexiones filosóficas sobre el arte que se remontan mucho antes del nacimiento de la estética como disciplina autónoma, han bordado sobre la relación del arte con la realidad. Ya Aristóteles anotaba que el arte es posible gracias a que existe un conocimiento profundo del mundo y las acciones que tienen lugar en él, sólo así es posible la verosimilitud, consistente en una posibilidad del modo de ser del mundo, independientemente de las actualizaciones fácticas que tienen lugar en el acaecer histórico.

No es misión del poeta contar las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posibles según lo verosímil o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresar en verso o en prosa (pues se podría poner en verso la obra de Heródoto, pero sería un tipo de historia lo mismo en verso que en prosa), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder. Por esta razón la poesía es más filosófica y más seria que la historia (Aristóteles, 2011, p. 50).

Que el arte no sea una reiteración de la realidad no significa que no tenga frente a ella cierta responsabilidad, al menos en un sentido comprensivo profundo: es preciso conocerla para saber cómo podría ser. bell hooks lleva estas consideraciones estéticas al terreno cinematográfico. La propia gramática del cine construye mundos convincentes que parecen revelar una faceta de la realidad representada y, al mismo tiempo, proponer un modo de estar frente a ella. Casi sin proponérselo, el cine ofrece informaciones, posturas y discusiones que transforman la experiencia del mundo. Tiene, incluso, una dimensión pedagógica; hooks repara en el hecho de que sus estudiantes conocen más sobre clase, raza y género mediante las películas que mediante la bibliografía escolar.

⁹ “Cuando me dejo afectar por un libro dejo entrar nuevas costumbres y nuevos deseos. El libro no me reproduce, me redefine, empuja mis límites, rompe las vallas que cercan mi corazón. Los textos fuertes funcionan a lo largo de los límites de nuestra mente y alteran lo que ya existe. No podrían hacer esto si simplemente reflejaran lo que ya existe. Por supuesto, los textos fuertes tienden a volverse tan familiares, incluso para las personas que nunca los han leído, que se vuelven parte de lo que existe, al menos una distorsión de ellos lo hace”.

Otro rasgo del cine es su capacidad de *atravesar fronteras*. La experiencia cinematográfica abre una puerta a otros mundos donde acontecen acciones situadas, en un contexto social, político, racial y económico concreto. Y mediante esa especificidad es posible tener una experiencia comprensiva de la alteridad. Resulta mágicamente fácil sentir respeto por un lugar sagrado que ha sido cuidado por los pueblos worora y riratjngus durante más de cuarenta mil años en un remoto desierto de Australia, e indignarse frente a la barbarie de un consorcio minero que para extraer uranio destruye el único sitio del universo donde sueñan las hormigas verdes, imponiendo el valor del capital sobre todo valor. Al dejarse tocar por *Wo die grünen Ameisen träumen* (Herzog, 1984) sucede un auténtico cruce de fronteras no sólo geográficas, sino culturales, de clase, raza y cosmogonía. Aun cuando nunca antes se haya pensado en los sueños de las hormigas, en este filme se traspasan las fronteras para arribar a lo otro y vivirlo como propio, al menos durante los 100 minutos que dura la película. Ciertamente es, también, que el mundo del filme no es el de los worora y riratjngus, sino otro, reinventado y transformado para la puesta en común de la pantalla.

El cine, así, hace las veces de un vehículo que introduce en rituales y pasajes que proporcionan la experiencia de atravesar fronteras. Cualquiera puede transitar a través de ellas y echar una mirada a la diferencia sin tener que comprometerse con esa alteridad más que en el terreno de lo simbólico y comprensivo. Y esta posibilidad de atravesar fronteras tiene lugar cuando el filme explora posibilidades, cuando no reitera el discurso dominante, sino que pone a temblar la narrativa oficial con la potencia de una mirada configuradora de otro mundo. Y aquí encontramos un posible criterio que nos ayuda a distinguir la distancia que separa a una película como *Get the Gringo* de *Blood In Blood Out*. La primera es una reiteración de la postura discriminatoria frente a un país como México, postura que se identifica fácilmente con el sentido conservador estadounidense que soporta su autodenominada superioridad sobre la negación o menosprecio de lo otro. *Blood In Blood Out*, en cambio, explora una de las formas como la comunidad mexicoamericana, en pie de resistencia, ha habitado Estados Unidos.

En este mismo sentido, las películas posibilitan una *experiencia compartida*, un punto de inicio común que reúne a audiencias diversas, creando discusiones públicas sobre un tema en particular. El trabajo de la estudiosa del cine consiste, en todo caso, en interrogar a las películas para saber si repiten el discurso dominante desde la estructura patriarcal, capitalista y racista o si

proponen una discusión que posibilite la emergencia de puntos de vista que ponen en conflicto la visión conservadora: “Exploring the issues of resisting images, I raise questions about what is required to image and create images of blackness that are liberatory. Changing how we see images is clearly one way to change the world” (hooks, 2009, p. 10).¹⁰

Ante estas consideraciones, hooks se pregunta si además de ofrecer la oportunidad de imaginar o reimaginar la cultura que conocemos cotidiana e íntimamente, las películas tienen la capacidad de *hacer cultura*, de crear nuevas preocupaciones, si acaso transforman no sólo la realidad, sino la cultura con esa magia que sucede ante nuestros ojos cuando se activa una pantalla.

Siguiendo las preguntas de hooks en torno a la relación del cine con la realidad, toca preguntarnos si el cine, a través de esta experiencia compartida, logra voltear la mirada hacia rincones que son muy difíciles de ver, hacia aquello que ya casi nadie quiere mirar de frente y logran el milagro de poner sobre la mesa puntos de vista críticos en relación con una discusión pública que el discurso oficial urge a desestimar. Más aún, preguntamos si el cine proporciona una ocasión para sentir aquello que no nos atrevemos a sentir de tan doloroso o espantoso y, con ello, propicia la experiencia compartida de la sensibilidad como sentido común, que reúne a una colectividad que se lamenta ante la desdicha.

Segundo

Cuando creí que había hecho correctamente mi trabajo de intérprete del texto social y que había dado mi contribución para entender lo que bien podría llamar “el enigma de Juárez”, recordé, una vez más, la frase que me estuvo rondando desde el día en que el documental Señorita extraviada de Lourdes Portillo introdujo el tema en mi vida: “Desciframe o te devoro”, “Desciframe-o-te-devoro”. Asociaba, en un proceso inconsciente, la interpelación de la esfinge que asoló el reino de Tebas con el desafío entre las facultades racionales y las infamias de Ciudad Juárez.

Rita Segato, (2016)

¹⁰ “Al explorar las cuestiones sobre la resistencia en las imágenes, planteo preguntas sobre lo que se requiere para imaginar y crear imágenes sobre la negritud que sean liberadoras. Cambiar la forma en que vemos las imágenes es claramente una forma de cambiar el mundo”.

Esmeralda Castillo Rincón desapareció el 19 de mayo de 2009 en Ciudad Juárez. Sus padres, el señor José Luis Castillo y la señora Martha Luisa Rincón, han dedicado sus vidas a buscarla con escasas herramientas materiales y muchos obstáculos institucionales. Uno de los objetos más preciados de la búsqueda es una fotografía en donde Esmeralda está sentada en un sofá café casi del mismo tono que su vestido, su cabello lacio cae sobre los hombros y con la mano derecha sostiene un mechón, sus ojos delineados miran tranquilamente a la cámara en un ligero contrapicado, gesto que permite ver sin dificultades su rostro y reconocer su expresión. Esta fotografía ha sido reproducida en diversas superficies como estrategia de búsqueda, aparece en la pesquisa (esas hojas que inundan espacios públicos y redes sociales, las cuales contienen los datos de la persona desaparecida junto a su imagen), en enormes mantas, playeras, delantales que usan sus padres durante las marchas, coronada por la frase: “no me olviden, faltó yo”. El reconocimiento del rostro de Esmeralda es fundamental para encontrarla, pues se tiene la sospecha de que ha sido víctima de trata de mujeres. Mientras más personas la vean, más probabilidades hay de dar con alguna pista.

Mi hija desapareció en el 2009 [comenta el señor José Luis Castillo] cuando estaba el índice más grande de desapariciones aquí en Juárez. Cuando, lamentablemente, uno pegaba una pesquisa en un poste ya la gente no volteaba a verla, ya nada más decían: “ah, una más”. Y decíamos, ¿cómo hacemos para que miren la foto de Esmeralda?, ¿qué hacer para que miren la foto? (Cacho, 2020, 4:00)

Se les ocurrió imprimir algo similar a un billete verde olivo de 200 pesos mexicanos. La parte superior del rectángulo sustituye la leyenda “Banco de México” por “Banco de Cristo Jesús”. Al costado izquierdo, junto a la cifra, aparece la petición “ayúdanos a encontrarla”. En el costado inferior derecho se proporciona el dato: 14 años. Y en el centro, donde se ubicaría el rostro de Sor Juana Inés de la Cruz, está la fotografía de Esmeralda mirando directo a quien sostendría el billete. Debajo está su nombre completo: Esmeralda Carrillo Rincón. Sus padres ofrecen el “billete” a transeúntes en las calles porque las pesquisas nadie las toma y, si lo hacen, las arrugan con la mano sin apenas echarles un vistazo. Un supuesto billete tiene más posibilidades de atrapar el ojo.

Estos boletines con apariencia de dinero son un testimonio de la tragedia y resistencia de la sociedad a ver el problema. Ante la saturación de

pesquisas, resulta difícil detenerse a ver cada rostro esperando a ser reconocido. La dificultad, sin embargo, no es sólo cognitiva o de memoria. Es, sobre todo, afectiva. No es cosa sencilla mirar con cuidado, conocer algunas historias (porque son tantas que resultaría materialmente imposible conocerlas todas), comprender la dimensión de la falta y dejarse tocar por la tragedia del feminicidio en México. Una forma particular del dolor se manifiesta al lidiar con el desgaste emocional que implica ver esa realidad.

La reportera mexicana Lydiette Carrión, quien ha dedicado largos años a investigar el tema del feminicidio en Estado de México, escribe también a propósito de este desgaste emocional. Usa la metáfora de los apicultores, quienes tras numerosos piquetes de abejas desarrollan una reacción que es más bien acumulativa. Un piquete en sí mismo puede no ser peligroso, pero la exposición reiterada los convierte en algo que puede ser, incluso, inhabilitante. Así sucede con la exposición a la violencia, después de un tiempo se cae en algo muy similar a lo que ella llama “pozo de tristeza”, un lugar donde el dolor se deja sentir como en un vacío, sin aparente eco y sin sentido:

Procuró no leer más que lo necesario, porque de otro modo a veces caigo en pozos de tristeza.

Pero hace poco, con todo y mis cuidados, caí en uno. Son días en los que llegan pensamientos de mucha amargura. ¿Por qué ocurre lo que ocurre, por qué no podemos detener el dolor?, ¿por qué mueren inocentes, por qué sufren niñas y niños?, ¿cómo es que sigue girando el mundo y la gente continúa por las calles, caminando, sin percatarse del horror que puede ocurrir a pocos pasos?

Cuando estos pozos ocurren quedan pocas salidas, y pocos oyentes. En casa procuró no llevar esos nubarrones espesos. Los “civiles” que no cubren ni trabajan con estos temas no pueden entender, y una tampoco los quiere arrastrar a estos terrenos. Tampoco a las amigas con las que se habla de plantas e infancias y cosas bellas. ¿Quién puede resistir eso? Pero desde aquellas ideas que son mi motor diario tampoco hay mucho de donde sujetarse hasta que pase el tsunami. (Carrión, 2023, p. 1)

Es comprensible que las personas desvíen la mirada de las pesquisas y de historias como la de Esmeralda. Resulta entendible que quieran resguardarse del dolor. Ya no digamos dedicar años de vida para comprender el fenómeno, la saturación de violencia que se vive en México a partir de 2007 y su aumento vertiginoso, quizá tenga ahora un efecto de anestesia que amenaza con convertirse en indulgencia, pues cada día es más difícil sostener la

mirada frente a uno de estos casos. La misma Lydiette Carrión, en un panel que tuvo lugar en la ciudad de Guanajuato al lado de otras escritoras, explica la estructura de su libro *Fosa de agua. Desapariciones y feminicidios en el río de los Remedios* (México, 2018). La decisión de narrar los hechos con una estructura de ficción es que los y las lectoras se interesen en un tema al que seguramente no se acercarían por cuenta propia: que se interesen y mantenerles en la lectura durante cientos de páginas. Los reportes sobre feminicidios y desapariciones forzadas son, además de dolorosos, muy difíciles de seguir porque los datos, el contexto y el contenido general, sin cuidado narrativo, pueden resultar tediosos. De esta manera, es imprescindible dar con un tono que mantenga el interés. En este punto, su libro tiene un aire de familia con el billete de 200 pesos de los señores José Luis y Martha Luisa.

Eventos tan desastrosos como los feminicidios afectan el tejido social de manera seria, difícilmente alguien podría permanecer indiferente ante el dolor de una comunidad entera y, sin embargo, resulta paradójica la urgencia de que la sociedad se haga cargo de ellos al lado de las dificultades para lidiar con el dolor que causan. Tal como el libro de Lydiette Carrión, los documentales cinematográficos dedicados a ello tienen que resolver cuestiones de formato para poder acercarse a una audiencia saturada ya de noticias, rumores, reportajes que día a día se amontonan en la prensa y diversos medios de comunicación. Estos documentales, por su parte, no pueden obviar la responsabilidad que tienen con la realidad circundante, en muchos de los casos, el punto de partida se bifurca en el dolor frente la violencia y la indignación ante la injusticia. La realidad se presenta como una amenaza que espanta el sueño y acecha en los momentos más inesperados con nerviosismo, sentimiento de inseguridad, pensamientos de temor por la integridad de las personas más queridas y por la propia persona. En este sentido, el documental propone un espacio en el que podemos sentarnos en conjunto a sentir aquello que resulta tan difícil sostener en la soledad del pozo de tristeza.

Estos documentales proporcionan la ocasión para sentir la desdicha durante 90 minutos, darse el tiempo para dejarse tocar por el dolor y hacerlo en compañía de otras personas que pertenecen a una realidad que se parece mucho a la recreada por el filme. Los documentales reinventan el mundo y ofrecen un relato organizado en torno a la dignidad humana, la lucha y la resiliencia. Vale la pena recordar esta tradición de documentales sobre los casos de feminicidios en Ciudad Juárez que exploran no digamos soluciones al problema (quién dice que es tarea del cine solucionar el mundo), sino

rutas que se contraponen a la versión oficial, negadora del conflicto, y revelan que la lucha es el camino de la dignidad.

Señorita extraviada (México, 2001), dirigido por Lourdes Portillo, es el primer documental dedicado a los feminicidios en Ciudad Juárez, los cuales han sido registrados desde 1993. El año del estreno coincide con uno de los acontecimientos más escalofriantes de la historia de la ciudad, “Campo Algodonero”¹¹

El martes 6 de noviembre de 2001 un albañil se dirigía a su trabajo en un fraccionamiento al oriente central de Ciudad Juárez. Eran cerca de las nueve de la mañana. Decidió tomar un atajo y atravesó unos campos de algodón contiguos. Un fuerte aroma cadavérico lo obligó a voltear la mirada hacia el lecho de un canal en riego. Descubrió, a flor de tierra y en un entorno de yerbas secas, el cuerpo en descomposición de una mujer.

Al llegar, la policía examinó el terreno y halló dos cuerpos más. La primera víctima, una adolescente de cerca de 15 años, tenía las manos atadas por la espalda. Había muerto entre diez y quince días atrás. La edad de las otras dos víctimas se estimó en alrededor de 25 años. Los tres cuerpos estaban desnudos y era presumible la violencia sexual en las víctimas. Al parecer, las mujeres fueron asesinadas en distintas fechas y durante el lapso de los seis meses previos. Incluso, los cuerpos tenían signos de haber estado en una cámara de refrigeración. Alguien los había “sembrado” allí. Más aún: en aquellos homicidios habían participado al menos dos sujetos. A pleno sol, crecía la certeza escalofriante de más homicidios contra mujeres en Ciudad Juárez.

Para entonces, las organizaciones no gubernamentales contabilizaban más de trescientas víctimas. El gobierno local hablaría sólo de doscientas cuarenta y seis. En pocas semanas la cifra se incrementaría (González, 2002, p. 232).

El caso de “Campo Algodonero”, por razones temporales, no aparece en el documental. *Señorita extraviada* se centra en las voces de las defensoras de derechos humanos, sobrevivientes y algunas madres de víctimas, como Paula Flores, madre de Sagrario González Flores. Sagrario era empleada de la maquiladora General Electric, a los diecisiete años fue desaparecida al salir

¹¹ El caso “Campo Algodonero” fue llevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos en 2009 y es la segunda sentencia condenatoria en contra del Estado mexicano. Para un conocimiento profundo del caso véase el estudio de los antecedentes, hechos relevantes, razones jurídicas e impacto normativo en el orden jurídico del caso en Ferrer Mc-Gregor y Silva García (2011).

de su trabajo al medio día; era el 16 de abril de 1998 y se dirigía a su casa ubicada en Lomas de Poleo. Su cadáver apareció doce días después, en Loma Blanca (Washington, 2006, p. 35 y ss.). Paula Flores, su madre, es una de las voces encargadas de narrar el acontecimiento de los feminicidios en Ciudad Juárez en este documental que deliberadamente se contrapone al discurso oficial de Francisco Javier Barrio Terrazas,¹² entonces gobernador del estado de Chihuahua y anteriormente presidente municipal de Ciudad Juárez por el Partido Acción Nacional (PAN).

Son conocidas, por escandalosas, las declaraciones del gobernador sobre los feminicidios. El discurso oficial culpaba deliberadamente a las víctimas, jerarquizando la valía de las vidas y estigmatizando a trabajadoras sexuales, mujeres, estudiantes y niñas. Ante las constantes demandas de familiares por los crímenes contra las mujeres, Barrio declaraba: “Son mujeres con una doble vida”, “andan en las calles a horas inapropiadas”, “salían a bailar con muchos hombres”. Este discurso permaneció inamovible, incluso ante casos como el de Berenice Delgado Rodríguez, una niña de apenas 5 años que fue secuestrada casi al frente de su casa. Su madre, Juana Rodríguez Bermúdez, la envió a la tienda de cerca y no la volvieron a ver con vida. Su cadáver fue encontrado en el Cristo Negro, cerca de las vías del tren y de la Subprocuraduría de Justicia del Estado de Chihuahua. El pequeño cuerpo tenía signos de violación y cinco puñaladas. El examen médico determinó que murió por una herida en el corazón (Washington, 2006, p. 50). El caso conmocionó a toda la ciudad y cuando las autoridades fueron increpadas, su respuesta fue que la dentadura con caries del cadáver denotaba desnutrición y descuido familiar. La familia de la niña fue acosada y culpada del crimen.¹³

¹² Francisco Javier Barrio Terrazas fue el primer presidente de Ciudad Juárez y gobernador del estado de Chihuahua de alternancia. En el año 2000 el presidente Vicente Fox Quezada lo nombró secretario de Contraloría de Desarrollo Administrativo de México. En 2003 fue diputado plurinominal en la LIX Legislatura. También fue coordinador del grupo parlamentario del PAN en la Cámara de Diputados. En 2006 se propuso en las elecciones internas del partido para candidato presidencial. Felipe Calderón, al llegar a la presidencia en medio de tumultuosas protestas, lo nombró embajador de México en Canadá.

¹³ El documental interactivo *Ecos del desierto* dedica uno de sus ocho cortometrajes documentales al caso de Brenda, se titula *Volver* (México, 2016). El caso de Brenda hizo tocar fondo a la periodista Diana Washington Valdez: “After receiving that news, I hit bottom emotionally. I sat in a daze at my desk in the newsroom. Then I sent a message to *Metro* Editor Armando Durazo, telling him I could no longer report on the Juarez murders. I told him I could not write about one more death. He understood. Eventually,

Es posible calcular la relevancia de *Señorita extraviada* en relación con los discursos sobre feminicidios en Ciudad Juárez, se trata de un documental que se pronuncia a contracorriente del discurso oficial y que acude a voces con verdad: activistas, madres, sobrevivientes. Su compromiso con la realidad actualiza la potencia del documental de proponer temas, puntos de vista y discusiones a una audiencia que conocía los casos a través de la prensa y, seguramente, de los rumores que corrían por la ciudad. La construcción del relato permite también organizar las ideas, aclarar las propias y, sobre todo, otorgar un momento para sentir el dolor de las madres, la indignación de las activistas y el peligro de las sobrevivientes. Por otro lado, *Señorita extraviada* atraviesa fronteras y es recibido, hasta nuestros días, como el relato mediante el cual muchas personas conocen por primera vez la terrible situación, tal como sucedió con la antropóloga feminista Laura Rita Segato, quien dedicó algunos años de su investigación a Ciudad Juárez.¹⁴ En este sentido, es posible ver como un trabajo cinematográfico contribuye a la discusión social sobre los intentos conceptuales por abordar problemáticas complejas como el feminicidio.

Tercero

Hubo en el origen un deslizamiento fuera de los límites. Entre 1993 y 1995, los cadáveres de 30 mujeres víctimas de homicidios dolosos en Ciudad Juárez, Chihuahua, formaban parte de una trama compleja de violencia sexual, cantinas,

though, the moment passed, and I learned later that some colleagues had reported similar experiences. We were being affected in different ways. Several collaborators, including activist and academics confided that they were depressed or had nightmares” (2006, p. 50). Traducción: “Después de recibir esa noticia toqué fondo emocionalmente. Aturdida, me senté en mi escritorio en la sala de redacción. Luego le envié un mensaje al editor de *Metro*, Armando Durazo, diciéndole que ya no podía informar sobre los asesinatos de Juárez. Le dije que no podía escribir sobre una muerte más. Él entendió. Eventualmente, sin embargo, el momento pasó, y más tarde me enteré de que algunos colegas habían hablado de experiencias similares. Estábamos siendo afectados de diferentes maneras. Varios colaboradores, entre activistas y académicos, confiaron que estaban deprimidos o tenían pesadillas”.

¹⁴ Rita Segato escribió el ensayo “Escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado”, el cual formó parte del libro *Ciudad Juárez: de este lado del puente*, en 2005. También se encuentra en el libro *La guerra contra las mujeres* (2016).

bares, bandas delincuenciales e inculpaciones mutuas entre diversos protagonistas de la vida colectiva.

Sergio González, 2002

It was the brutality with which they killed the young women that first caught my attention. That winter's day of 1999, I stayed up into the early morning hours reading narratives that described death after horrible death. Despite what the Mexican authorities said, the murders were not normal.

*And, there were many.*¹⁵

Diana Washington, 2006

En 1993, la vida en Ciudad Juárez, México, comenzó a cambiar para muchas mujeres jóvenes. Uno tras otro, sus cadáveres violados y mutilados comenzaron a aparecer en las vastas zonas desérticas que rodean la ciudad. En el momento de publicar este libro, los asesinatos continúan y aún quedan docenas de casos por resolver. Aunque algunos dicen que los muertos no hablan, las familias de víctimas se preguntan si alguien está escuchando.

Teresa Rodríguez, 2007

El siglo XX inició en la frontera norte del país con una preocupación generalizada ante el horror. Acudieron a Ciudad Juárez numerosas personas movidas por la perplejidad. Desde la escritura, teatro, poesía, fotografía y cine se ha intentado dar con una narrativa que nos sacuda el espanto y dé paso a una comprensión de este fenómeno que tiene sabor a interpelación de esfinge que reta al desciframiento, al tiempo que amenaza con su permanencia y expansión en el resto del territorio nacional. Entre los diversos intentos por comprender los feminicidios resaltamos aquí al documental cinematográfico. Tras el estreno de *Señorita extraviada* podemos identificar una serie de documentales dedicados a los feminicidios.

Durante los siguientes tres años se realizan otros documentales que comparten una intención académica y activista. A diferencia de *Señorita extraviada*, no exploran la expresividad del lenguaje cinematográfico, usan

¹⁵ “Fue la brutalidad con que mataron a las jóvenes lo que primero llamó mi atención. Ese día de invierno de 1999 me quedé despierta hasta la madrugada leyendo relatos que describían muerte tras muerte horrible. A pesar de lo dicho por las autoridades mexicanas, los asesinatos no fueron normales. Y, había muchos”.

la imagen para ilustrar la información. *Feminicidios en el desierto* (México, 2003), dirigido por la académica Lizbeth Ortiz Acevedo, inicia con una secuencia de fotografías y videos alusivos al estado de violencia de la ciudad, elegidos más o menos al azar y reunidos mediante la banda sonora que propone la cantata *Carmina Burana*. El resto del metraje se lleva a cabo guiado por la lectura en *off* de un texto académico resultante de una minuciosa investigación histórica, contextual, jurídica y sociológica que da cuenta del marco que envuelve los feminicidios; intercala videos de una mesa de diálogo en la que participan la periodista Patricia Kelly, la documentalista Cristina Michaus, la conductora Fernanda Tapia y el escritor Sergio González, una entrevista a la señora Norma Esther Andrade, madre de Lilia Alejandra García Andrade, desaparecida y asesinada en 2001, complementa lo dicho por la mesa de diálogo. El documental es el resultado de la investigación de la doctora Ortiz y se enmarca en los diez años transcurridos desde 1993, cuando fue encontrado en el río el cadáver de una mujer asesinada un día anterior. La causa de la muerte fue asfixia por estrangulamiento y el cuerpo presentaba golpes en el rostro y abdomen. Tenía entre 30 y 35 años y estaba en el quinto mes de embarazo. Ese mismo año fueron asesinadas cinco mujeres más y la cifra fue en aumento año tras año. *Feminicidios en el desierto*, con una duración de 45 minutos, se realiza en colaboración con la asociación “Nuestras hijas de regreso a casa”.

Un año más tarde, encontramos *Mujeres de Juárez* (México, 2004) dirigido por Rafael Bonilla. El filme también forma parte de una investigación académica, titulada “Protesta social y acciones colectivas en torno de la violencia sexual en Ciudad Juárez”, y fue dirigido por la doctora Patricia Ravelo Blancas, del Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social. Aborda ocho de los trescientos veintiún feminicidios registrados entre 1993 y 2003 por la auditoría del Instituto Chihuahuense de la Mujer.¹⁶ El relato ofrece testimonios de personal de la Fiscalía, alrededor de siete personas dedicadas a la investigación, al menos cuatro miembros de organizaciones civiles nacionales e internacionales, a los presuntos culpables fabricados por las autoridades y se nombran a las organizaciones “8 de marzo”, “Voces sin eco”, “Nuestras hijas de regreso a casa”. Este documental

¹⁶ A saber, Cinthya Rocío Acosta (1993), Sylvia Elena Rivera Morales (1995), Brenda Esther Alfaro Luna (1997), Sagrario González Flores y Silvia Arce (1998), Lilia Alejandra García Andrade, Laura Berenice Ramos y Claudia Ivette González (2001).

presenta abiertamente cuatro demandas: *a)* creación de instancias gubernamentales para la impartición de justicia, enjuiciamiento a políticos y funcionarios involucrados por acción u omisión; *b)* implementación de métodos científicos para la investigación, personal competente y equipo eficaz para las muestras de ADN; *c)* que intervengan instancias federales, binacionales e internacionales en la investigación; *d)* respeto hacia las mujeres y la no revictimización. Se organiza en veinte partes con una estructura de ensayo académico.

Estos dos documentales tienen un valor testimonial y de especialización importante pues tienen un alto compromiso con la verdad. Deliberadamente, contradicen el discurso oficial, se alzan contra la actuación de las autoridades, proporcionan información documentada y reflexionada con suma seriedad y enuncian peticiones específicas. Coinciden y comparten el espíritu de dos documentos fundamentales para comprender el fenómeno de los feminicidios y dar con una solución, a saber, el reporte *Muertes intolerables. Diez años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*, elaborado por Amnistía Internacional, publicado el 11 de agosto de 2003 y que consta de cinco capítulos,¹⁷ el último reúne recomendaciones a autoridades federales, estatales y municipales (Amnistía Internacional México, 2003), y con el *Informe de la Comisión de Expertos Internacionales de la Organización de las Naciones Unidas, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, sobre la Misión en Ciudad Juárez, Chihuahua, México* (Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, 2003).¹⁸ Ambos documentales renuncian a una pretensión artís-

¹⁷ Los capítulos del Informe se organizan como sigue: “A las mujeres de Ciudad Juárez y Chihuahua, ¿quién las protege?;” “Las dimensiones del problema” (que contiene una cronología, contexto geográfico, especificidad de la violencia de género y análisis del patrón de los delitos de secuestro y asesinato), “La actuación de las autoridades cuestionada” (aborda las omisiones de las autoridades, su demora, el poco profesionalismo en el tratamiento de pruebas, exámenes forenses negligentes, la desviación de la investigación y la falsificación de pruebas, el desprestigio y hostigamiento a familiares de víctimas y personas defensoras de los derechos humanos de las mujeres), “La responsabilidad internacional del Estado”, y “Conclusiones y recomendaciones”.

¹⁸ Se trata de un documento que analiza técnica y profesionalmente el problema de Ciudad Juárez. Proporciona la metodología con la cual observa las deficiencias detectadas, urge a usar la perspectiva de género en toda investigación de los feminicidios, con un protocolo escrito de actuación, exámenes de ADN, recursos humanos especializados, técnicas modernas de investigación, base de datos sobre información criminal y marco preventivo.

tica para centrarse en la complicada tarea de dar cuenta de una realidad compleja desde la perspectiva académica y activista.

Sería difícil afirmar que en ellos sucede lo que bell hooks observa en el cine como recreación de la realidad, pues no exploran posibilidades creativas del lenguaje cinematográfico. En este sentido, cabe reparar en que no basta con contradecir el discurso oficial para reinventar la realidad, es preciso una intención artística y expresiva. Tal como sucede con el documental que se estrena en 2006, *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*, dirigido por Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero,¹⁹ el cual da un giro narrativo respecto de los trabajos que le preceden. Su estructura de ficción le permite introducir el tema de los feminicidios a una audiencia nacional e internacional que permanece en la butaca para sentir la hondura de la injusticia. Nos centraremos en él durante el siguiente apartado.

Tres años después aparece *La carta: Sagrario, nunca has muerto para mí*, también dirigido por Rafael Bonilla. Este relato sigue las amorosas y desgarradoras cartas que Paula Flores le escribe a su hija Sagrario tras su asesinato. A través de la historia de la familia González Flores, el filme narra la tragedia de la ciudad y del país, centrándose en la miseria insostenible de la región. La Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres produce en 2012 el documental *Mujeres de arena*, dirigido por Andrés Cruz. En 26 minutos relata ocho casos siguiendo la voz de la maestra Dilcy Samantha García Espinoza de los Monteros. Comisionada Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres.

Más tarde, en 2016, el Centro para el Desarrollo Integral de la Mujer lanza el proyecto de documental interactivo *Ecos del desierto*. Se trata de ocho cortometrajes documentales, cada uno está acompañado de una Memoria que contiene un resumen del o los casos narrados, un acervo fotográfico y de prensa.²⁰ El relato se concentra en el proceso y, sobre todo, en la lucha de las madres, ellas son las protagonistas, su voz suena como la única voz

¹⁹ Este documental mereció premios y reconocimientos internacionales, entre los que se encuentran: Mejor documental en la edición 23ª del Chicago Latino Film Festival, Mejor largometraje documental en el 15º Festival Iberoamericano de Cinema e Video, Mejor película en el 5º Encuentro Hispanoamericano de Cine y Video Documental Independiente, Mención especial en la 10ª edición del Festival Internacional de Cine de Derechos Humanos.

²⁰ “Como la flor”, “La Unión”, “El grito nocturno”, “Cuatro años”, “Campo de algodón”, “Volver”, “Decir la verdad”, “El desierto” se pueden revisar en el sitio oficial <http://ecosdeldesierto.org/>

confiable. Es interesante observar cómo el documental mexicano sobre feminicidios en Ciudad Juárez se ha ido deshaciendo de funcionarios, académicos, periodistas, sólo quedan ellas. Así, en 2020 se estrena *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, dirigido por Carlos Pérez Osorio y que se centra en la figura de la madre asesinada en busca de justicia. Un documental de alto alcance y con una solidez en el lenguaje cinematográfico que sólo comparte con *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas*.

Este recorrido por los documentales mexicanos dedicados a los feminicidios en Ciudad Juárez permite observar y distinguir entre un sentido didáctico y otro artístico, expresivo. En el primer caso, los documentales se asemejan a los reportajes que proporcionan información organizada, están dirigidos a una audiencia especializada y organizada en torno a la solución del problema. En este sentido, es posible distinguir entre al menos dos tipos de documentales sobre el tema y recuperar la relevancia de la forma del relato cinematográfico.

Cuarto

Los seres humanos entendemos la vida y sus complejidades a partir de la narrativa que hacemos de esos hechos, del relato. México es un país que vive, desde hace tiempo, con tragedias diarias y difíciles de entender, pero cuya cotidianidad y recurrencia hace que se normalicen en el imaginario colectivo. Es el cine documental el que principalmente ha narrado y retratado y roto con dicha normalización, provocando narrativas distintas frente a fenómenos políticos, sociales y culturales, y esto es debido a la innovación en la estructura, capaz de capturar a espectadores cada vez más exigentes, entonces: ¿es a partir de la ficcionalización que el cine documental mexicano ha sido capaz de romper con paradigmas sociales?

Alejandra Sánchez Orozco, 2020.

Familiares de víctimas, defensoras de derechos humanos y un puñado de sociedad empática han acompañado las demandas por justicia. Asimismo, se han unido artistas de todo tipo, entre las que queremos resaltar a las cineastas, quienes con su cámara reconstruyen un mundo para compartirlo con una colectividad que puede o no estar familiarizada ya con el fenómeno. La ópera prima de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, *Bajo Juárez*,

la ciudad devorando a sus hijas, propone una narrativa que organiza, con una estructura de ficción, el complejo acontecimiento. Sigue el caso de Lilia Alejandra García Andrade, una joven madre de 17 años que fue desaparecida el 14 de febrero de 2001, sus restos fueron encontrados días después en un lote baldío. El caso de Lilia Alejandra es emblemático, aparece en documentos oficiales, como la recomendación de Amnistía Internacional México (2003), la cual, a partir de su historia, desmonta el aparato anquilosado que inmoviliza la justicia para cada niña y mujer atacadas mortalmente en la ciudad fronteriza. Allí se anota la dubitativa acción de las instancias estatales, en contraste con la activa movilización social. El asesinato de Lilia Alejandra también es emblemático pues su madre, Norma Esther Andrade, incansable luchadora social, es una de las cofundadoras de la colectiva “Nuestras hijas de regreso a casa”, y sigue en pie de lucha hasta el día de hoy. Por otro lado, las circunstancias en las que se llevó a cabo el crimen indican que los perpetradores están relacionados directamente o son los mismos responsables de los asesinatos de las ocho mujeres encontradas en el campo algodnero.

Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas es notable por su formato complejo, pues propone un relato polifónico que atiende la voz protagónica de Norma Esther Andrade. El talento de la directora para entrevistar se ve reflejado en lo dicho por las servidoras públicas, responsables directas de muchas irregularidades. Sully Ponce, titular de la Fiscalía Especial para la Investigación de Homicidios de Mujeres de la Procuraduría General del Estado, aparece en un retrato de cuerpo completo que deja ver con una claridad indignante su verdadero trabajo, consistente en desestimar las protestas de familiares de víctimas y justificar la reprobable actuación de las autoridades. Incluso María López Urbina, fiscal especial de los casos de feminicidio en Ciudad Juárez, deja ver una faceta lamentable al responsabilizar a las familias por no cuidar a sus hijas, a su vez, la fiscal confunde frente a cámara a Juana de Arco con Sor Juana Inés de la Cruz. Estas voces carentes de toda verosimilitud contrastan con las señoras Norma Esther y Carmelita, madre de Carlos Meza, quien fue inculpado por la policía del feminicidio de su prima, obligándolo a confesar bajo tortura.

El documental también convoca las voces de los *chivos expiatorios*, “Cerillo” y “Foca”, quienes fueron acusados de los feminicidios del campo algodnero, ambos torturados y uno de ellos asesinado en el penal de Chihuahua. Las irregularidades de este caso hicieron renunciar del cargo de forense al criminólogo Óscar Máñez, otra de las voces que pueblan el

documental. Las entrevistas de Sergio González y Diana Washington también se hacen sonar en este concierto de afectos que se reúnen en torno a la tragedia. El documental acompaña algunas marchas, audiencias con el gobierno federal, familiares que recuerdan a sus hijas mientras pintan de rosa la cruz con sus nombres.

El uso del material de archivo tiene una función afectiva potente. Las fotografías y videos de la fiesta de XV años de Lilia Alejandra, al lado de las historias que rememora su madre, constituyen el corazón del documental. Típicamente, los videos caseros registran momentos familiares felices que se recordarán con cierto entusiasmo, sentido que no es ajeno al documental. Mientras, sentada en el sillón de la sala, la madre hojea el álbum de fotografías de los XV años, narra algunos rasgos de la personalidad de Alejandra, recuerda sus palabras y recita de memoria un poema con el que ganó un concurso de oratoria. Todo ello entre la sonrisa enternecida y el profundo dolor de sus ojos. Estos relatos laten en las explicaciones del expediente, las dificultades con la carpeta de investigación y toda la jerga especializada que la señora Norma Esther conoce en su búsqueda de justicia. Esa misma ternura recorre todo el metraje, es el pulso que late en lo más profundo de la lucha y la indignación. Allí se convocan los y las especialistas en el tema, las personas que acompañan en la marcha, los demás familiares y, desde luego, la audiencia que ha entrado a este mundo construido con un sentido claro e intencional.

El contrapunto de este relato es un personaje que introduce y despide el documental. Se trata de Gaudencia Valencia, una joven veracruzana que llega a Ciudad Juárez a trabajar en la maquila. El documental la acompaña en las rutas de los camiones que fueron los últimos lugares donde se vieron a algunas muchachas, recorre con ella las calles llenas de pesquisas en las paredes y los postes, acude a la misma catedral donde Norma Esther manda a hacer una misa para el alma de su hija y su esposo, comparte las confidencias de sus enamorados mientras se maquilla frente a un televisor que da la nota de una desaparecida más y la despide al subirse a un camión urbano al final del filme.

La directora conoce muy bien la potencia de la ficción, en su tesis doctoral, *El cine documental mexicano contemporáneo y las teorías dramáticas*

(2020), analiza siete documentales²¹ con estructura de ficción para dar cuenta del éxito con que expresan las historias más urgentes, a nivel social y político, proponiendo, al tiempo, historias íntimas que retratan a personajes entrañables como Norma Esther, Carmelita o Gaudencia, que rompen estereotipos y logran una identificación con quien permanece frente a la pantalla a pesar de las distancias sociales, geográficas, culturales o económicas. Es mediante la ficcionalización que acontece lo que bell hooks celebra del cine y lo denomina como su *magia*. En 96 minutos el metraje transforma la realidad justo frente a nuestros ojos, muestra una historia que no sólo contradice el discurso oficial, sino que lo aplasta para afirmarse en un sentir común. Durante los minutos que sentimos el dolor como propio se desvanecen las distancias que nos separan de la tragedia.

Lo anterior acontece gracias al lenguaje cinematográfico que explota los elementos de ficción para introducir a un mundo consistente en sí mismo, con su ritmo, sonido y carácter. *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* abre con una polca que suena desde el primer segundo, apenas en los créditos. La canción recuerda en todo al tema “Juárez es el número 1” del juarense Juan Gabriel. La propia directora ha declarado su intención de usar la canción de Juan Gabriel y las dificultades con los créditos de la música. A veces, las restricciones monetarias dan paso a exploraciones creativas afortunadas. Tal fue el caso de la música original del documental. Tareke Ortiz compone esta polca recreando el entusiasmo y cariño por la ciudad donde “la vida está hecha para amar y para gozar”.

El plano inicial revela al muro fronterizo que marca la separación en el desierto. Lo siguen imágenes del paisaje: montañas, cielos, desierto y carretera. Un plano enmarca la bienvenida a “la ciudad más importante del estado grande” y pasa súbitamente a un encuadre a ras de suelo que captura a un camión urbano en movimiento. En seguida, se introduce al interior del vehículo. La canción alegre sobre la ciudad da paso a la radio con la noticia de la aparición del cuerpo de Lilia Alejandra García Andrade; el viaje de la cámara por el interior del camión revela a pasajeros y pasajeras, entre las que se encuentra Gaudencia Valencia, la muchacha veracruzana que llega a

²¹ *La palomilla salvaje*, de Gustavo Gamou (México, 2006); *Agnus Dei. Cordero de Dios*, de Alejandra Sánchez (México, 2010); *Música ocular*, de José Antonio Cordero (México, 2012); *Quebranto*, de Roberto Fiesco Trejo (México, 2012); *Plaza de la Soledad*, de Maya Goded (México, 2016); *Tempestad*, de Tatiana Huevo (México, 2016); y *La libertad del diablo*, de Everardo González (México, 2017).

Ciudad Juárez a trabajar en las maquilas. La secuencia cierra con el primer plano de una pesquisa. El sonido pasa ahora de las noticias sobre las desapariciones y asesinatos de mujeres a “Te vas ángel mío”, de Cornelio Reyna. La imagen recorre los detalles de la fotografía de los XV años de Lilia Alejandra y algunos adornos de la fiesta, mientras presenta el resto de los créditos. El inicio del filme, tras esta introducción, es el relato de Norma Esther rememorando el día de la desaparición de su hija.

En dos minutos y medio el documental ha puesto todas las piezas. Introduce los contrastes de la ciudad con las dos canciones y el contenido de la radio, el sentimiento de peligro en el personaje de Gaudencia, la tragedia con el caso de Lilia Alejandra y los numerosos ecos tanto en las noticias como en las pesquisas que inundan la ciudad, y la voz prioritaria de Norma Esther. Cada uno de estos elementos se va desenvolviendo a lo largo del metraje que trata a la audiencia con inteligencia y respeto, se dirige a la sensibilidad desde una postura clara que interpela con honestidad.

Cabría actualizar aquí las preguntas elaboradas por bell hooks sobre la potencia transformadora del cine. Reparar en lo dicho una y mil veces por defensoras de derechos humanos y familiares de víctimas respecto del involucramiento de la sociedad en el fenómeno de los feminicidios, para dimensionar la valía de documentales como este. Atrevernos a sentir implica una puesta común, tomar el lazo que se hila desde los sectores más sensibles y vulnerados, saber que la distancia que nos separa del fenómeno es como un espejismo del desierto porque se trata de una herida social. Estos documentales son, acaso, un espacio donde recuperamos cierta humanidad que se resiste a la indolencia y miramos el rostro de las víctimas, como quienes toman el billete de Esmeralda y activan una posibilidad de encontrarla o de, al menos, no condenar a la soledad a quienes la buscan y a nosotros, nosotras mismas.

En 1784 Immanuel Kant escribe para la prensa un artículo emblemático que titula “¿Qué es la Ilustración?”. Allí, el filósofo hace uno de los exhortos más vehementes desde la filosofía: *Sapere aude!* Atrévete a pensar o, más concretamente, ten el valor de servirte de tu propia razón. Sólo de esta manera la humanidad pasará de la minoría de edad a una etapa ilustrada. La minoría de edad consiste en la culpable incapacidad de pensar sin la guía de otro. Es culpable porque no es una incapacidad dada sino elegida, hace falta valor para decidir pensar por cuenta propia y liberarse de las tutelas. De la misma manera, podríamos decir hoy que la resistencia a sentir la desdicha que nos

rodea nos condena a hundirnos en la injusticia. En un mundo atravesado por el padecer, cabría parafrasear a Kant y decir *Sentire aude!*, ¡Atrévete a sentir! Y el sentimiento, a diferencia del entendimiento, no es algo que tenga lugar de manera individual. Sentir es siempre sentir algo, es un lazo que une y acompaña. Dolores como el de la herida social de los feminicidios quizá requieran de cierta intimidad para ser sentidos y llorados. A veces las salas de cine proporcionan este espacio donde nos atrevemos a sentir.

Referencias

- Amnistía Internacional México (agosto de 2003). *Muertes intolerables. Diez años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua*. <https://www.amnesty.org/es/documents/amr41/027/2003/es/>
- Aragón, A. (Directora). (2016). *Ecos del desierto* [Documental]. Centro para el Desarrollo Integral de la Mujer A.C.
- Aristóteles (2011). *Poética*. Gredos.
- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Paidós.
- Barthes, R. (2007). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Bazin, A. (1990), *¿Qué es el cine?* Ediciones Rialp, S.A.
- Bonilla, R. (Director). (2004). *Mujeres de Juárez* [Documental]. Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)/ Grupo Imaginario.
- (2009). *La Carta. Sagrario: nunca has muerto para mi* [Documental]. Forposcine. Huapango Volador Films.
- Cacho, L. (Presentadora). (2020). *Un dolor incapaz de olvidar* (10) [Podcast]. *La nota roja*. Imperative Entertainment and Blue Guitar. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/7AYEJE6USNfCmg2j16OXFm?si=0cd77e530b4a45d5>
- Canudo, R. (2007). Manifiesto de las siete artes, en Romaguera-Alsina (Eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. Cátedra.
- Carrión, L. (2018). *Fosa de agua. Desaparición y feminicidios en el río de los Remedios*. Debate.
- (5 de marzo de 2023). *La carencia de la izquierda*. Pie de página. <https://piedepagina.mx/la-carencia-de-la-izquierda/>

- _____ (8 de marzo de 2023). *Durante la mayor parte de la historia Anónimo era una mujer... Ellas las transgresoras. Hablemos de la escritura de las mujeres* [Panel]. Guanajuato, México.
- Ford Coppola, F. (Director). (1979). *Apocalypse Now* [Film]. Coppola Productions.
- Cruz, A. (Director). (2012). *Mujeres de arena* [Documental]. Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres (CONAVIM/SEGOB).
- Gaceta Oficial del Estado de Veracruz (31 de diciembre de 2009) (409). *Declaratoria de Inhabitabilidad del Inmueble donde se encuentra ubicado actualmente el penal Ignacio Allende de la ciudad de Veracruz*. Gobierno de Veracruz.
- Ferrer Mc-Gregor, E. y Silva García, F. (Coords.). (2011). *Los feminicidios de Ciudad Juárez ante la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Campo Algodonero*. Porrúa/UNAM.
- González, S. (2002). *Huesos en el desierto*. Anagrama.
- Grunberg, A. (Director). (2012). *Get the gringo (How I Spent My Summer Vacation)* [Film]. Airborne Productions, Icon Productions.
- Hackford, T. (Director). (1993). *Blood In Blood Out* [Film]. Hollywood Pictures, Touchwood Pacific Partners I.
- Herzog, W. (Director). (1984). *Wo die grünen Ameisen träumen* [Film]. Werner Herzog Filmproduktion.
- hooks, bell (2009). *Reel to Real*. Routledge.
- Kant, I. (1994). *Filosofía de la historia*. Fondo de Cultura Económica.
- Melchor, F. (2018). *Aquí no es Miami*. Random House.
- Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (noviembre de 2003). *Informe de la Comisión de Expertos Internacionales de la Organización de las Naciones Unidas, Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, sobre la Misión en Ciudad Juárez, Chihuahua, México*. https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiutJHrlev9AhUHOkQIHS-zoABCQFnoECACQAQ&url=https%3A%2F%2Fcedra.unam.mx%2Fcedra%2Fmujeres_ORIGINAL%2Fmenu_superior%2FFeminicidio%2F1_Info_inter%2F4.pdf&usq=AOvVaw0tbFjITaFz8qgPpKiRbQLc
- Ortiz, L. (Directora). (2003). *Feminicidios en el desierto* [Documental]. Ángeles Acevedo Arcos.

- Pérez, C. (Director). (2020). *Las tres muertes de Marisela Escobedo* [Documental]. ice Studios Latin America, Scopio.
- Portilla, L. (Directora). (2001). *Señorita extraviada* [Documental]. Xóchitl Films.
- Cordero, J. A. y Sánchez Orozco, A. (Directores). (2006). *Bajo Juárez, la ciudad devorando a sus hijas* [Documental]. FOPROCINE, IMCINE, Pepa Films, UNAM.
- Sánchez Orozco, A. (2020). *El cine documental mexicano contemporáneo y las teorías dramáticas*. [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Complutense de Madrid.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- The Doors. (1967). The End [Canción]. En *The Doors*. Elektra Records.
- Vericat, I. (Coord.) (2005). *Ciudad Juárez: de este lado de la frontera*. Epikeia A.C.
- Washington, D. (2006). *The Killing Fields. Harvest of Women. Peace at the Border*.
- Winterson, J. (1997). *Art Objects. Essays on Extasy and Effrontery*. Johathan Cape.