

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

La representación del femicidio desde un enfoque de género. Análisis audiovisual de los documentales *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*

Paola Anabel Bastidas Mayorga

Tutor: Edgar Clotario Vega Suriaga

Quito, 2022

Trabajo almacenado en el Repositorio Institucional UASB-DIGITAL con licencia Creative Commons 4.0 Internacional

	Reconocimiento de créditos de la obra	
	No comercial	
	Sin obras derivadas	
Para usar esta obra, deben respetarse los términos de esta licencia		

Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Paola Anabel Bastidas Mayorga, autora de la tesis intitulada “La representación del femicidio desde un enfoque de género. Análisis audiovisual de los documentales *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Comunicación, Mención en Visualidad y Diversidades en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

7 de noviembre de 2022

Firma:



Resumen

Esta investigación busca dilucidar el tejido complejo que se forma entre lenguaje audiovisual, representación y femicidio en el cine documental. Para develar las formas de transmitir visualmente el dolor, se considera al cine documental como herramienta que incide en la producción y socialización de ideologías o imaginarios colectivos, de modo que el objetivo de esta tesis fue analizar el lenguaje audiovisual y explicar las estrategias de representación del femicidio en los documentales: *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*, desde un enfoque de género. Las principales temáticas y categorías de análisis de esta investigación, abordan el concepto de género, violencia de género y femicidio desde una perspectiva feminista; luego examinan las características del lenguaje audiovisual, cine documental, enunciado, lugares de enunciación, y teorías fílmicas feministas, indagando en la representación de la violencia de género en el cine documental. Así mismo, se explora a la representación como espacio de creación del sentido, se alude sobre lo irrepresentable, y luego se sitúan los estudios de caso tomando en cuenta su contexto, instancias de producción, difusión y lugares de enunciación. Finalmente, se analizan los documentales a través de la construcción de fichas utilizando tanto el método de interpretación composicional de Rose, como la adaptación de metodologías basados en los trabajos de Hall, Facio y Herrera en cuanto a la representación con enfoque de género, para su posterior aplicación, sistematización, interpretación y comparación de resultados. Este tema de investigación, poco abordado desde los estudios visuales, insta a fomentar un tratamiento audiovisual responsable sobre las víctimas, que toma en cuenta el lugar de enunciación, y el enfoque de género como rasgos importantes para devenir en una política de la mirada más sensible; se concluye que el cine documental puede privilegiar perspectivas sobre lo real, por ello se considera como lo formal, los signos y los códigos impactan en la significación del femicidio, para sensibilizar o sensacionalizarlo.

Palabras clave: violencia de género, tipologías del femicidio, perspectivas fílmicas feministas, lugar de enunciación, modalidades documentales, lo irrepresentable, códigos audiovisuales

En memoria de ellas, ellxs, las mariposas ausentes.

Agradecimientos

Agradezco a mi mamá, la mujer más fuerte que conozco, por ser luz, apoyo y ejemplo

A mi papá, por su cariño incondicional

A ti Berni, aunque ya no pudiste leer esto

A Daniel, por ser refugio en medio del caos, gracias por tanto

A Edgar, por toda su guía y comprensión

A Hernán e Ilonka, por su valiosa mirada y aportes

A mis amigas, por ser esa red que sostiene

A iris, por su compañía

Y a todos quienes con sus palabras de ánimo,
me alentaron a seguir en medio de tanto dolor.

Tabla de contenidos

Introducción.....	13
Capítulo primero Género, Violencia de género y Femicidio.....	19
1. Género	19
1.1. Violencia de género	21
1.1.1. El Femicidio, evolución y tipología del término.....	23
Capítulo segundo_Lenguaje audiovisual, cine documental y crítica fílmica feminista ..	31
1. Lenguaje Audiovisual.....	31
1.1. Características del lenguaje audiovisual	31
1.2. Convenciones cinematográficas.....	32
1.3. Enunciado y lugar de enunciación	36
2. Cine Documental	38
2.1. Cine Documental y modalidades	38
2.2. Cine documental y convenciones.....	41
2.2.1. Modos de enunciación en los documentales contemporáneos	44
3. Teoría fílmica feminista y representación de la violencia de género en el cine documental.....	47
3.1. Crítica feminista y cine	47
3.1.1. Cine documental feminista.....	48
3.1.2. Hacia una subversión audiovisual feminista	50
3.2. Representación de la violencia de género en el cine documental.....	51
Capítulo tercero Representación del femicidio en el cine documental: <i>Análisis de los documentales Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado</i>	55
1. Representación, espacio de creación del sentido.....	55
1.1. Representar lo irrepresentable.....	57
2. Metodología.....	59
3. Presentación de los casos de estudio: <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado</i>	61
3.1. Apuntes contextuales del femicidio/feminicidio, en los países de elaboración de los documentales: México, Argentina y Bolivia	61
3.1.1. Femicidio en México.....	61

3.1.2. Femicidio en Argentina.....	63
3.1.3. Femicidio en Bolivia.....	64
3.2. Sinopsis de los casos de estudio: <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas</i> y <i>Me ha engañado</i>	66
3.3. Instituciones de producción/difusión y lugares de enunciación de los documentales: <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas</i> y <i>Me ha engañado</i>	68
4. Análisis del lenguaje audiovisual de los documentales: <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas</i> y <i>Me ha engañado</i>	72
5. Enfoque de género y representación del femicidio en los documentales: <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas</i> y <i>Me ha engañado</i>	79
6. Análisis comparativo	91
Conclusiones y agenda pendiente.....	101
Conclusiones.....	101
Agenda pendiente	106
Obras citadas.....	109
Anexos.....	119
Anexo 1: Ejemplo de ficha de análisis de <i>Las tres muertes de Marisela Escobedo</i>	119
Anexo 2: Ejemplo de ficha de análisis de <i>Femicidio: Un caso, múltiples luchas</i>	123
Anexo 3: Ejemplo de ficha de análisis de <i>Me ha engañado</i>	127

Introducción

Busco una larva perdida
 a punto de ser mariposa.
 Mide uno sesenta de la amo
 y pesa setenta ponteunsuéter.
 Sus ojos son color todamivida
 y su cabello cuidatemucho
 y hasta la cintura.
 Ayer me dijeron que la encontraron
 en el lodo, y no puedo creerlo.
 Mi larva era casi una mariposa
 y a mí me entregaron puros huesos.
 (Karen Cano)

La violencia por razones de género constituye una problemática alrededor del mundo, el femicidio es un fenómeno que alcanza altos índices de ocurrencia y permisividad social en América Latina, constituyéndose como una amenaza importante para la vida de las mujeres que evidencia la institucionalización de una cultura femicida en la región (Pineda 2019b, 5).

Las cifras oficiales de 16 países latinoamericanos, que han tipificado el femicidio como delito, sumaron 13.438 mujeres asesinadas desde el año 2005 al 2018, sin contar el subregistro que existe en cada país y la falta de políticas de datos abiertos para la obtención certera de información (15). Además, las cifras más recientes del Observatorio de Igualdad de Género de América Latina y el Caribe suman 4256 femicidios/feminicidios solo en el año 2020 (Naciones Unidas 2020, párr. 2).

Las denuncias y movilizaciones por estos crímenes se han visto visibilizadas cada vez más en ámbitos políticos y comunicacionales, especialmente como una de las principales demandas de reparación de los movimientos feministas de la región, pese a lo cual no se han traducido en políticas públicas que prevengan, sancionen efectivamente o brinden justicia para las víctimas y sus familiares.

Por otro lado, en un mundo modernizado, lo visual se ha constituido como parte inherente de la cotidianidad. De ahí que entender este mundo de imágenes implica enmarcarse dentro de una cultura visual, que analiza las relaciones que se tejen con lo visible e incluso con lo que permanece oculto, los modelos mentales que se forman a partir de esas relaciones, ensamblando una perspectiva del mundo que es prolífica de imágenes, especialmente dentro de la sociedad red (Mirzoeff 2016, 19–20).

Se debe reflexionar sobre los dispositivos de lo visible que funcionan como reguladores de la mirada y pueden llegar a producir o reproducir cierto tipo de ideologías, discursos y valores a través de su lenguaje audiovisual y de sus representaciones, constituyendo un lugar fundamental en la creación de sentido y de imaginarios colectivos. En este sentido, utilizar un enfoque de género será necesario para observar si se fomentan o se denuncian estereotipos o roles de género en el terreno de lo visual.

El cine como dispositivo de lo visible, se define como un aparato ideológico que remite a “un entramado complejo de relaciones históricas, económicas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como las representaciones” (Colaizzi 2001, 7) y aún en la categoría de cine documental, en la que se presupone un registro fidedigno de una realidad sostenida por el carácter indicial de las imágenes que registra, se debe recordar que tiene una cualidad constructivista (Aprea 2012, 57–58), y puede funcionar como constructor de sentido de las realidades sociales que representa.

Los femicidios constituyen una realidad violenta innegable en América Latina y el cine documental funge como herramienta para visibilizar o denunciar este tipo de hechos, cuyo lenguaje audiovisual y representaciones pueden tomar diversos caminos en la construcción de sentido, como fijar visualmente lo que pretenden denunciar, aportar en la construcción de imaginarios colectivos sobre un fenómeno violento, producir narrativas socio-culturales que demuestran la ineficacia e impunidad estatal dentro de un contexto heteropatriarcal y misógino, reflejar relaciones de poder, fomentar estereotipos o ser el espacio testimonial para transmutar el dolor.

Por lo tanto, los objetivos de esta investigación se enmarcan en analizar el lenguaje audiovisual y en explicar las estrategias de representación del femicidio en los documentales: *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*, desde un enfoque de género.

La estructura de la tesis se divide en tres capítulos, en el primero se revisa la argumentación teórica respecto al género, violencia de género y femicidio, el segundo capítulo articula categorías conceptuales clave sobre el lenguaje audiovisual, el cine documental, enunciado y lugares de enunciación, la teoría fílmica feminista y la representación del femicidio en el cine documental. El tercer capítulo aborda la representación como el espacio de construcción de sentido, se explora el límite de la representación del horror y la muerte, luego se explica la metodología y finalmente se realiza el análisis de cada documental.

Para iniciar, el femicidio es un término complejo que suscita debates desde diversos campos, para comprender el marco en el que surge primero se advierten dos perspectivas en discusión, la de la psicología evolutiva y la del modelo estándar de las ciencias sociales.

Ana Mejía (2011) expone que la psicología evolutiva estudia la naturaleza humana desde el punto de vista evolutivo, adscribe que nacemos con predisposiciones y tendencias biológicas que dan cuenta de los comportamientos humanos, así desde esta mirada algunos autores (Sommers 1995, Paglia 2001, Pinker 2003) sostienen que las diferencias sexo-genéricas no se originan socialmente.

En este sentido, algunas tendencias feministas nombradas de la igualdad o de la equidad critican el concepto de género, proponen que las mujeres no se encuentran subordinadas socialmente sino que se debe vigilar el funcionamiento del sistema y enfocarse en corregir sus deficiencias (Mejía 2011, 48).

Por el contrario, desde el modelo estándar de las ciencias sociales se considera que la naturaleza humana sería maleable, lo que daría cuenta del género como una construcción social. Otras tendencias del feminismo consideran que el género ha sido marcado por la dominación masculina (De Beauvoir 1949, MacKinnon 1989, Millet 1995), la segunda ola del feminismo conceptualiza esta construcción además del concepto de sociedad patriarcal y revisa las relaciones de poder que se erigen entorno al sistema sexo-género (Mejía 2011, 49–50).

Siguiendo esta línea de pensamiento se empieza a formar la categoría conceptual de femicidio dentro de lo que se concibe como violencia de género (Russell 2008), complejizándose a medida que surgen términos paralelos como feminicidio o femigenocidio.

Pocos estudios tratan la representación del femicidio en el cine documental latinoamericano, desde un análisis audiovisual, y son menos los que abordan este objeto de estudio desde un enfoque de género. A continuación se expone una breve revisión sobre la discusión alrededor de la representación de la violencia de género y el femicidio en el cine documental, en investigaciones realizadas hasta el momento y situadas específicamente en Ciudad Juárez.

Villaplana (2005) analizó brevemente la representación del femicidio en el documental *Señorita Extraviada* (2001) de Lourdes Portillo. Expone al género como aspecto clave y problemática a considerar en torno a la representación de la violencia, porque los discursos de género construyen representaciones culturales que reproducen

arquetipos sobre feminidad y masculinidad; sitúa a las tecnologías de información y comunicación como el cine, la televisión y los medios, como pliegues en la relación violencia, género y poder (281-283).

La autora considera que en el cine documental se representan productos simbólicos culturales, e insta a que los documentales funcionen como mecanismos difusores de nuevas miradas contra-hegemónicas desde la representación, al ser un espacio de intercambio simbólico, reflexivo y también estético (Villaplana 2009, 480).

Bernárdez (2002) aduce que así como se puede observar la misoginia latente cultural en el cine, no se puede saber con certeza en qué medida las representaciones reflejan o crean la realidad, porque también existen modelos subversivos de las figuras prototípicas tradicionales (106), sin embargo los estudios que se han generado sobre femicidio y su representación en el cine documental (Herrera et al. 2010, Herrera 2015, Zavala 2016, Herrera 2017, Juárez 2019) se alinean a lo expresado por Villaplana.

Sonia Herrera Sánchez (2010) junto a otros autores exponen el estudio de doce documentales mexicanos además de entrevistas, reportajes y magazines, mediante análisis crítico de discurso, para observar el tratamiento de la cobertura de medios y periodistas en los discursos sobre el feminicidio juarense.

Los autores resaltaron el uso del testimonio, de los familiares directos de las víctimas que favoreció un discurso sensibilizador a través de la emotividad. Repararon en el uso sensacionalista que se puede representar de la muerte, encontrando representaciones como la emotividad a través de la voz en la narración, el dualismo vida/muerte por medio de archivos o el uso de recursos simbólicos como las cruces rosas del desierto mexicano (Herrera et al. 2010, 29–30).

También presentaron lo no visible del discurso, en tanto no se menciona a profundidad la relación que existe entre los feminicidios de Ciudad Juárez y el tratado de Libre Comercio en México, ni la influencia de una sociedad marcada por el patriarcado (Herrera et al. 2010, 40–42), por lo que la línea que la autora desarrolló en sus siguientes investigaciones incorporó enfoque de género y se citan más adelante.

Zavala (2016) por su parte problematizó principalmente sobre autoría, posibilidad de catarsis y memoria que las producciones antifeminicidistas promueven, encontró poca presencia masculina y mayor visibilización de grupos activistas (58), señaló que las representaciones antifeminicidistas en cualquiera de sus formas tienen la capacidad de situar y cuestionar la misoginia generalizada en México, combatir la desmemoria,

contrarrestar el paternalismo y la historia oficial al respecto aunque en ciertos casos afirmó que se puede evidenciar un discurso patriarcal y revictimizador (67).

En el artículo de Zavala no se desarrollaron cuáles son los modos de representación que cuestionan la misoginia o que la promueven desde lo visual.

Javier Juárez (2019) analizó dos filmes documentales sobre feminicidio en Ciudad Juárez elaborados por mujeres cineastas, aplicó transversalmente la perspectiva de género mediante el análisis de representación de la mujer en la sociedad mexicana y estudió el aporte que realizan las mujeres tras las cámaras.

Entre sus hallazgos, el autor encontró que ambos documentales estuvieron guiados por un carácter de denuncia y que la mirada feminista de sus directoras influyó en el rol protagónico que tomaron las mujeres en estos filmes, cuyos porcentajes de intervención son 55% y 66% respectivamente, rompiendo con una mirada androcéntrica en el relato.

La estrategia narrativa se alejó de tener tintes amarillistas o revictimizantes al no mostrar cadáveres explícitos o escenas violentas ni sangrientas, sino que otorgó voz a todas las partes implicadas (Juárez 2019, 38–39).

Sonia Herrera Sánchez (2015) en uno de sus artículos, determinó la existencia de violencia simbólica en las imágenes de 7 documentales estudiando su grafismo, sonido y archivo, con perspectiva de género. Encontró una vasta representación de la figura de madres y activistas como protagonistas. Se visibilizaron intentos de desprestigio hacia las víctimas y existió un tratamiento mixto con respecto a la muerte, desde lo explícito del levantamiento de cadáveres hasta lo simbólico del acto de colocación de cruces. Afirmó que si las representaciones no parten desde un enfoque de género, perpetúan estereotipos de género y relaciones de dominancia (153–55).

La autora instó a que se otorgue voz a las mujeres para convertirlas en un sujeto que importa, sin identificarlas desde la debilidad, sino pensando formas narrativas que no reproduzcan violencia simbólica (158–60).

Por último, en su tesis doctoral *Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas* (2017) abordó el análisis de filmes documentales producidos en la década 2000-2010 desde una perspectiva feminista a través de lo que llama una metodología mestiza de análisis del film.

Afirmó que el valor del cine documental se encuentra en su contenido y en la forma en que el lenguaje audiovisual representa a las mujeres, poniendo cuidado en las representaciones y el lenguaje visual sobre los cuerpos femeninos para evitar una

instrumentalización e hipervisibilización mediática. Apuesta porque la mirada con perspectiva de género concientice sobre el tema, al evidenciar estructuras sociales que inciden en la memoria histórica colectiva, politizando la negligencia del Estado y forjando un instrumento de denuncia y resistencia (Herrera 2017, 186–87).

También destacó el papel autónomo de la voz de las víctimas, el uso de testimonios, archivos, sonidos y no encontró evidencia sobre diferencias en el tratamiento de los documentales en función del género de sus directores. Espera que a futuro se investiguen filmes representados sin mediación alguna sino desde la apropiación de la cámara de las mujeres de Juárez para narrar sus historias (2017, 189–90).

Las investigaciones que parten desde un enfoque de género para el análisis de las representaciones afirmaron que su uso aporta en la sensibilización de los contenidos expuestos, además el uso del archivo, los testimonios, la voz, el sonido y la representación de la muerte son ejes que se repiten en los estudios. También percibieron al cine documental como instrumento, como constructor de la realidad o difusor de miradas que puede promover o denunciar múltiples formas de violencia.

Estas contribuciones fungen como precedente al tema de investigación propuesto aunque su alcance se limite exclusivamente a producciones en Ciudad Juárez, precisando que los filmes analizados en este estudio se amplían geográficamente, además de México, hacia Argentina y Bolivia y que los lugares de enunciación se diferencian entre sí.

A partir de ello, se analizó el lenguaje audiovisual y la representación del femicidio en los documentales elegidos, encontrando que el lugar de enunciación y el enfoque de género son factores clave para desentrañar el sentido construido alrededor de los femicidios, que en los objetos de estudio tomó elementos híbridos y mixtos en su lenguaje audiovisual, desde los cuales se desarrolló sobre códigos y signos sobre la muerte, el cuerpo y que pueden bordear lo irrepresentable.

Así mismo, se sitúan estrategias de representación que se aproximan a lo que se pueden denominar un acercamiento audiovisual feminista, no solamente desde lo formal, sino también desde el cuestionamiento del proceso fílmico en sí mismo. Se confrontan ciertas convenciones cinematográficas y se invita a la exploración subjetiva creativa hacia formas sensibilizadoras de comunicar el dolor.

Finalmente, para este trabajo se adoptó la perspectiva alineada a la construcción social del género, considerando necesaria la visibilización y análisis del femicidio que se ha visto reflejado como problemática social en el cine documental y que es lo que se desarrolla a continuación.

Capítulo primero

Género, Violencia de género y Femicidio

Dado que esta investigación se desarrolla desde un enfoque de género, inicia abordando el concepto de género como categoría de análisis desde una perspectiva feminista, posteriormente se explican los conceptos de violencia de género y femicidio.

1. Género

Las teorías feministas engloban un conjunto de saberes que investigan las causas, formas, estructuras, mecanismos y expresiones de la subordinación femenina y dan cuenta del entendimiento del sistema de dominación patriarcal que produce jerarquías y desigualdades a favor de los varones, cuyas complejidades se encuentran históricamente enraizadas en instituciones como la familia, el Estado, la escuela y las religiones, al igual que en campos como las ciencias y las artes que lo reproducen, mantienen y justifican (Facio 2002, 50–51).

El carácter patriarcal se refleja desde el dominio sexual como una ideología que ejerce poder por consenso generalizado o también impuesto por violencia, en la que el ideal de lo masculino, exige un temperamento agresivo, inteligente, eficaz y fuerte, mientras que lo femenino se concibe como lo pasivo, ignorante, inútil, dócil y virtuoso (Millet 1995, 70–72), lo que coloca a las mujeres en una posición subordinada y jerarquizada, que restringe múltiples aspectos para una experiencia vital positiva.

Los estudios feministas se enfocan en demostrar las construcciones y el significado que se erige sobre la diferencia sexual, en tanto estos forman ejes de poder social (McDowell 2000, 21), de modo que el entramado sobre sexo, género y poder, forma parte de las estructuras cotidianas y dinámicas sociales que se basan en el supuesto atributo biológico natural de las personas.

Las expresiones biológicas inscritas en el cuerpo de acuerdo a Beauvoir (2017) no son la causa directa de la opresión femenina, sino que es la cultura quien redefine valores asociados que han manipulado y determinado una inferioridad histórica para los cuerpos femeninos o feminizados. Su famosa frase “No se nace mujer: se llega a serlo” (Beauvoir 2017, 371) de su libro *El segundo sexo* publicado originalmente en 1949, explicita la

cualidad constructivista e impuesta sobre la idea de ser mujer a través de características, comportamientos, gestos y roles predefinidos culturalmente.

Las identidades femeninas han sido designadas arbitrariamente como una alteridad inferior, como sujetos en falta, portadoras de un atributo negativo, despreciado, peligroso y extraño, otorgando significaciones sobre cómo son y cómo deberían ser, conforme a esa categoría asignada (Fernández y Méndez 2009, 6).

La antropóloga Gayle Rubin (1975) fue la primera en definir al sistema sexo-género como una serie de disposiciones desde las cuales la sociedad transforma la sexualidad biológica en productos humanos (159), refiriéndose al paso del sexo como marca biológica, al género como marca cultural. De esta forma el género, como categoría de análisis, empieza a repensar todo lo que ha sido determinado culturalmente como natural para los sexos femeninos o masculinos.

El término género se encuentra asentado en el cuerpo y se puede utilizar como categoría de análisis de los fenómenos que se construyen basados en el sexo, que generalmente se asignan como femenino o masculino al nacer y que se concretan en las experiencias vivenciales y diferenciadas de las personas, que determinan comportamientos, actividades, creaciones, afectividades, identidades, bienes materiales y simbólicos, poderes, sentidos de vida y límites que tendrán dentro de la sociedad (Lagarde 1996, 26–28).

Para Joan Scott (2015) el género es una forma primaria de las relaciones significantes de poder y le atribuye cuatro elementos principales e interrelacionados: los símbolos culturales que evocan representaciones, los conceptos normativos para interpretar los símbolos, las instituciones u organizaciones sociales y las identidades subjetivas (23-25).

El primer elemento que concierne a las representaciones también se refiere a los mitos como símbolos múltiples, los cuales al relacionarse con el segundo elemento se expresan en doctrinas, que limitan y contienen sus posibilidades metafóricas, al fijar unívocamente lo masculino o lo femenino como normativas, presentándose como productos del consenso social, más que como un lugar de disputa de significados (2015, 24).

El análisis de estos elementos requiere romper la noción de fijeza sobre la representación binaria del género y observar también las instituciones que contribuyen en fomentar o criticar esas construcciones.

Con el paso del tiempo la categoría de género se amplía hacia un análisis sobre la construcción de la diferencia sexual sumado al despliegue y cambio de estos significados, que sobrepasan solamente los roles de hombres o mujeres encaminados a deconstruir esa oposición (Scott 2011, 98).

De modo que el enfoque de género, en este trabajo, se plantea como una categoría analítica que observa y cuestiona las diferencias sexuales que se atribuyen por naturaleza a rasgos o comportamientos masculinos o femeninos en las representaciones y lenguaje visual de los documentales objeto de estudio.

A partir de la categoría de género también se empieza a conceptualizar sobre la violencia de género y sus tipologías, que se explican en el siguiente apartado.

1.1. Violencia de género

La violencia de género se refiere a todo acto que perjudica e incurre contra la voluntad de una persona, y se basa en las diferencias que socialmente se adjudican entre mujeres y hombres (Alfaro et al. 2017, 119).

En sus inicios, el concepto de violencia de género se concibe como término paralelo o que reemplaza, a lo que se entiende por violencia contra las mujeres.

Marcela Largarde (2006, 5) en la conferencia sobre Mujeres, globalización y derechos humanos expresa:

En 1993, dieciséis años después de la Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer, CEDAW, celebrada en 1979, la ONU emitió la Declaración sobre la Eliminación de la Violencia contra la Mujer. En ella se avanza al considerar que "...la violencia contra la mujer constituye una manifestación de relaciones de poder históricamente desiguales entre el hombre y la mujer, que han conducido a la dominación de la mujer, y que la violencia contra la mujer es uno de los mecanismos sociales fundamentales por los que se fuerza a la mujer a una situación de subordinación respecto del hombre.

Posteriormente, organizaciones feministas y de mujeres, exigieron en La conferencia Mundial de Naciones Unidas sobre Derechos Humanos en Viena, reconocer el término violencia de género como un fenómeno universal y como una violación de derechos humanos, concretando en la Conferencia Mundial de Beijing en 1995, una plataforma de acción a favor de la eliminación de violencia contra las mujeres (Lagarde 2006, 5).

También se reconocen acciones paralelas como la convención de Belem do Pará en 1994, que afirma que la violencia contra las mujeres es una violación a los derechos

humanos fundamentales y la define como “cualquier acción o conducta, basada en su género, que cause muerte, daño o sufrimiento físico, sexual o psicológico a la mujer, tanto en el ámbito público como en el privado” (Ruiz 2012, 99).

Para Ruiz (2012), es importante el reconocimiento de la violencia específica a las mujeres por razones de género en el ámbito internacional de derechos humanos, porque permite exigir a los estados tomar medidas necesarias para superar las prácticas violentas que atentan contra los derechos humanos (102).

Según la autora Marcela Lagarde, la violencia de género es la “parte medular de la opresión de las mujeres” (2006, 5) además la concibe como un problema estructural debido a que la organización social es patriarcal, cuyas expresiones culturales globales como el cine, música, teatro, literatura, manifestaciones artísticas, deportivas, entre otras, son parte activa, creadora y reproductora de este sistema de desigualdad y violencia social (11).

Estas expresiones culturales que devienen también en representaciones, son resultado de una violencia simbólica, definida por Bourdieu (1996, 12) como esa violencia amortiguada, insensible e invisible ejercida por mecanismos que son puramente simbólicos, responsables de transformar la arbitrariedad cultural en algo natural.

Por lo tanto, la naturalización de las relaciones de poder que jerarquizan a lo masculino sobre lo femenino son una forma de violencia simbólica relevante en el ámbito de las representaciones, para lo cual se debe poner atención a los mitos, roles, estereotipos y demás expresiones culturales que puedan agudizar una justificación sobre hechos de violencia de género, más aún cuando en el territorio de lo simbólico, se trata sobre lo invisible o lo no evidente.

Actualmente el concepto sobre violencia de género se amplía y la autora Astrid Ruiz lo construye a partir de los conceptos ya expuestos sobre discriminación y violencia contra las mujeres.

Entonces, la violencia de género se refiere a los símbolos que representan lo femenino o lo masculino en un plano jerárquico, que posiciona a lo masculino como superior sobre lo femenino, ocasionando discriminación, subvaloración e invisibilización y que se traduce en injusticias sobre el reconocimiento identitario de las personas (Ruiz 2012, 110).

Esta perspectiva coincide con la definición actual de violencia de género de ONU mujeres (2021, párr. 2) la cual adscribe que:

La violencia de género se refiere a los actos dañinos dirigidos contra una persona o un grupo de personas en razón de su género. Tiene su origen en la desigualdad de género, el abuso de poder y la existencia de normas dañinas. El término se utiliza principalmente para subrayar el hecho de que las diferencias estructurales de poder basadas en el género colocan a las mujeres y niñas en situación de riesgo frente a múltiples formas de violencia. Si bien las mujeres y niñas sufren violencia de género de manera desproporcionada, los hombres y los niños también pueden ser blanco de ella. En ocasiones se emplea este término para describir la violencia dirigida contra las poblaciones LGBTQI+, al referirse a la violencia relacionada con las normas de masculinidad/feminidad o a las normas de género.

Entre las violencias que destacan por razones de género se incluyen, pero no se limitan, la violencia física, psicológica, sexual, psicológica y socioeconómica (Alfaro et al. 2017, 120). Dentro de la violencia física se considera a su forma más extrema, el femicidio, que se detalla a continuación.

1.1.1. El Femicidio, evolución y tipología del término

El término femicidio se escucha en 1976 por parte de Diana Russell ante el Tribunal Internacional de Crímenes contra las Mujeres en Bruselas, entendiéndose como una forma específica de violencia extrema hacia el género femenino, todavía sin ser categorizado o propiamente definido. Luego en 1990, Russell junto a Jane Caput lo definirían como el asesinato de mujeres realizado por hombres por motivos de odio, placer, sentido de propiedad o desprecio (Russell 2008, 41–42).

Es necesario precisar que aunque el femicidio implica el asesinato de una mujer, las motivaciones y contextos son lo que los califica como tal. En este sentido, el femicidio no incluye asesinatos a mujeres por motivos de robo, homicidio involuntario, etc. (Pineda 2019a, 45).

En 2001 el término femicidio era poco utilizado, conocido e incluso rechazado y tergiversado, sumado a esto Marcela Lagarde realiza la traducción al español del libro *Femicidio: La política del asesinato de mujeres* de Diana Russell y Jill Radford, así como del libro *Femicidio: una perspectiva global* de Diana Russell y Roberta Harmes, en el que, con autorización de Russell, introduce el término feminicidio, del que posteriormente se empieza a desarrollar una categoría paralela, la cual recibió críticas por despolitizar el término que lo precede, desgeneralizarlo y crear confusiones (Pineda 2019a, 31–33).

Para Lagarde (2008), feminicidio es una categoría conceptual que denomina el conjunto de violaciones a los derechos humanos de las mujeres, un genocidio de mujeres que atenta contra la integridad, salud, libertades y vidas de niñas y mujeres, que se da por

la negación, el silencio y la omisión de las autoridades encargadas de prevenir y erradicar este tipo de crímenes, es decir, cuando el Estado forma parte estructural del problema al preservar el sistema patriarcal, convirtiendo al feminicidio en un crimen de Estado, fomentado por la desatención y el silencio (216-217).

Cabe señalar que Lagarde está familiarizada con el contexto mexicano en el que la impunidad por parte del Estado ha sido común. Russel, por su parte, después de haber aprobado el uso del término feminicidio en la traducción de sus libros, ha defendido y preferido el uso de femicidio, alegando que feminicidio no es un término global que se pueda aplicar a todos los contextos y por los conflictos que el tema ha suscitado (Russell 2011, párr. 17).

Para Rita Segato (2012), indistintamente de que traten los asesinatos de mujeres como femicidio o feminicidio, propone considerar también al femigenocidio como categoría que considere crímenes sistemáticos pero de naturaleza impersonal, cuyo objetivo sea la destrucción de mujeres por ser mujeres, con el fin de incluirla en el fuero internacional que se ocupa de crímenes de lesa humanidad y genocidio (8).

En este sentido, el femicidio/feminicidio además de ser considerado el asesinato de mujeres por ser mujeres en un contexto diferenciado y desigual de relaciones de poder, se convierte en un acto de sanción hacia la expectativa patriarcal sobre la feminidad exigida, siendo el ámbito doméstico el lugar más frecuente de su ocurrencia y convirtiéndose en la cúspide de la violencia de género (Pineda 2019a, 47–49).

Pero la construcción social de los conceptos de femicidio/feminicidio, trascienden el ámbito teórico y se asientan en un permanente conflicto social, así pese a la propuesta de conceptualización del femicidio desde la década de los 70, esta no tuvo mayor impacto o aceptación hasta los años 2000 cuando la masividad y brutalidad de los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, impulsó el interés por denunciarlos, tipificarlos y sancionarlos (Pineda 2019b, 8).

De este modo, es en Ciudad Juárez, donde se plantea el primer proyecto de ley para tipificar el femicidio, a partir de la demanda puesta por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 2007 por la desaparición y muerte de Claudia Ivette González, Esmeralda Herrera Monreal y Laura Berenice Ramos Monárrez, encontradas en un campo algodonerero en 2001. Aun así, en este país no sería hasta el año 2012, que se aprobaría el proyecto de ley (2019b, 13).

De acuerdo a Pineda (2019b, 14), el caso conocido como *Campo algodonero* sirvió de impulso regional para el reconocimiento legal del femicidio.¹

De lo antes expuesto, ha sido la lucha constante de las personas dolientes, los movimientos de mujeres, activistas y feministas de la región, lo que ha incidido para que se considere la figura del femicidio, feminicidio u homicidio agravado como delito, procurando un gran avance para visibilizar este tipo de crímenes, colocarlos en el espacio público y profundizar en las estructuras sistémicas que lo avalan y sostienen.

Asimismo, se toma en cuenta la puntualización de Brittany Chávez y Doris Difarnacio (2014, 34), quienes consideran que:

Cualquier persona que se identifique a sí misma como mujer, sin consideración a su cuerpo biológico, apariencia física y/o estatus de transición física, y que muere como producto de las situaciones violentas previamente descritas, es víctima de feminicidio. En consecuencia, las transmujeres, intersex, transexuales y cualquier otro cuerpo disidente pero con identificación femenina propia, pueden ser víctimas de feminicidio.

Tal como menciona Valencia (2018, 33) desde una perspectiva transfeminista, se debe procurar incluir como sujeto del feminismo, a quienes no entren en la definición social de la mujer aceptable, es decir a los cuerpos feminizados que por sus intersecciones reciben odio patriarcal con mayor saña y violencia, como son las personas trans, racializadx, refugiadx, migrantxs, cuerpos disidentes, empobrecix, entre otros.

La autora insta a formar un frente común crítico hacia la liberación, considerando las diferencias y particularidades de cada grupo, apelando a la complejización del sujeto político de los feminismos, sin reproducir violencia con argumentos biologicistas como forma de validación de las diferencias (Valencia 2018, 34–35).

Por otra parte, Graciela Atencio y Elena Laporta (2012, párr. 14) han clasificado diferentes tipos de femicidios/feminicidios, de acuerdo a diversos contextos, motivaciones o perpetradores, desde las cuales se alude a profundizar en análisis interseccionales tomando en cuenta otros factores de discriminación como raza o clase, además del género, y se exponen a continuación.

¹ Costa Rica fue el primer país de la región en tipificar el femicidio en 2007, seguido por:

Guatemala (Femicidio 2008), Chile (Femicidio 2010), El Salvador (Feminicidio 2011), Argentina (Homicidio agravado 2012), Nicaragua (Femicidio 2012), México (Feminicidio 2012), Bolivia (Feminicidio 2013), Panamá (Femicidio 2013), Perú (Feminicidio 2013), Honduras (Femicidio 2013), República Dominicana (Feminicidio 2014), Ecuador (Femicidio 2014), Venezuela (Femicidio 2014), Brasil (Feminicidio 2015), Colombia (Feminicidio 2015), Paraguay (Feminicidio 2016) y Uruguay (Femicidio 2017).

El femicidio/feminicidio íntimo es el cometido por la persona con quien la víctima tenía o había tenido una relación cercana, y que haya sido rechazado por no entablar una relación íntima con este (Atencio y Laporta 2012, párr. 15). En general, este tipo de crimen es el que más se conoce debido a su socialización e investigación.

El femicidio/feminicidio no íntimo es el asesinato cometido por una persona desconocida, es la agresión sexual que culmina en asesinato de una mujer por parte de un extraño (2012, párr. 16).

El femicidio/feminicidio infantil es el asesinato de niñas hasta los 14 años, perpetrado en contexto de una relación de poder, confianza o responsabilidad por su situación adulta sobre la minoría de edad de la niña (2012, párr. 17).

La invisibilización de esta tipología de femicidio se da porque en varios países solo se reconoce el femicidio en contexto de relaciones de pareja, de modo que no existe un seguimiento específico y diferenciado para niñas y adolescentes, dejando de lado las características particulares para su situación de riesgo y vulnerabilidad. Algo similar ocurre con respecto a las adultas mayores (Pineda 2021, 131–33).

En efecto, el no tomar en cuenta aspectos diferenciados en las investigaciones sobre femicidios favorecen a que estos sean registrados como homicidios comunes, además que se desconoce sus particularidades, estadísticas, motivaciones y perpetradores.

El femicidio/feminicidio familiar se produce por el asesinato en el contexto de una relación de parentesco entre la víctima y el victimario, este parentesco se puede dar por consanguinidad, afinidad o adopción (Atencio y Laporta 2012, párr. 18).

El femicidio/feminicidio por conexión se da cuando una mujer es asesinada en la línea de fuego de una persona que mata o intenta matar a otra mujer (2012, párr. 19).

El femicidio/feminicidio por mutilación genital femenina se da cuando esta mutilación acaba con la vida de una mujer o niña (2012, párr. 25).

El femicidio/feminicidio por prostitución es el asesinato cometido por una o varias personas hacia una mujer que ejerce la prostitución, motivados por odio, misoginia y estigmatización social (2012, párr. 20).

El femicidio/feminicidio por trata se produce en una situación de sometimiento y privación de la libertad de la víctima (2012, párr. 21).

El femicidio/feminicidio por tráfico es el asesinato de una mujer en situación de tráfico ilegal de migrantes (2012, párr. 22).

El femicidio/feminicidio transfóbico es el asesinato de una mujer transexual o transgénero y sus victimarios la matan por su orientación o identidad sexual con motivos de odio y rechazo (Atencio y Laporta 2012, párr. 23).

El femicidio/feminicidio lesbofóbico es el asesinato de una mujer lesbiana y sus victimarios la matan por su orientación o identidad sexual con motivos de odio y rechazo (2012, párr. 23).

Se puntualiza que los crímenes hacia los cuerpos que transgreden los mandatos de género, se encuentran en mayor situación de vulnerabilidad y desventaja. Desde el punto de vista legal, en la mayoría de países latinoamericanos ni siquiera cuentan con un reconocimiento propio o estadísticas oficiales, lo que imposibilita determinar una real cuantificación de estos crímenes o tomar acciones para su atención, especialmente cuando desde las mismas instituciones estatales se les estigmatiza y violenta.

El femicidio/feminicidio racista es el asesinato de una mujer por su origen étnico o rasgos fenotípicos, los victimarios la matan por odio o rechazo de los mismos (2012, párr. 24). Las experiencias de raza condicionan y determinan el riesgo de sufrir violencia, desde una perspectiva blanca y burguesa; estas situaciones históricas han sido invisibilizadas, desatendidas y excluidas desde las prácticas del feminismo hegemónico. Al sumar otras condiciones de desigualdad y discriminación, las mujeres racializadas se encuentran más expuestas a la violencia machista y racista (Pineda 2021, 138).

Por ello, Esther Pineda (2021, 139) introduce el término afrofemicidio para definir “el asesinato de mujeres negras y afrodescendientes a manos de hombres (blancos y no blancos), el cual puede tener como motivación la misoginia y el sexismo, pero también motivaciones racistas, las cuales cobran expresiones y manifestaciones generizadas y sexualizadas”.

Está también el feminicidio sexual sistémico, que se da por el asesinato de mujeres que son secuestradas, torturadas y violadas, a su vez se divide en desorganizado y organizado. Los cuerpos de las víctimas son arrojados en zonas desérticas, tiraderos de basura, tubos de desagüe y vías del tren. No solo se asesina el cuerpo sino la significación cultural del mismo, a través de crueles torturas y violaciones, que cuentan con la pasividad, permisividad y tolerancia de un Estado masculinizado, que además de reforzar el dominio patriarcal, desprestigia la reputación de víctimas y familiares (Monárrez 2019a, 89–90).

Finalmente, el femicidio/feminicidio como crimen internacional se subdivide en tres, en femicidio como genocidio, como crimen de lesa humanidad y como crimen de

guerra, cuyos fines son ser utilizados en el ámbito del derecho internacional (2012, párr. 28), esta tipología se podría vincular a lo que Rita Segato describe como femigenocidio.

Desde lo expuesto, es evidente que la tipología del femicidio/feminicidio ha sido objeto de un crecimiento complejo, rizomático, desde el cual queda pendiente mucho trabajo por realizar, que empieza por hacer visible y diferenciada cada forma de opresión desde un análisis que contemple variables etarias, de clase, de raza o de condiciones que profundicen sobre la vulnerabilidad y riesgo de muerte de mujeres y disidencias.

A continuación la Figura 1 muestra un mapa de tipologías del femicidio/feminicidio.

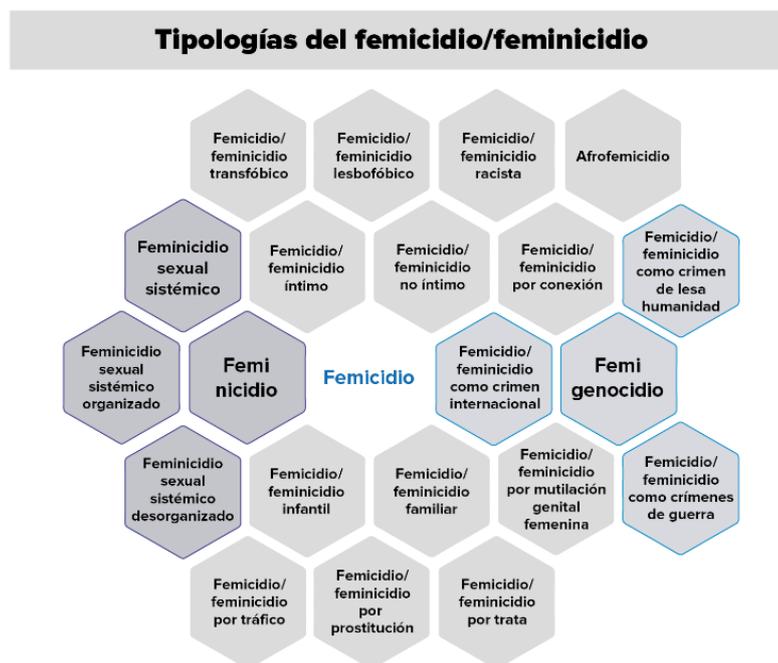


Figura 1. Mapa de tipologías del femicidio/feminicidio
Elaboración propia en base a: Russell (2008), Lagarde (2008), Segato (2012), Atencio y Laporta (2012), Monárrez (2019) y Pineda (2021)

El esfuerzo por clasificar y reflexionar sobre las especificidades de los términos femicidio/feminicidio posibilita convertirlos en herramientas útiles que puedan ser utilizadas en diversos contextos, de modo que su evolución ocurre en tres fases: la primera fase da cuenta del término como categoría teórico-genérica; en la segunda fase aparecen tipologías para detallar especificidades, motivaciones u omisiones y la tercera fase busca su institucionalización para incluirse en leyes y códigos penales (Pérez 2019, 6).

Abordar los términos femicidio/feminicidio en su diversidad y complejidad, permite nombrar lo que existe y se ignora, además, su potencialidad radica en el aporte que brinda para desentrañar las estructuras sistémicas que sostienen el femicidio, más allá

del análisis de las relaciones entre víctimas y victimarios, para describir sistemas sociales, económicos y políticos que actúan en contra de la vida de niñas y de mujeres (Monárrez 2019b, 106).

De modo que son términos que se han ido modificando con el tiempo, no tienen consensos generales al respecto, se continúan construyendo y diversificando, pero su base común recae en contemplar todo tipo de violencia que termina con la vida de una mujer por razones de género y que ocurre en contextos desiguales de relaciones de poder.

Para esta tesis, sin embargo, con el fin de evitar confusiones, se trabajará en general con el término global de femicidio para señalar esta forma extrema de violencia de género, acotando que en los análisis particulares se reconocerán las tipologías pertinentes de cada caso o acorde al uso que se le da al término en cada país.

El femicidio, la violencia de género y la violencia en general también se han visto representadas en el cine. Cabe preguntarse sobre las maneras de representar la violencia de género a través del lenguaje audiovisual en el cine documental, por lo que a continuación, se aborda un apartado sobre las características del lenguaje audiovisual, convenciones cinematográficas y enunciación, para luego profundizar sobre la relación entre la categoría de género y violencia de género en el cine documental, desde las teorías fílmicas feministas.

Capítulo segundo

Lenguaje audiovisual, cine documental y crítica filmica feminista

1. Lenguaje Audiovisual

1.1. Características del lenguaje audiovisual

Se entenderá por lenguaje audiovisual, al lenguaje propio de medios audiovisuales como el cine o la televisión que se sustenta en la selección o fragmentación de la realidad mediante planos sucesivos, cuyo significado se da por la interacción sonido-imagen y la transmisión de mensajes verbales/no verbales de forma sonora o visual que funcionan, no como complemento o fondo, sino para conformar el mensaje en sí (Bartolomé 1987, 4).

Por cine, en un sentido amplio, se comprenderá a los aspectos de las instituciones que históricamente han producido, distribuido y exhibido películas de distintos tipos (Kuhn 1991, 17) y más aún como dispositivo de lo visible, también se concibe al cine como aparato ideológico en el que confluyen relaciones históricas y sociales que producen, autorizan y regulan tanto el sujeto como a las representaciones (Colaizzi 2001, 7).

Por lo tanto, el cine será un espacio complejo desde el cual es posible dilucidar expresiones, construcciones sociales y culturales que producen significados, en tiempos históricos determinados que se pueden transmitir formalmente, a través de su propio lenguaje.

La noción de lenguaje en el cine, se da desde una tradición formalista, en principio para postular su existencia como medio de expresión artística y diferenciarse de otras esferas como la literatura o el teatro, sin embargo, a la vez incurre en el riesgo de fijar sus estructuras en el nivel de la gramática (Aumont et al. 2008, 159), por lo que se acepta la designación de lenguaje en un sentido amplio y metafórico, para “referirse al aspecto comunicativo de los mensajes difundidos por los medios audiovisuales” (García 1993, 37).

Es preciso señalar que no se concibe al lenguaje audiovisual como un código único preestablecido, sino como una construcción permanente de códigos audiovisuales que pueden cambiar, redefinirse y resignificarse.

Las características del lenguaje audiovisual en general son la ininteracción de imágenes y sonidos, la ambigüedad interpretativa, la no linealidad y la inmediatez. Utiliza formas expresivas y sistemas de codificación que están en constante transformación pero que necesitan que el emisor y receptor cuenten con códigos similares para darles sentido

y suelen ser eficaces en los mensajes de carácter afectivo por las sensaciones que genera en los espectadores (Bartolomé 1987, 6–7).

Entendiendo que el objetivo de los audiovisuales es comunicar de forma efectiva sus mensajes, en la narrativa y el lenguaje audiovisual, con el paso del tiempo, se han formado reglas y códigos comunes para entendimiento de los espectadores (Martínez y Fernández 1999, 16), estas reglas están sujetas a transformaciones mientras cumplan adecuadamente su forma expresiva, pero también están sujetas a crítica y oposición.

Se detalla a continuación algunas convenciones cinematográficas provenientes en su mayoría del cine clásico, como forma de organización audiovisual dominante, que suele reflejarse como códigos expresivos propios de los audiovisuales.

1.2. Convenciones cinematográficas

En más de un siglo de existencia del cine, se han generado códigos audiovisuales comunes por convención, es decir, por la asignación de significados aceptados y normalizados por espectadores (Martínez y Fernández 1999, 13) y por realizadores.

Los códigos provenientes del cine clásico en principio, que utilizaba estrategias y convenciones cinematográficas visuales, sonoras, genéricas e ideológicas, establecidas en la tradición norteamericana en el período de 1900 a 1960 (L. Zavala 2014, 104), han definido un estilo y orientado la realización cinematográfica hacia lo ficcional. Por lo que los filmes de ficción han servido como origen, núcleo, modelo formal y discursivo dentro de las teorías y metodologías de análisis del cine.

En la siguiente sección se detallan aspectos relevantes sobre las convenciones cinematográficas en el uso de montaje, tipos de planos, ángulos, campo, fuera de campo, profundidad de campo, puesta en escena (iluminación, color, composición) y sonido, que se suelen expresar como canon, alineadas a una tradición formalista del cine, pero cuyo uso se ha visto generalizado en las prácticas audiovisuales contemporáneas.

El montaje es uno de los elementos importantes que puede incidir en la transparencia de la experiencia audiovisual. Este recurso ordena, selecciona, y manipula los planos para construir el filme, fijar su duración y producir nuevos significados o emociones (Aumont et al. 2008, 53).

En el cine clásico, el montaje asegura un efecto causal y de continuidad privilegiando la función diegético-referencial, es decir, todo elemento debe contribuir a la construcción del mundo ficcional propuesto, disimulando su condición de construcción (Bejarano 2005, 6–7).

Para Kuhn (1991, 66) cuando los significantes aparentan transparencia en la narrativa se manifiesta el carácter invisible de los mecanismos del cine en la construcción de significado, cuyas implicaciones ideológicas se marcan al presentarlas como naturales, es decir, al buscar normalizar cierto tipo de ideas o valores.

Esta convención del cine clásico permite una identificación con el relato, que se logra por su semejanza analógica con referentes en el mundo real, llegando a percibir la narración de forma automática, experimentándola como natural (Martínez y Fernández 1999, 16). Los espectadores se introducen en el relato para formar parte del mismo, siempre que exista la mediación de la cámara que aparenta sustituir la visión humana.

Luego, el plano, la toma, la escena y la secuencia también dan cuenta del proceso constructivo del filme. La secuencia es la unidad de división del relato que plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. La escena constituye la parte del discurso visual que se da solamente en un escenario. La toma se refiere a la captación de imágenes por un medio técnico y empieza con un encuadre determinado. Finalmente el plano es la unidad básica de la narrativa desde un encuadre, posición y enfoque concreto (Martínez y Fernández 1999, 29–32).

Entre los tipos de plano convencionales se encuentran, el plano panorámico que encuadra un paisaje amplio y prioriza al escenario sobre la figura humana y el plano general que presenta al sujeto de cuerpo entero en un escenario (1999, 32).

Seguidamente, el plano americano se refiere al encuadre que corta al sujeto debajo o en la rodilla, por otro lado el plano medio refleja la expresión del personaje aun en distancia y su encuadre se da sobre la rodilla del sujeto. Mientras que el primer plano corta al personaje por los hombros, lo que le permite acceder a su estado emotivo y denota mayor intimidad. La fragmentación o el recorte del cuerpo humano en la pantalla han formado la convención de considerarla como natural presentándose como una necesidad expresiva, y al igual que el zoom, exponen el carácter artificial del lenguaje cinematográfico (1999, 33–47).

Consecutivamente, el gran primer plano aborda el encuadre del rostro en el que se observa la expresión de ojos y boca, mientras que el primerísimo primer plano solamente detalla una parte del rostro como los labios u ojos, y para finalizar, el plano detalle refleja una parte del sujeto que no sea su rostro como anillos, relojes, entre otros. (1999, 33–35).

Los planos generales describen el ambiente, la información sobre la situación de los personajes y sus desplazamientos, los planos medios se centran sobre las acciones de los sujetos y los primeros planos expresan las emociones y sensaciones de los personajes (1999, 50).

El uso de los planos inciden en la “institución de un punto de la vista de la cámara sobre el acontecimiento representado” (Aumont et al. 2008, 41), por lo que de antemano se le otorga a cada plano un significado con intención, dirigido hacia los espectadores.

De igual forma, existe la regla que prescribe a los actores a no mirar directamente hacia la cámara, con el fin de enmascarar la intervención constante que existe dentro de la narración fílmica (Aumont et al. 2008, 121).

Los ángulos de la cámara también llevan significados expresivos convencionales, el ángulo contrapicado (de abajo hacia arriba) magnifica al sujeto mientras que el ángulo picado (de arriba hacia abajo) lo reduce (1999, 50).

Otros elementos a considerar son el campo y fuera de campo, lo que se ve en el espacio encuadrado corresponde al campo de visión de la cámara y lo que queda fuera es el fuera de campo o espacio off que aunque no sea visible puede ser puesto de relieve por su omisión en la narrativa, elecciones que no son neutras, que pueden ser censuradas a conciencia y que logran un poder sugestivo completando en la imaginación acciones que no se han presentado en el relato fílmico (1999, 39).

Los diferentes puntos de vista de la cámara implican distintos encuadres y campos de imagen, al seleccionar el campo, se define también el tipo de plano y el ángulo de la toma, decisiones que presentan realidades sugeridas para quien mira.

Con respecto a la profundidad de campo, referente al grado de aproximación y lejanía de sujetos y objetos, se marca la nitidez, enfoque y profundidad sobre la imagen. Este recurso expresivo permite resaltar un objeto en específico o al contrario facilitar la relación de todos los elementos situados en el encuadre (Martínez y Fernández 1999, 41), además, por su semejanza con la percepción visual, su uso se ha relacionado con tendencias realistas del cine.

En el cine de ficción, la puesta en escena es determinante para construir la relación entre el ambiente y la verosimilitud. La luz, el color, la iluminación, vestuario, interpretación y maquillaje suman elementos expresivos a las escenas, que se procuran pasen desapercibidas, no obstante, la explicitación del espacio construido se convierte en un punto de encuentro para debatir una participación más crítica o reflexiva del espectador hacia el filme (Aumont et al. 2008, 143).

Las convenciones relacionadas al color son de carácter cultural, los valores sensoriales y perceptivos tradicionalmente han otorgado la distinción entre colores cálidos, que provocan cercanía y elevación de temperatura frente a los colores fríos que tienden a bajar la temperatura y producir alejamiento, generalmente sitúan colores fríos de fondo y cálidos para vestuario, primeros planos y resaltar elementos. Estos valores se emplean para crear una atmósfera particular en el film y para transmitir sentimientos concretos (Martínez y Fernández 1999, 158).

La iluminación es la técnica que permite el acercamiento de representaciones de 2d a 3d, otorgando la sensación de tridimensionalidad, una zona iluminada hace notoria cierta acción, da la sensación de alta calidad de imagen, se relaciona con la nitidez y la profundidad de campo, influye en la creación de efectos en escena, adjetiva el material escénico de la imagen facilitando la interpretación de nuevos contenidos, por lo que suele utilizarse luces artificiales para obtener mayor control, mismo que disminuye con el uso de luz natural en las tomas (Martínez y Fernández 1999, 159–62).

La puesta en escena también puede hacer referencia al movimiento y composición de la imagen, que puede tomar como aliados otros códigos para producir significados narrativos (Kuhn 1991, 51).

La composición se refiere a la organización interna de los elementos en el encuadre, generalmente para que estos sean inteligibles, útiles a la narración y agradables a la vista. Tiene finalidades informativas y expresivas, puede utilizarse para facilitar transiciones, establecer jerarquías y resaltar elementos o centros de interés con el uso de la regla de tercios, proporción áurea o puntos de fuga (Martínez y Fernández 1999, 65).

Finalmente, el sonido como elemento expresivo condiciona la forma en que se percibe e interpreta la imagen, un sonido diegético tiene la capacidad de sugerir una perspectiva sonora y su convención ha sido como apoyo análogo a los recursos visuales, el uso expresivo de este elemento puede reforzar la carga emocional en las escenas. Los elementos sonoros pueden ser la palabra o diálogo, la música, efectos ambientales y el silencio (Martínez y Fernández 1999, 162–64).

Estos recursos se han consolidado como formas de expresión audiovisual dominantes, por lo tanto son relevantes para el análisis propuesto en esta investigación, con el fin de ubicarlas como base y consiguiente contraste.

En conclusión, estos elementos expresivos, uso de montaje, tipos de planos, ángulos, campo, fuera de campo, profundidad de campo, puesta en escena (iluminación, color, composición) y sonido, responden a una cualidad de constructo con tomas de

decisiones que refuerzan la idea de transparencia en la narrativa, con posibles implicaciones ideológicas al presentar el universo diegético como natural, particularmente en el cine clásico de ficción.

Más aún, si los constructos de las convenciones son abordados desde una perspectiva de género, la construcción cultural estereotipada de la mujer ideal, se puede considerar opresiva en esas representaciones ficcionales, cuya construcción ideológica sería la presentación de las mujeres como objetos u objetos víctimas (Kuhn 1991, 20–21).

Hasta el momento se ha enfatizado sobre características centradas en el texto, mismas que no se pueden pensar de manera aislada sino de forma ampliada, como por ejemplo en relación a su contexto, instancias de producción/difusión, evoluciones tecnológicas y sujetos que realizan o receptan los productos audiovisuales. Este trabajo no contempla exhaustivamente cada elemento, en especial lo que se refiere a recepción, ya que excede los objetivos propuestos, sin embargo, en la siguiente sección se aborda la relación de sujetos con el discurso que promueven o lo que se conoce como enunciación.

1.3. Enunciado y lugar de enunciación

Desde un enfoque translingüístico, la teoría del enunciado de Mijaíl Batjín propone entender al enunciado como resultado de una interacción discursiva, entre emisor y destinatario, avocando a una cualidad activa de ambos para la producción del mensaje. Este mensaje formaría parte de un eslabón, dentro de los momentos producidos antes y después dentro de la comunicación (Bubnova 2005, 216–17).

El intercambio verbal entre dos o más sujetos, se plantean activos desde el emisor, en tanto, el hablante prevé la posible o real respuesta del otro, modificando con anterioridad su mensaje en ese proceso, y desde el destinatario quien ocupa una activa postura de percepción o comprensión ante lo escuchado para responder, creando desde esa situación dialógica, un enunciado (2005, 222).

Se trastoca el modelo lineal de comunicación Saussureano a un proceso circular en el que se consideran instancias sociales y la existencia de un contexto lingüístico previo como influencia para la aparición de diversos lenguajes sociales dentro de un proceso comunicativo concreto, es decir, de discursos (2005, 219).

En ese sentido, se concibe que el enunciado parte de una intención comunicativa concreta para y por otros, desde la cual los elementos translingüísticos, como instancias sociales, ideológicas, fisiológicas o estructuras de poder, ofrecen pistas para observar el resultado de ese intercambio.

Luego, el teórico y lingüista francés Émile Benveniste trata el estudio de la enunciación, teoría que surge como crítica a la lingüística Saussureana al introducir una relación con el mundo social tomando en cuenta la intersubjetividad, en este sentido, la enunciación se ocupa de la relación del sujeto con su discurso (Bitonte y Grigüelo 2011, 1).

Existen dos tendencias sobre la enunciación, la primera focaliza el aspecto indicial del lenguaje, es decir la aparición del sujeto en el enunciado y distingue dos planos de la enunciación: el discurso y la historia (2011, 3).

La historia se refiere al modo de interpelación usual en narraciones de hechos pasados, no aparece el pronombre “yo”, el narrador no se presenta como persona y los hechos se narran generalmente en pretérito indefinido, mientras que en el discurso el enunciado está inscrito por un hablante “yo” o “tú”, la persona está presente, los tiempos verbales suelen ser el presente, pretérito perfecto o futuro y se resalta la subjetividad en la interpelación (Kuhn 1991, 63).

En relación al cine clásico, la historia es el modo impersonal que se suele dar en la narración, generalmente ocultando las marcas de su enunciación, formando una instancia narrativa portavoz de verdad absoluta. Aun así existen ciertos mecanismos que incorporan subjetividad a la interpelación de las películas, como planos que sitúan un punto de vista de algún personaje, primeros planos o flashbacks subjetivamente marcados (1991, 64), de modo que en una interpelación cinematográfica pueden confluír diferentes puntos de vista.

Además, en la medida en que la historia produzca una apariencia omnisciente e invisible, puede convertirse en un mecanismo ideológico al tener una tendencia a borrar el enunciadore (1991, 66), por lo tanto, la enunciación es un punto clave a revisar en tanto ofrece pistas para desentrañar la construcción de significado.

La segunda tendencia sobre la enunciación, se ocupa sobre las modalidades del decir, haciendo evidente la actitud del enunciadore sobre lo enunciado. Para Bitonte y Grigüelo (2011, 9) “El sujeto, con su punto de vista, su visión del mundo, su posicionamiento ideológico, está siempre tras los bastidores de la enunciación”.

Así mismo, desde los postulados de Batjín se menciona a la expresividad como una característica propia del enunciado, relacionándola directamente a la participación con el otro y su posible o real respuesta frente a la actitud valorativa, convirtiendo la orientación hacia alguien, en otro rasgo fundamental del enunciado (Bubnova 2005, 226–27).

Las modalidades del enunciado se dividen en lógicas y apreciativas, las primeras determinan una relación de verdad/falsedad, posibilidad/certeza, obligatoriedad/permisividad o necesidad/contingencia, valores que el sujeto puede atribuir al enunciado y la segunda expresa la estimación del sujeto en tanto feliz/infeliz, útil/inútil, bueno/malo, deseable/indeseable (Bitonte y Grigüelo 2011, 10).

Cuando se trata de discursos audiovisuales, las modalidades del enunciado se pueden expresar en el uso de sonido, iluminación, color, encuadres, planos de cámara, montajes, puesta en escena y otros códigos expuestos anteriormente.

De esta manera, resulta fundamental cuestionarse el rol o el lugar de enunciación del que provienen las construcciones cinematográficas, lo que permite cuestionar el carácter dominante en las representaciones y examinar la visión de realidad que se puede presentar en discurso o en historia, sin dejar de lado la consideración del proceso activo y dialógico de interacción que resulta en la producción de enunciados.

Las tendencias formalistas del cine dan cuenta del lenguaje audiovisual para la construcción de relatos ficcionales cuyo rol de enunciación suele ser el impersonal. A continuación se profundiza sobre la tradición cinematográfica de tendencia realista, que se expresa en producciones no ficcionales como las del cine documental, objeto de estudio de esta investigación, y cuyo rol enunciativo en general corresponde al discurso.

2. Cine Documental

2.1. Cine Documental y modalidades

Dentro del marco de los lenguajes audiovisuales contemporáneos, Gustavo Aprea expone los límites y la pertinencia del concepto de documental en el cine. En el cine documental, la función referencial es la que destaca desde el espectro de una narrativa no-ficcional. Existe un presupuesto fidedigno sobre la información presentada que podría actuar como prueba para definir una perspectiva con respecto a hechos del mundo real (Aprea 2012, 58).

Más aún, si se suman factores como la puesta en escena, las recreaciones, la intervención de los realizadores o el montaje, se dificulta la relación entre imagen, realidad y veracidad (Arias 2010, 51), por lo mismo, se debe reconocer el sentido constructivista que el cine documental presenta, tanto en el plano de los contenidos, como en lo formal. En este sentido, la imitación, reconstrucción o resignificación formal de la consideración de lo real, podría tener implicaciones políticas.

Entonces, en el cine documental se anticipa cierta oscilación entre el reconocimiento de hechos históricos concretos y materiales, y entre las representaciones que se construye sobre los mismos.

Con una breve acotación respecto al cine documental latinoamericano, se establece que, la mayor amenaza para la producción regional ha sido su discontinuidad, aun así se han presentado múltiples y variadas perspectivas que posicionan al cine documental en un espectro amplio, que no se limita a una producción militante o de denuncia, sino que abarca tendencias pedagógicas, experimentales, plásticas, de propaganda, épicas, intertextuales, entre otras. Con el paso del tiempo existe una simbiosis e inevitable contaminación de instancias respecto al cine de ficción, a la incorporación sonora y a una inserción audiovisual integrada producto de la globalización (Paranaguá 2003, 73).

Paranaguá (2003, 73–77) argumenta que la producción documental latinoamericana se desarrolla en una dialéctica que presupone e incluye la mirada del otro, dialogando o contraponiéndose a una visión foránea, desde los cuales las imbricaciones, el habitar desde los bordes y los rasgos particulares de cada sociedad en contexto de fuertes cambios sociales, re conceptualizan las distintas maneras de hacer cine.

Por su parte, Aida Vallejo argumenta que aunque se utilice el mismo lenguaje cinematográfico en el cine de ficción y en el cine documental, lo que varía es la lectura que se hace de los códigos. El estatus de documental predispone a los espectadores a confrontar lo que se mira con su experiencia de lo real y plantea el término Pacto de Veracidad como “el proceso de mediación que condiciona la recepción del documental y su lectura” (Vallejo 2007, 83).

El Pacto de Veracidad negocia la lectura del film y además está mediada por la categoría que le asigna la industria cinematográfica, asignándole un valor de realidad y valor de verdad a lo que se observa ante la cámara, activando la presencia del espectador en ese proceso. Además, la negociación tiene que ver con las convenciones formales del texto y con lo que los espectadores consideren aceptable como representación de la realidad (Vallejo 2007, 85–86).

Por lo que, el hecho mismo de categorizar una película como documental, acarrea una predisposición de la mirada que asigna referentes reales sobre el discurso, reforzándose a través de la relación indicial de la imagen, sin embargo, este status se complejiza al incluirse elementos ajenos a la realidad pro-fílmica.

Más aún, Nichols aporta que la realidad se encuentra filtrada a través de los ojos de los realizadores, y que la tradición documental otorga la impresión de autenticidad a lo que efectivamente, ha sido fabricado. Distingue que en el documental, el realismo toma una connotación persuasiva acerca del mundo histórico, mientras que en la ficción se busca que el mundo verosímil parezca real (Nichols 2001, 15).

Las imágenes y sonidos con cualidades indiciales aparecen como documentos que proporcionan evidencia en los documentales, otorgándoles poder de convencimiento sobre la interpretación de acontecimientos en las películas (Nichols 2001, 34–35), esta inclusión no lleva consigo la marca de veracidad sobre los hechos, cuyo trabajo queda reservado para los espectadores.

Para Nichols (2001, 12) el cine documental se diferencia del de ficción en el grado en que “la historia se corresponde con situaciones, eventos y gente reales, versus el grado en que es básicamente un producto de la invención del cineasta” y los clasifica de acuerdo a seis modalidades de representación: expositiva, observacional, participativa, poética, performativa y reflexiva.

Las modalidades no se conciben como clasificaciones rígidas y se consideran que los documentales pueden compartir características superpuestas de más de una modalidad.

La modalidad expositiva se dirige directamente al espectador, utiliza una voz omnisciente, su montaje suele mantener la retórica más que la continuidad espacial o temporal, da la impresión de objetividad, aborda temas cuyo marco de referencia se da por sentado y no se cuestiona, y se espera que el texto expositivo se enfoque en dar solución a un problema o enigma (Nichols 2011, 68–72).

En la modalidad expositiva, la voz cumple un rol preponderante, representa la lógica que organiza la película y las imágenes le sirven de apoyo para ilustrar lo que se narra, esta voz omnisciente promueve un punto de vista dominante y suele ser la voz de un varón profesionalmente educado que entona las palabras adecuadamente (Nichols 2001, 194). La preeminencia de la voz dominante debe ser notada, al igual que su estructura, parecida al modo del cine clásico de ficción.

Luego, en la modalidad observacional se enfatiza la no intervención de quien realiza el film, cede el control a los sucesos que la cámara captura con el fin de potencializar la idea de una temporalidad auténtica y de realidad, asimismo el espectador asume un papel más activo en la significación de lo que observa (2011, 72).

Por otra parte, si la persona que realiza el documental interviene o interactúa en él, se trataría de una modalidad participativa que destaca los testimonios, entrevistas y las imágenes de demostración que ofrezcan cierto tipo de validez o refuten la argumentación. Además, introduce la sensación de parcialidad o de diálogo y la presencia y perspectivas del cineasta impactan a la película siendo frecuente la voz en primera persona (2011, 78–79).

En cambio, la modalidad poética se centra en las propiedades del texto y de las formas como eje principal sobre la representación social enfocándose en lo interno como color, tonalidades, ritmo y sensibilidades generando una visión estetizada de la realidad (Nichols 2011, 108).

Por otro lado, la modalidad performativa describe el conocimiento basado en las especificidades de la experiencia personal, enfatizando las dimensiones subjetivas y afectivas por ejemplo desde la poesía, la literatura y la retórica combinando elementos de lo real con lo imaginario, avocando una cualidad agregada a las experiencias y a las memorias (Nichols 2001, 130–31).

Finalmente, la modalidad reflexiva aborda la cuestión sobre cómo se habla del mundo histórico, no solo en lo que respecta a la forma sino también en su estrategia, estructura, convenciones, efectos y expectativas. Hace hincapié en la relación realizador-espectador, en vez de la relación realizador-sujeto, el conocimiento representado sobre el mundo se pone en duda, se desafían técnicas y convenciones y puede tener un rol político al hacerlo, incluso desde lo formal, avocando a incrementar niveles de conciencia (2011, 93–98).

El modo reflexivo se presenta como el que más cuestiona el acceso realista al mundo a través de la representación, llevando a examinar la naturalización de la posibilidad indicial de las imágenes, de las evidencias persuasivas y de supuestas pruebas indiscutibles en los documentales (Nichols 2001, 224–25).

Resulta útil comprender los matices de las distintas formas documentales para su análisis, si bien la clasificación de modalidades de Nichols no es la única, se aproxima a un análisis más cercano al texto y provee ejes de entendimiento para su interpretación.

En la siguiente sección se tratará sobre las convenciones del cine documental y los recursos expresivos que se asocian al cine de no-ficción.

2.2. Cine documental y convenciones

El cine documental se describe como un terreno cambiante, dinámico y amplio, por lo que, a diferencia del cine clásico de ficción, resulta más complejo generalizar un

repertorio de recursos expresivos unívocos, sin embargo, existen ciertas convenciones que se pueden relacionar a esta tendencia cinematográfica.

Si en el cine clásico de ficción, el uso de los recursos se destinan a promover la transparencia de la narrativa en el universo pro fílmico creado, en el cine documental generalmente prevalece una lógica de organización del film de conflicto/resolución que sigue una lógica informativa, en relación a una representación, razonamiento o argumentación que se hace del mundo histórico (Nichols 2001, 21).

En este sentido, la prioridad de la edición y el montaje, no se centra en establecer una continuidad que demuestre la credibilidad de la historia, sino más bien en formar enlaces históricos de hechos existentes, que refuercen la retórica y perspectiva del film, a través del uso de material de archivo, testimonios de actores sociales, entrevistas e información a modo de evidencia, tolerando saltos en tiempo y espacios, en pro de la continuidad y refuerzo del argumento presentado (2001, 23).

Sin embargo, esto puede verse modificado de acuerdo a los modos documentales, un modo observacional por ejemplo prescinde y rompe este tipo de montaje, que otros modos documentales pudieran sustentar, como el expositivo o poético.

Luego, si en el cine de ficción, la puesta en escena exige actuación de un rol ficticio por parte de actores profesionales, en el cine documental se requiere la participación de personas que se muestren como sí mismas frente a la cámara, aun así, las personas podrían cambiar su comportamiento al sentirse observados ofreciendo también cierto nivel de performatividad en sus acciones.

En tal efecto, la puesta en escena puede funcionar a modo de pre-ensayo, especialmente con el uso de entrevistas, para asegurar coherencia de acuerdo a las necesidades del cineasta, pero también acorde a las experiencias de las personas (Nichols 2001, 204). El uso de la puesta en escena complejiza el estatuto de documento y el pacto de veracidad que se realiza para la representación de la realidad.

Por otra parte, en el documental se suele utilizar elementos afines a estilos realistas, que afianzan el texto en el mundo histórico, aunque no sean garantía de veracidad. Los recursos expresivos en este caso pueden ser el rodaje en exteriores, la iluminación natural, el uso de cámara sostenida en mano cuya consecuencia son planos, composiciones y ángulos inestables, las miradas directas a la cámara y el sonido directo. Elementos que según Nichols, proporcionan evidencia de presencia o registro que nos anclan al mundo tal cual es, concretándose en espontaneidad y una falta de control a priori sobre las escenas (Nichols 2011, 238–40).

En este sentido, las convenciones visuales que expresan realismo se toman como tales, en tanto sus representaciones son análogas a las características propias de la visión humana (Capdevila 2015, 68), de ahí que el uso de la profundidad de campo se asocia a esta tendencia, al colocar al espectador de manera más próxima a las imágenes que puede observar en la realidad.

Bazin (1966, 95) defiende el uso de ciertos recursos sobre otros en cuanto a lo que él llama la revelación de lo real, de modo que para este autor se privilegia la profundidad de campo y el plano secuencia frente al montaje o los primeros planos. No obstante, los elementos que parecerían ajenos a la tradición del cine realista, según su uso, pueden también contribuir o enriquecer el argumento del documental.

En relación al uso del sonido, los documentales dependen en gran medida de la banda sonora para persuadir, tanto para el uso de comentario hablado, como el habla sincrónica, los efectos acústicos, ambientales y la música (Nichols 2001, 26), constituyendo un lugar destacado, que incluso puede superar el uso de imágenes y que además lleva supuestos atisbos de veracidad implícitos en ellos.

El uso de la voz de Dios o *voice over* y comentarios en *off* también son convenciones que se utilizan en el cine documental, de acuerdo a cada modalidad y particularidad del film.

Entonces, para el cine documental, la representación que se hace del mundo histórico será clave para el uso expresivo que realiza, a través de distintos recursos formales, si bien es cierto no se puede categorizar estas aproximaciones como la manera unívoca, exclusiva o apropiada de explorar la realidad, la convención ha hecho que su uso se relacione a esta tendencia, cuyo fin será evidenciar, reforzar y referenciar hechos históricos desde la perspectiva de los realizadores.

En este sentido, se puede tratar al documental como “productor activo de realidad” (Arias 2010, 52) mediante recursos estéticos y narrativos, no obstante cabe notar que actualmente el uso y la evolución de tecnologías han aportado para que la multiplicidad de estilos y lenguajes confluyan en las producciones, dificultando discernir los límites entre ellos.

Por ello, la línea formal que separa el cine de ficción, del cine de no ficción es permeable y no garantiza la separación en cuanto a sus usos, algunos documentales utilizan prácticas como la puesta en escena, el uso de guion, iluminación o estrategias narrativas que generalmente se asocian al cine clásico de ficción, así como filmes de ficción también

recurren a convenciones asociadas al cine documental, por lo que conviene conocer, analizar y tomar en cuenta la función situada de los recursos expresivos escogidos.

En cuanto a la organización de la información que sostiene las películas documentales, cabe preguntarse también sobre sus modos particulares de enunciación, los cuales se desarrollan en el siguiente apartado.

2.2.1. Modos de enunciación en los documentales contemporáneos

Como se mencionó anteriormente, la enunciación se entiende como la relación del sujeto con lo que este declara, y se distinguieron dos planos de la misma, el discurso y la historia. Esta distinción proviene desde una corriente del estudio de la lingüística, que aplicado a los estudios visuales tomará en cuenta otras consideraciones y particularidades.

Si en el cine clásico de ficción ha predominado el uso de la historia como un modo de enunciación impersonal y omnisciente dentro del cual el pronombre “yo” no aparece, en el cine documental el discurso se complejiza por el Pacto de Veracidad implícito que conlleva.

La particularidad del modo de enunciación en los documentales se da en cómo se presentan las imágenes para articular un discurso o argumentación, que deben sostener de alguna forma una idea de realismo en la construcción de sus representaciones (Aprea 2012, 59–62).

Por lo tanto, el otro elemento a considerar en la enunciación del cine documental es la relación que existe con respecto a la presunción de realidad, desde la cual el rol enunciativo puede reflejar una cualidad de autoridad o poder frente al mundo proyectado, mismo que ha sido privilegiado por perspectivas masculinas.

Aida Vallejo (2018), propone pensar los modos a través de los cuales directores, narradores o personajes se erigen como portadores de discurso en los documentales contemporáneos, mediante la distinción de dos conceptos provenientes de la teoría narrativa, la mostración y la enunciación. La autora aporta una taxonomía de las diferentes estrategias de enunciación narrativa en sus formas más puras y también desde sus hibridaciones para un análisis textual de documentales, como se observa en la Figura 2.



Figura 2. Narrativas documentales contemporáneas
Elaboración propia en base a Vallejo (2018)

Por mostración, se hace referencia a un acceso directo a los hechos, sin que otros lo cuenten. Es una estrategia que generalmente ocupan los documentales observacionales o históricos y que se expresan en imágenes observacionales, por ejemplo imágenes fotográficas que imitan una realidad visual sin la mediación de un narrador, o en la reconstrucción de situaciones que han sido imposibilitadas de mostrarse a la cámara, como hechos prehistóricos (Vallejo 2018, 15–16).

Por otro lado, en la enunciación existe una mediación entre narrador y espectador, esta narración en su forma pura, es extradiegética, es decir, ajena al mundo proyectado y se expresa en 3 elementos, a través del voice over o voz de Dios, de elementos gráficos como títulos, subtítulos, intertítulos o mapas y mediante el montaje, que al ser un elemento constructivo estilístico del film, toma la forma menos explícita de la presencia de enunciación (Vallejo 2018, 12–14).

También se toma en cuenta las instancias híbridas de enunciación, en función del lenguaje audiovisual y de las instancias portadoras de discurso. Estas son, en primer lugar, la voz de los personajes como entidad narrativa indirecta a través de diálogos, en segundo lugar los tipos de enunciación directa mirando a la cámara en los que entra la figura de cabezas parlantes, el relato de actores sociales y el relato del realizador que es común en los documentales autobiográficos o en primera persona (Vallejo 2018, 16–23).

Luego están las marcas de enunciación metadieética, construida con la aparición de cámaras y micrófonos y finalmente las formas que esconden instancias narrativas, como la representación del monólogo interior de actores sociales de manera organizada o desorganizada y la enunciación mediática de la diégesis (periódicos, sonidos de radio y tv, entre otros.) (Vallejo 2018, 16–23).

Entonces, se puede apreciar que los modos enunciativos directos o indirectos en los documentales pueden tomar varias estrategias, que actualmente tienden a la hibridación, y algunas de las cuales pueden llegar a irrealizar los mismos hechos que se narran, evidenciando su naturaleza de discurso (Vallejo 2018, 26).

Por otro lado, cabe profundizar sobre la creciente subjetivación de los discursos documentales, cuyas inscripciones del yo suelen aparecer en los modos participativos, performativos y reflexivos. Para ello, Piedras (2009) ofrece tres modulaciones del yo en el discurso documental desde las relaciones de proximidad entre enunciador y objeto de enunciación.

La primera da cuenta de los documentales autobiográficos, su relación con el objeto o tema de enunciación es de cercanía extrema, es decir, un sujeto que habla sobre sí mismo. La segunda trata de los relatos de experiencia y alteridad, que producen una retroalimentación entre el tema y la experiencia personal del realizador en la que existe una contaminación entre ambas instancias, reflejando un sujeto que habla con otro. Y en la tercera modulación, denominada relatos epidérmicos, el sujeto aparece como portavoz, presencia desencarnada o enlazado externamente con la historia que se cuenta, pero su vinculación con el tema es débil, convirtiéndose en un sujeto que habla sobre el otro (Piedras 2009, 5–6).

La consideración de estas modulaciones dentro de los roles enunciativos va a reflejar mayor o menor grado de subjetividad y de poder en la mediación de las narraciones documentales, de ahí que será significativo analizar el lugar de enunciación documental en los objetos de estudio, tomando en cuenta que históricamente ha existido una predominación androcéntrica en la realización cinematográfica.

Por ello, a continuación se elabora una mirada panorámica sobre la confluencia de las teorías feministas y sus críticas con respecto al cine de manera general, para luego abordar específicamente sobre el cine documental feminista y la representación de la violencia de género en el cine documental.

3. Teoría fílmica feminista y representación de la violencia de género en el cine documental

3.1. Crítica feminista y cine

El cine como institución y como dispositivo conforma un espacio constructor de sentidos, por lo que bajo el impulso del movimiento feminista, se empiezan a notar opresiones, políticas culturales y de representación del sexismo, que develan la hegemonía masculina en el cine.

Tempranamente resalta la ausencia de mujeres en la realización cinematográfica, lo que implica un aspecto esencial de opresión. Entonces surge un deseo de reivindicar y explorar los significados de la feminidad y sus experiencias, además de forjar una estética, lenguaje y representación propios alejados de la ideología dominante (Mulvey 1998, 15).

Desde los años 70, la teoría feminista, partiendo de la concepción de cine como generador de imaginarios sociales y como difusor de representaciones sociales de hombres y mujeres, empieza a desarrollar herramientas cinematográficas críticas que cuestionan el tratamiento que se ha dado a la imagen de las mujeres en las producciones cinematográficas.

En un primer momento, se intentó identificar representaciones y significados creados por el cine sobre las mujeres, especialmente en las producciones hollywoodenses, encontrando que se fomentaban estereotipos sobre la mujer que reforzaban las estructuras patriarcales, los mitos del amor romántico y roles de género, además se realizaron estudios concentrados en cine dirigido por mujeres profundizando sobre la cuestión del rol del autor al hacer cine (Molina García 2015, 62–63).

La obra de autoras estadounidenses destacadas como Molly Haskell, Marjorie Rosen y Joan Mellen se basaron en la sociología para sus investigaciones, mientras que autoras europeas como Claire Johnston, Laura Mulvey y Linda Myles abordaron sus estudios desde el estructuralismo, la semiótica, el materialismo o el psicoanálisis centrándose no solo en la imagen de la mujer, sino en su papel dentro de la narrativa, en la mujer como signo, como objeto y en como el inconsciente patriarcal ha configurado una mirada escopofílica o voyeurista sobre la mujer remarcando acciones activas/pasivas engenerizadas, incluso desde la mirada de los espectadores (64).

Luego, en la década de los años 80, se empezó a estudiar aspectos sobre producción y recepción de imágenes en el cine, en la que se cuestionan categorías de

análisis, ya no solamente desde el género sino también desde la raza y la clase, dando paso a un análisis interseccional en la representación (66).

Destacan las aportaciones de Teresa de Lauretis (1987) quien crea el concepto de tecnologías del género y concibe al género como representación o autorepresentación producto de las tecnologías sociales, una de ellas, el cine. Esta representación será relacional y de pertenencia e implicaría crear o naturalizar nociones opuestas/complementarias basadas en lo femenino o masculino (Colaizzi 2001, 9).

Para la década de los noventa, el debate se centra en la política de las identidades en las que se critican los planteamientos colonialistas y heterosexuales por parte del feminismo dominante y hegemónico, que no había tomado en cuenta las particularidades de otras minorías. Bell Hooks propone la idea de mirada oposicional en el cine, como resistencia al orden dominante que va más allá de la diferencia sexual (Binimelis 2016, 20).

Además, elementos que toman en cuenta la homo y transexualidad empiezan a romper barreras del sistema sexo-género, denunciando insuficiencias en su representación y desplazando ideas rígidas sobre identidades y subjetividades para pensarse como categorías abiertas, tanto en su representación como en su recepción (30-31).

Finalmente, en la primera década y media del siglo XXI, se enfatiza sobre la subjetividad de los cuerpos, en tanto objetos de dominación o como herramientas de lucha (31), pero en todos los planteamientos descritos se ha manifestado el revisar, reinterpretar y reivindicar desde otras miradas no hegemónicas formas diferentes de ver, pensar y producir, tanto el cine como sus representaciones.

3.1.1. Cine documental feminista

La realización de un cine hecho por mujeres, empezó con la evolución tecnológica, que les permitió obtener mayor acceso al cambiar de una producción costosa de formato 36mm a una más barata y manejable de 16mm, este cambio de instancia de producción estuvo asociada también a la corriente de cine directo, por lo que las primeras producciones feministas se produjeron en forma de documentales, sumado a que este estilo provee una presunta conexión con lo real, la decisión de las realizadoras buscaba la presentación de mujeres reales en pantalla (Kuhn 1991, 196).

Si la tendencia hacia la representación de no ficción supone un “tratamiento creativo de la realidad” (Vallejo 2018, 9), este tratamiento conlleva posiciones subjetivas sobre hechos históricos, posiciones no neutras que refuerzan, modelan o refutan ideologías o imaginarios sociales.

Siguiendo este orden de ideas, Kuhn (1991, 95) expone al cine como el medio propicio para visibilizar ausencias y contradicciones, motivando a hacer visible lo invisible en sus estructuras.

De modo, que desde muy temprano el principio feminista del trabajo colectivo estuvo presente al rechazar niveles jerárquicos de poder y autoridad en las instancias productivas, y las especificidades del documental feminista giraron en torno a los discursos de las mujeres que aparecen en ellos, textual y extra-textualmente, es decir, desde los personajes sociales que aparecen, como desde los niveles de producción para su realización (Kuhn 1991, 197).

Así mismo, otra característica del cine documental feminista es que al suministrar la posibilidad de erigir un discurso autobiográfico, la voz enunciativa pertenece a sus protagonistas, por lo que generalmente la voz en off estaría ausente o procedería de las mujeres como sujetos hablantes, renunciando al carácter neutro o impersonal del realizador (Kuhn 1991, 162–63).

En este sentido, dada la presunta verosimilitud del cine documental, este ofrece mayor posibilidad de identificación con las narraciones expuestas estableciendo una relación espectador-texto, basada en aceptar la validez de una experiencia individual, para hacer político lo personal (Kuhn 1991, 164).

El cine documental feminista aparece como alternativa ante otros modos de representación, cuyos valores patriarcales se expresan en la escritura cinematográfica desde la negación de la subjetividad de los valores femeninos, desde un narrador omnisciente que juzga personajes femeninos, o desde una articulación desigual del género si las subjetividades, motivaciones y sentimientos de los personajes fomentaran estereotipos y roles de género (Vallejo 2010, 106).

Es así, que desde los feminismos se busca resquebrajar los imaginarios y los símbolos patriarcales en la representación cinematográfica, abogando por generar nuevos procesos, relatos y enunciaciones que confronten los modos de construcción del cine desde su raíz (Selva 2005, 66).

Entonces surgen cuestionamientos sobre confrontación o subversión de las formas tradicionales de hacer cine, considerando que las convenciones estilísticas y narrativas del cine clásico de ficción, fomentaban roles activos y pasivos entre los sexos. La exigencia del cambio de contenido supuso una inversión de roles, pero reproduciendo las “convenciones establecidas por la producción explotadora dominada por los varones” (Mulvey 1998, 18).

La cuestión sobre la realización cinematográfica se dio desde dos perspectivas, la de reproducir vs problematizar, con miras hacia la construcción de un nuevo lenguaje del cine, sin embargo, la construcción de este lenguaje supone una existencia colectiva, que la imaginería feminista buscaba, y cuyo primer paso fue entender e investigar los mecanismos por los que el sentido se produce en el cine, para después intentar desarrollar una lógica de subversión de temática, enunciación, producción y desafío de códigos y convenciones del cine hegemónico (Mulvey 1998, 21).

Si bien es cierto, las instancias formales entre cine clásico de ficción y cine documental son difusas, la subversión examina no solo la forma, sino la historia o discurso en el que las mujeres dejan de ser contempladas como un significante otro del patriarcado, sino como sujetos que pueden hablar por sí mismas, más allá de la definición de feminidad impuesta por la sociedad (Mulvey 1998, 23).

La posición que Mulvey (1998, 24) defiende frente a la confrontación de una estética dominante, se refiere a enfrentarse a los mecanismos ideológicos de la transparencia, tanto del cine de ficción como en prácticas del cine documental, desde la experimentación en contenido y en forma ¿Se puede hablar entonces de un lenguaje audiovisual feminista?

3.1.2. Hacia una subversión audiovisual feminista

Para Teresa de Lauretis (1992, 256) existe una tensión entre dos posiciones distantes sobre las preocupaciones feministas y los tipos de trabajo cinematográfico, mientras uno buscaba la expresión de sus intereses, el despertar colectivo y documentación para activismo político, el otro insistía en un trabajo formal y riguroso para analizar y liberar códigos ideológicos incorporados en la representación.

El interés por desentrañar la dimensión política de la expresión estética, llevó a considerar como alternativa el tomar partido por colocar en primer plano, el proceso en sí mismo de hacer cine, para fijar la atención del espectador en los medios que producen significado, sin embargo, el hecho de encuadrar la problemática hacía un nuevo tipo de lenguaje, en términos de las nociones tradicionales, universaliza una cierta definición de arte, cine y cultura que “legitima las agendas ocultas de una cultura que debemos cambiar” (De Lauretis 1992, 260).

El desafío supone redefinir los conocimientos, tanto estéticos como formales. En definitiva, tratar de subvertir las estructuras y lógicas de producción, circulación, recepción y enunciación, sobre figuras convencionales de naturaleza masculina ya

aceptadas en tanto tecnología, mirada y área de acción, para construir otros objetos y sujetos de visión que reformulen las condiciones de representación de otros sujetos sociales (De Lauretis 1992, 263–65).

Para subvertir, primero se debe confrontar, de ahí que la importancia de las perspectivas feministas radica en su permanente y constante interpelación de las configuraciones de productos culturales, siendo la categoría de género un elemento útil de análisis.

Para la autora Paula Iadevito (2014) incorporar perspectivas de género en el cine permite ampliar los discursos sociales y modelos culturales de las representaciones al desnaturalizar las construcciones sociales que se forman alrededor de las imágenes (224).

Maestre (2019) por su parte, considera que se debe atender las maneras de representación de la violencia de género en el cine, dado que las manifestaciones visuales que se pueden producir desde allí, podrían legitimar, normalizar y reforzar estereotipos de género (128).

Esto muestra la importancia de desentrañar los mecanismos del cine y del lenguaje audiovisual en su construcción de representaciones de problemáticas sociales como el femicidio, desde un enfoque de género. En la siguiente sección se profundiza la representación de la violencia de género en el cine documental.

3.2. Representación de la violencia de género en el cine documental

Generalmente, el tratamiento de las mujeres en el discurso fílmico ha correspondido con estereotipos tradicionales de feminidad. A los cuerpos femeninos se le han atribuido ser objetos de deseo, objetos de adoración, objetos de violencia, sujetos pasivos y castigados ante cualquier atisbo de cuestionamiento, enfrascados también bajo las figuras dicotómicas de madre/femme fatale o virgen/puta (Colaizzi 2001, 7–8).

Así mismo, la centralidad de la mujer en un relato no garantiza que se desligue de patrones patriarcales de narración y representación, de modo que son las articulaciones de valores en los que esa centralidad se sostiene, los que podrían construir una corriente alternativa (Vallejo 2010, 104).

Para Villaplana (2009) nombrar las formas de violencia de género y trabajar sobre la violencia simbólica es imprescindible para darles una existencia social y crítica, para lo cual es necesario incorporar estrategias narrativas sobre representaciones de las relaciones entre violencia y género, desde argumentos de no-ficción, a modo de contraste

de la cobertura generalmente sensacionalista y explícita que forman los medios de comunicación tradicionales (278-279).

El paso de la violencia real a la violencia representada, se torna en un “código trasladable a diversos estatutos de la imagen” (Villaplana 2009, 475), que en los medios de comunicación suponen un entramado normativo y espectacularizado. En el cine documental se buscaría un modo de reproducir/construir realidades lejanas a las del disciplinamiento, al trauma explícito y fragmentario de los cuerpos, en definitiva violento, con miras a la reflexión y deconstrucción de esos mecanismos de representación.

El cine documental asume una función difusora de productos simbólicos culturales en el campo social, adoptando, en palabras de Steyerl, una tarea biopolítica que puede permitir nuevas formas de ver (Villaplana 2005, 284), consolidándose como un espacio de libertad y de confrontación de representaciones hegemónicas.

Además, el género será el lugar a través del cual se articula y distribuye formas de poder a través del control diferenciado sobre los cuerpos feminizados, mediante el acceso y uso de recursos materiales y simbólicos, a la vez que permite notar las diferencias percibidas entre sexos como una manera primaria de identificar relaciones de poder, y de desigualdad que culminan en violencia (Villaplana 2009, 477-78).

La autora concibe a la fuente oral como una estrategia primordial para acceder a la experiencia vivida, contribuyendo además a la reconstrucción de una memoria individual que se torna colectiva (Villaplana 2005, 280). De la misma manera, Lesage (1978) supone que el acto consciente de contar la historia de una mujer de manera politizada, forja una herramienta de resistencia y de liberación para todas las mujeres (520).

La representación de la violencia establece cuestiones complejas sobre cómo exponer el horror, Ana Amado (2009) propone pensar este tipo de representación desde la relación escucha-imagen, donde la tipología fílmica a grandes rasgos podría decantar en la reconstrucción de lo sucedido en el pasado o en su rescate, que daría cuenta de la imposibilidad misma de esa reconstrucción (97-98), estableciendo una tensión entre lo visible/invisible y lo decible/indecible de hechos violentos, como los femicidios.

La representación de la muerte puede ser sensacionalista o sensibilizadora, retratada desde la emotividad, el dualismo vida/muerte o recursos simbólicos, en los cuáles el sonido cumplirá un rol importante para reflejar empatía o aversión (Herrera et al. 2010, 30).

La muerte, puede representarse también desde el fuera de campo y del recurso de la elipsis, como salto en el tiempo, que apoya un discurso de lo ausente o lo no visible, a

través de la connotación (Gómez Tarín 2004, 18). Lo indecible y el silencio, también formaría parte de una estrategia narrativa revelando “lo intolerable del acontecimiento que quita la posibilidad de hablar” (Rancière 2010, 93).

Para Rancière, el silencio adquiere la forma de un testimonio involuntario que como huella de la violencia, está más allá de lo que se pueda expresar, escuchar o incluso ver (2010, 94), marcando un límite absoluto hacia lo irrepresentable.

En el silencio la expresión se inmoviliza y deja de circular, lo que puede llevar a una glorificación o estigmatización de las víctimas llevando a validar o rechazar su testimonio (Jelin 2002, 96) dependiendo de quien las mire o de como estas se transmitan.

Es así que la enunciación, tendrá un rol preponderante en el relato de los documentales, abriendo la posibilidad de convertir a las mujeres en sujetos que importan, o en palabras de Sonia Herrera, en sujetas resucitadas, en tanto la voz narrativa de las mujeres asesinadas podría otorgarse o despojarse en la construcción cinematográfica (Herrera 2017, 136).

La voz de las víctimas, se puede entender como una forma de rescate de la memoria, oponiéndose a la fragmentación del cuerpo femenino, aun cuando este ya ha dejado de existir (Herrera 2017, 138), así mismo, la voz de quienes les sobreviven puede forjar un espacio de denuncia o resistencia, o a su vez otras voces pueden afirmar y legitimar los crímenes.

El uso de testimonios, de archivos y de recursos simbólicos acompañados con el sonido y las voces en las narraciones, son recursos comunes en los documentales sobre femicidio.

El testimonio adquiere un uso doble, como acto de habla y como acto de visión, poniendo a prueba el vínculo de la relación entre imagen y veracidad (Feld y Stites Mor 2009, 37). Monárrez (2009) con respecto al feminicidio Juarense, expone a los testimonios como signos específicos e historias físicas del dolor de sus familiares al reconocer los cuerpos comunicantes de ese daño (179).

La reconstrucción de la violencia como hecho sucedido en el pasado se da en gran medida en el film a través del uso de material de archivo. Se entiende a los archivos como repositorios del pasado al constituir una matriz privilegiada entre la relación de ver y conocer, generando una sensación de contacto con los hechos “reales” (Taccetta 2019, 22–23), sin perder de vista la posibilidad que existe de juntar documentos para narrar y crear un nuevo significado de los mismos (Guasch 2003, 158).

Los ecos de la violencia pueden abrir una experiencia afectiva de recepción, estos “afectos de archivo” (Baron 2014, citado en Taccetta 2019, 23) despiertan intensas emociones en el presente y posibilitan la creación de vínculos afectivos con la historia narrada, constituyendo una nueva forma de experiencia que atraviesa lo sensible, y de acuerdo a su uso pueden acercar al espectador hacia lo real e intolerable, difícil de ver y de soportar.

En sus investigaciones sobre cine documental Juarense y feminicidio, Herrera (2015) ha señalado el uso del sonido en concordancia con la imagen, la voz en off como fuerza emotiva y el uso de archivo que genera nuevos significados en el relato, pero que en ocasiones es antagónico respecto a las víctimas (156-57).

La autora concluye que las imágenes que presenta el cine documental son una construcción de la realidad que exige una puesta en escena, cuya perspectiva feminista transgrede el orden patriarcal en los relatos y por su orden socializador funciona a manera de denuncia y visibilización sobre los crímenes feminicidas.

Para finalizar, en esta tesis se tomará en cuenta que la construcción del relato audiovisual sobre los femicidios puede llegar al límite de lo irrepresentable. Por lo tanto se observarán las convenciones mencionadas anteriormente, las estrategias formales y de representación del lenguaje audiovisual, desde el vacío que supone relatar desde la ausencia de las mujeres asesinadas.

Todo el abordaje se realizará desde una perspectiva de género, observando las modalidades de los documentales, el lugar de enunciación y la selección de estrategias formales híbridas tanto del cine documental como el de ficción, para analizar de qué manera se tejen los diferentes acercamientos hacia las realidades dolientes de *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*.

El tema que concierne al siguiente capítulo, será la representación y el análisis de los casos objeto de estudio.

Capítulo tercero

Representación del femicidio en el cine documental: *Análisis de los documentales Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado*

1. Representación, espacio de creación del sentido

Partiendo de la noción del cine como sistema de representación que reproduce puntos de vista sobre la realidad (Selva y Solá 2004, 233), en esta sección se profundiza sobre el proceso de representación, como un espacio de creación del sentido.

Pero antes de empezar, se señala los alcances polisémicos alrededor del concepto de representación. Por representación, se puede entender el “eco de una presencia perdida” (Heidegger citado en Lefebvre 1983, 19), también un hecho o fenómeno que acompaña tal palabra u objetos por otras; y una cosa o conjunto de cosas que corresponden o contienen lo que encarnan esas cosas (1983, 23).

Así mismo, representar es hacer conocer las cosas mediadas por pinturas, palabras, gestos, figuras, signos, adivinanzas, fábulas, emblemas y alegorías, es decir, hacer presente lo ausente sustituyendo alguna cosa, persona o concepto por una imagen adecuada, y en un sentido jurídico y político, representar es ocupar el lugar de alguien en un cargo público (Chartier y Pons 2013, 40). Para Chartier y Pons los múltiples significados de la representación posibilitan comprender la construcción de las divisiones y jerarquías del mundo social.

Stuart Hall (1997, 2–3) por su parte, desde la perspectiva de los estudios culturales, define a la representación como la producción del sentido a través del lenguaje. También sugiere dos sentidos relevantes de la representación como una descripción o semejanza de algo delante de nuestra mente o sentidos, o la simbolización o sustitución de algo.

Hall expone tres enfoques hacia este concepto, trabajando principalmente sobre el último, el primer enfoque es la aproximación reflectiva en la cual se refleja un sentido que existe fuera en el mundo; el segundo es el intencional, que expresa el sentido personal e intencional del mundo por parte de los autores; y el tercero es el constructorista, desde el cual el sentido se construye en y mediante el lenguaje (1997, 2). El enfoque

construccionista de la representación es el que se toma en cuenta para la presente investigación.

El proceso de representación es complejo y en él confluyen dos sistemas, las representaciones mentales previas y el lenguaje. Las representaciones mentales previas se refieren a los sistemas clasificatorios y conceptuales, es decir, a la capacidad de ordenar, clasificar y relacionar conceptos que posibilitan la comunicación entre personas que los comparten, lo que implica un entendimiento e interpretación similar del mundo entre ellos (Hall 1997, 4).

Cada persona tiene su propio mapa mental individual, pero la comunicación entre pares se posibilita al compartir de forma amplia mapas mentales conceptuales, entendiendo así, la construcción de una cultura compartida de sentidos (1997, 5).

La clasificación de estos conceptos se da por la capacidad de establecer relaciones complejas entre ellos, desde principios de semejanza y diferencia para distinguirlos unos de otros, o desde principios de organización de secuencia y causalidad, pero compartir mapas conceptuales no es suficiente, también se debe tener acceso a un lenguaje compartido para ser capaces de representar o de intercambiar los sentidos (1997, 5).

El segundo sistema, el del lenguaje, permite una traducción para correlacionar los conceptos mentales a palabras escritas, sonidos o imágenes visuales, estas palabras, sonidos o imágenes que portan sentido se definen como signos. El lenguaje aquí se entiende de manera amplia hacia todo aquello que funcione como signo, como lo descrito previamente o como gestos, objetos, expresiones, música, entre otros (1997, 5–6).

La existencia de los lenguajes comunes también se deben compartir para poder intercambiar sentidos, pero cuando la relación entre el signo y referente es menos clara, el sentido se desliza hacia lo incierto. Es importante señalar que el sentido se construye por el sistema de representación cuando se fija a través de códigos. Los códigos correlacionan los sistemas conceptuales con los sistemas de lenguaje, es decir, fijan las relaciones entre conceptos y signos y son el resultado de un conjunto de convenciones sociales (1997, 6–7).

Por ejemplo, en las luces de tráfico, el sistema de representación previo clasifica la diferencia entre concepto-colores para distinguirlos entre sí, cada cultura tendrá su propio sistema conceptual de los colores, luego a través del lenguaje se los identifica como rojo o verde desde la palabra, el sonido y/o la imagen (como signos), pero finalmente es el código el que fija el sentido del color para que signifique la acción de parar o de seguir.

Se enfatiza que el sentido no se encuentra previamente en el objeto, persona o palabra, por lo tanto son contruidos, dinámicos y cambian a lo largo del tiempo, entonces el sentido es el resultado de una práctica significativa. Por lo tanto, el proceso que vincula la relación entre las cosas, los conceptos y los signos para convertirlos en un conjunto, es a lo que se denomina representación (Hall 1997, 9).

La importancia de los sistemas de representación consiste en que permiten observar la relación aparentemente natural que cada cultura lleva sobre sus ideas del mundo, además estos sistemas también pueden convertirse en regímenes de verdad, desde los cuales se puede desentrañar los discursos, las ideologías, los estereotipos, y las formas de relacionamiento y de poder entre sujetos.

En este sentido cada gráfico, imagen, palabra o sonido importa, puesto que son el resultado de prácticas significantes, que observados desde una perspectiva de género permiten analizar la naturalización de la dicotomía social del ser hombre o ser mujer y sus relaciones simbólicas para visibilizar asimetrías de poder como manifiesto de la violencia simbólica de una sociedad.

De acuerdo a Mandel (2010, 71) “La construcción de signos en Occidente ha sido fijada históricamente para cada uno de los sexos, por el logos masculino. Por ello, el cuerpo femenino carece de códigos simbólicos propios, pensados por y para sí”.

Luego, cuando algo es inimaginable e inconcebible, como las representaciones de muertes violentas, se sitúa en los límites de la irrepresentación, tema que se aborda en la siguiente sección.

1.1. Representar lo irrepresentable

El debate entre la representación del horror se da en su imposibilidad de retratar lo que es de hecho, inimaginable para algunos. Los casos extremos tratan sobre los genocidios, las guerras y los exterminios, ejemplos dolientes de muertes cruentas.

Toda experiencia humana es inexpresable en su totalidad, sin embargo, son los actos de horror, como los asesinatos, los cuales presentan una relación insólita entre el lenguaje, el pensamiento y lo inhumano, al poner a prueba las categorías usuales de conceptualización. En ese instante se da cabida a lo irrepresentable, que marca una insuficiencia, un carácter traumático en la enunciación y la imposibilidad de la palabra y de la imagen en su reconstrucción (Sánchez 2001, 54).

Así mismo, para Lacan, lo traumático se define desde su encuentro fallido con lo real, de modo que no puede ser representado, sino repetido (tamizado), sin embargo, en

ocasiones, cuando la pantalla tamiz se rompe en el intento de representación, se abre la conciencia del sujeto que ha sido tocado por la imagen, y ocurre lo que Barthes menciona como *punctum*. Ese elemento personal que nos atraviesa, ensordece, y grita en silencio, descolocando el mundo del sujeto, tanto de dentro como de afuera (Foster 2001, 136).

Lo irrepresentable toma forma de ausencia, en cuanto se produce constitutivamente desde una falta, lo que impide una producción normal de imágenes o de pensamientos al tratar sobre un vacío irrecuperable. Este vacío, provocado por la falta de registro o por lo atroz de los hechos, que se pueden considerar indescriptibles e inconcebibles, tampoco devienen en plena ausencia para su representación, en este sentido, las imágenes o los signos que se presentan a su servicio, son fragmentados y parciales (Marín 2012, 3–4).

Las sensaciones intensas y dolorosas de los acontecimientos traumáticos, suceden con la irrupción de lo real, por lo tanto, aquello que también escapa al orden de la representación es lo que pertenece a lo real, que se impone ante lo simbólico; así mismo, otro orden de lo irrepresentable puede ser la ocultación deliberada política o ideológica (Broda y Benhaim 2020, 24).

Para Georges Didi-Huberman (2004, 49), existe una deuda que se debe socavar ante lo inimaginable, desde los signos que intercambian sus carencias ya sea en palabra o en imagen, que aunque sean fragmentados y parezcan fallar en su representación, son necesarios para situar, mirar, interpretar y arrebatarse algo de esa experiencia doliente para su reflexión.

Darle luz a esa ausencia, es hacerla parte del mundo, inscribirla en un registro de lo representable y del imaginario colectivo para tratar de superar la imposibilidad, es hacer presente la pérdida. Referirse a lo irrepresentable no se refiere a negar las potencialidades de representación, sino a enfatizar su estatuto de ausencia.

Es así como, la traducción de lo irrepresentable solo existe por su representación, haciéndose visible desde el silencio, los gestos y emociones dolientes capaces de sugerir el alcance, los efectos y la evidencia del horror, forjando un juego complejo de relaciones entre lo visible, invisible, decible e indecible, ante lo intolerante (Rancière 2010, 93–94).

Para Rancière (2010, 99), la cuestión de lo intolerable no se encuentra solamente en la posibilidad de mostrar o no los horrores de los acontecimientos, sino en reflexionar sobre los dispositivos de la visibilidad que regulan los estatutos de los cuerpos representados, para construir experiencias de sentido de la realidad que confronte o cree nuevos paisajes de lo posible.

Las representaciones también arden por el dolor del que provienen y del que intentan sobrevivir, dado que no se pueden pensar aisladas ni sin su dimensión social, cabe preguntarse para qué y cómo las miramos.

2. Metodología

La metodología que guía esta investigación es de carácter cualitativo, que es útil para observar dimensiones subjetivas, tiene relación con lo inductivo, lo empírico, lo humanista y trata de comprender a las personas o los fenómenos dentro de su propio marco referencial (Quecedo y Castaño 2002, 10–11).

Se realizó una primera revisión de documentales con temática femicida en Latinoamérica, encontrando que fuera de Ciudad Juárez, la producción audiovisual es limitada. Entonces, se sumaron otros criterios de elección como facilidad de acceso, mismo idioma, similar rango de tiempo y diferencia en el lugar de enunciación y plataformas de difusión, con el fin de contrastar estos elementos, indagar en sus diferencias o semejanzas y observar la producción audiovisual femicida en otros espacios territoriales de Latinoamérica.

De ahí que, además del documental de México, los filmes de Argentina y Bolivia se eligieran, por cumplir con la mayoría de criterios propuestos.

Para esta investigación se utilizaron fuentes de información secundarias, el primer documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*² (Pérez-Osorio 2020) se encuentra disponible en Netflix, el segundo documental *Femicidio: Un caso múltiples luchas*³ (Avila 2019) se puede ver en Vimeo previa autorización de su directora y el tercer documental *Me ha engañado*⁴ (Defensoría del Pueblo de Bolivia 2020) aparece en el perfil de Facebook de la Defensoría del Pueblo de Bolivia.

El primer documental lo realiza Carlos Osorio quien decide abordar el tema dada su cercanía con el Centro de Violencia contra las Mujeres en Chihuahua, el segundo documental lo realiza Mara Avila en Argentina, narrando su experiencia directa, dado que el femicidio que relata es el caso de su madre, y el tercer documental tiene una realización con enfoque institucional desde la Defensoría del Pueblo de Bolivia. Estos tres casos de estudio comparten su estreno en el período 2019-2020 y se tiene acceso a

² Para ver el documental, ingrese a: <https://www.netflix.com/title/81002192>.

³ Para ver el tráiler, ingrese a: <https://vimeo.com/avilamara>.

⁴ Para ver el documental, ingrese a: https://www.facebook.com/watch/live/?ref=watch_permalink&v=473918273834849.

ellos para su análisis. Cabe acotar que se tomó en consideración documentales de femicidios de mujeres trans pero al no cumplir con los criterios expuestos, se descartaron en esta investigación.

Luego, se realizó un análisis contextual del femicidio en el país del que proviene cada documental, se elaboró la sinopsis, un análisis de instituciones de producción/difusión y lugares de enunciación de los objetos de estudio, con el fin de explorar su marco contextual previo.

Después, para elegir la muestra de los objetos de estudio se siguió el siguiente proceso: primero, cada película se segmentó en secuencias para tener una mirada general sobre la estructura del film, luego, se eligieron las secuencias más representativas sobre el femicidio de cada documental tomando en cuenta criterios generales como manifestaciones de la violencia de género, argumentación y tratamiento audiovisual, evitando que sean redundantes e incluyendo las escenas introductorias y de cierre. De modo que, en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, se analizaron 12 secuencias, en *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* se analizaron 15 secuencias, y en *Me ha engañado*, se tomaron en cuenta 14 secuencias.

Posterior a estas elecciones, y tomando en consideración que “el análisis filmico es una tarea interdisciplinaria, cuya metodología debe tomar criterios de varias disciplinas para poder interpretar la realidad del film” (Piñeiro 2000, 69), se combinaron elementos de distintos métodos, enfoques y autores, que se nombran más adelante, para la construcción de dos fichas de observación, capaces de indagar en el análisis audiovisual y la representación del femicidio en los objetos de estudio, con enfoque de género.

En este sentido, la primera ficha se construyó con el objetivo de analizar el lenguaje audiovisual de los filmes, utilizando el método de interpretación composicional que ofrece un camino para determinar contenido, forma y experiencia de imágenes o de imágenes en movimiento (Rose 2019, 124), ocupando variables del lenguaje audiovisual mencionadas anteriormente como: puesta en escena, sonorización, montaje, planos, campo, argumentación y contenido expresivo.

El objetivo de la segunda ficha fue investigar sobre las estrategias de representación con enfoque de género, para ello, se trabajaron conceptos de Stuart Hall (1997), se consideró y adaptó la metodología propuesta por Alda Facio (2009) sobre análisis del género hacia lo visual, y se tomaron en cuenta elementos de la ficha de análisis del femicidio con enfoque de género, propuesta por Sonia Herrera (2017, 157–69). Las variables que se utilizaron en esta ficha fueron: tipología del femicidio/feminicidio,

enunciación, puntos de vista, manifestaciones del género, estereotipos /roles de género, presencias/ausencias, y representaciones del cuerpo y de la muerte.

Se aplicaron las fichas a un total de 41 secuencias, para finalmente sistematizar, interpretar y comparar sus resultados.

A continuación se analizan las representaciones de los femicidios de los documentales objetos de estudio y su lenguaje audiovisual, desde un enfoque de género, para desentrañar su construcción de sentido.

3. Presentación de los casos de estudio: *Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado*

Para iniciar, se elaboran apuntes contextuales del femicidio de cada país en el que fueron elaborados los documentales para obtener una mirada general de cada caso, luego se procede a situar una sinopsis de los mismos para comprender su narrativa, tras lo cual se profundiza en su producción/difusión y lugares de enunciación, para después analizar con enfoque de género y comparar el lenguaje audiovisual y de representación de: *Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado*.

3.1. Apuntes contextuales del femicidio/feminicidio, en los países de elaboración de los documentales: México, Argentina y Bolivia

3.1.1. Femicidio en México

México es un país con una superficie de 1.973 millones de kilómetros y su población total es de 128.97 millones de personas, según su censo realizado en 2020 hay 65.8 millones de mujeres y 63.1 millones de hombres en el país, se encuentra ubicado entre Estados Unidos y América Central (Conapo 2021, 7).

En México, entre 1993 y 1995, diversas organizaciones de mujeres empiezan a denunciar la aparición de alrededor de 30 cadáveres de mujeres encontradas con signos de tortura, mutilación, desmembramiento y violencia sexual, especialmente en lotes baldíos o basureros del norte del país (Berlanga 2008, 111).

Estos hechos llamaron la atención e indignación, por su extrema y sistémica crueldad. Ciudad Juárez es la entidad político-administrativa que destaca y sitúa a México en palabras de Pineda (2021, 89) como “el referente por excelencia del feminicidio”. Sin

embargo, Ciudad Juárez no es la entidad federativa con mayor número de feminicidios en México, pero si es la ciudad con los casos más mediatizados del país.

Los aspectos que han contribuido para mediatizar los casos de feminicidio de Ciudad Juárez son: un patrón de crueldad extrema en los asesinatos hacia las mujeres, desaparecidas y luego encontradas en lugares públicos con claras muestras de violencia; y la fuerte movilización social con un activismo sostenido, colectivo y organizado, generando mayor repercusión y atención nacional e internacional (Herrera et al. 2010, 9).

Ciudad Juárez se ubica en la frontera norte de México, es la urbe más poblada de Chihuahua, que ha centrado su economía en la industria maquiladora, marcada por mano de obra femenina en condiciones deplorables, popularizando la feminización del trabajo industrial. Su condición fronteriza la ubica estratégicamente como un espacio propicio para tráfico de personas, estupefacientes, armas y zona en disputa del crimen organizado (Juárez 2019, 26).

El riesgo de ser mujer en esta ciudad es alto, además, la condición de pobreza se expresa en muertes violentas, desapariciones, impunidad, persecución y en la falta de servicios públicos que puedan cubrir las necesidades básicas de la población, que en su mayoría, no es local (Herrera et al. 2010, 12).

Otra característica evidente a estos crímenes es la impunidad para los perpetradores, la ineficiencia, indiferencia, negligencia e insensibilidad de la policía, autoridades locales y de funcionarios del Estado, que a más de perder evidencia, se dedicaron a desprestigiar a las víctimas y sus familiares, o a justificar sus asesinatos responsabilizando a las mujeres por “vestir minifaldas o salir en la noche”, en palabras del ex gobernador de Chihuahua, Francisco Barrio Terrazas (Robles 2010, 97).

Estas condiciones permiten establecer al feminicidio en México como lo que Sagot (2013, párr. 11) ha denominado una necropolítica del género, al producir un régimen de terror y una instrumentalización generalizada sobre los cuerpos de las mujeres expresando poder, dominio y control masculino para preservar el estatus quo genérico, que al sumar otros sistemas de opresión, como el racismo o el clasismo, aumentan la condición de riesgo y vulnerabilidad para las mujeres.

En 2009, el fallo de la Corte Interamericana de Derechos Humanos declara responsable al Estado mexicano por el homicidio con razones sexistas de 8 mujeres asesinadas (caso campo algodoner del año 2001), sentando las bases para la tipificación del feminicidio, que se logró en el año 2012 pero que empezó a sistematizarse en el país tres años más tarde, en el año 2015 (Pineda 2021, 91–93).

Solamente desde el 2015 al 2018 se contabilizan 2571 feminicidios en México, colocándolo como el país con más casos de feminicidios en América Latina hasta ese año (Pineda 2021, 15), así mismo es el país con la mayor producción audiovisual que existe en Latinoamérica alrededor del tema sobre feminicidios.

En más de 20 años, las muestras de resistencia protagonizadas por madres y familiares de las víctimas del feminicidio, llaman a la participación colectiva a través de diferentes acciones de protesta que exigen reparo y justicia ante estos crímenes que perduran y que aún están lejos de disminuir.

3.1.2. Femicidio en Argentina

Argentina cuenta con una superficie de 2,780 millones de kilómetros, se encuentra ubicado en el extremo sur de América, su población total estimada es de 45.808.747 personas, cuyo censo divide 22.4 millones en varones y 23.3 millones en mujeres (“INDEC” 2021).

En Argentina, la tipificación del femicidio se trata como homicidio agravado por violencia de género, este cambio se generó en la ley en diciembre del año 2012, dos años después la Corte Suprema de Justicia encomienda a la Oficina de la Mujer la elaboración del primer Registro Nacional de Femicidios del país. También, en 2016, la Defensoría del Pueblo crea el observatorio de femicidios (Pineda 2021, 39–40).

Desde el 2014 hasta el año 2018 se registran 1216 femicidios en Argentina, observando un mayor número de estos crímenes en su capital, Buenos Aires, y en mujeres en edades que comprenden los 18 a 49 años, ese mismo rango de edad corresponde a las femicidas, quienes en su mayoría (57,6%) mantenían algún tipo de relación sexo-afectiva con las víctimas (Pineda 2021, 41–43).

De todos estos crímenes, se registra la imputación de 981 personas entre los años 2014 y 2017, pero solo el 7,5% ha obtenido una sentencia condenatoria, evidenciando incluso un declive del número de sentencias para el año 2017 (Pineda 2021, 46).

Luego, para el año 2020 se conoce que cada 35 horas en Argentina, ocurre un femicidio, se contabilizaron 287 víctimas letales por razones de género, incluyendo 6 travestidios/transfemicidios, reconociéndose en el mismo estudio que estas no son cifras exhaustivas (Corte Suprema Argentina 2021, 40).

Entonces, en este país, las cifras no disminuyen, por el contrario, aumentan, los crímenes son cometidos por personas conocidas, que ocurrieron generalmente en la propia vivienda de las víctimas, además los perpetradores rara vez culminan o son

sentenciados debido a los largos procesos que se exigen y la burocracia estatal. Además, se reconoce que las cifras de femicidios pueden ser mayores a la información que se recaba cada año.

Por otra parte, las reacciones masivas de descontento e indignación contra la violencia machista tomaron forma con el movimiento “Ni una menos” surgido en Argentina el 3 de junio del año 2015, su emergencia fue el resultado del hartazgo social por una escalada femicida del año 2014-2015 y por la constitución de organizaciones de mujeres que emplearon varias estrategias comunicacionales y una importante red militante a nivel regional (Accossatto y Sendra 2018, 120).

Tras el femicidio de Chiara Páez, una adolescente embarazada de 14 años, un grupo de mujeres organizaron una convocatoria que tuvo una fuerte repercusión a nivel no solo nacional, sino también regional, debido a la gran atención mediática que el caso suscitó, el 3 de junio del 2015 asistieron alrededor de 250.000 personas en la plaza de congreso de Buenos Aires, replicándose en más de 120 puntos del país concentrando a más de 400.000 personas, estas acciones a su vez incentivaron concentraciones y marchas en Chile, Uruguay, Perú y México (Accossatto y Sendra 2018, 121).

El impacto de esta marcha multitudinaria se constituyó como un evento sin precedentes en la historia de acciones feministas en Argentina, posicionándose como un tipo de cyberactivismo político significativo y ejemplar, que a través del uso de redes sociales lograron una movilización importante en el espacio público para visibilizar y protestar contra la violencia de género.

3.1.3. Femicidio en Bolivia

Bolivia tiene una superficie de 1,099 millones de kilómetros, está ubicado en el centro de Sudamérica, su proyección de población al 2021 es de 11.842.000 habitantes, de los cuales 50,2 % son hombres y 49,8 % son mujeres (INE 2021).

En Bolivia, el feminicidio fue tipificado en el año 2013, y aunque cuenta desde el 2016 con un manual para la investigación del feminicidio y un protocolo para la atención y protección a víctimas que es dirigido a fiscales y otros operadores de justicia, es uno de los países con mayor dificultad para recabar y sistematizar información estadística referente a estos crímenes (Pineda 2021, 50).

Los datos disponibles en fiscalía, reconocen desde el año 2013 hasta el año 2018, 545 feminicidios, evidenciando que las cifras desde su tipificación han aumentado progresivamente cada año, además no cuentan con datos adicionales para analizar grupo

etario de víctima o victimario, lugar de ocurrencia o modalidad empleada de los feminicidios (Pineda 2021, 51).

Una investigación realizada por la doctora Marlene Choque aborda datos del feminicidio desde los procesos sociales con datos más completos que los de la estructura estatal, su investigación se enfoca en los municipios de La Paz y El Alto. De acuerdo a la investigación, la violencia de género en Bolivia es vista como una forma de disciplinamiento y domesticación de las mujeres (Choque 2021, 48).

La mayoría de femicidas son exparejas de las víctimas, y los feminicidios cometidos por ellos ostentan mayor grado de premeditación, violencia y saña. Víctimas y victimarios, en su mayoría, tienen entre 20 a 44 años (Choque 2021, 58).

Los elementos reconocidos que conducen a la violencia feminicida son el sentido de la propiedad por parte de los agresores, la pérdida de capacidad de acción de las víctimas, lo que la autora llama desculpabilización de los agresores y finalmente el escalamiento de las formas de violencia (Choque 2021, 117).

También es notable la normalización de elementos como el alcohol y los celos que se utilizan como justificativos de la violencia de género en este país, así mismo, la Coordinación de la Mujer de Bolivia ha identificado una debilidad en las políticas públicas, en cuanto a la prevención de este tipo de violencia (Núñez Marín 2021, 4).

Para 2021, 108 casos de feminicidio se reportaron en Bolivia y en diciembre del 2020 se creó una comisión para indagar la demora de los procesos judiciales contra feminicidas, cuyo número de acusados no llega al 40%. Adicional, la comisión ha denunciado a fiscales y vocales de las Cortes Superiores de Justicia por incompetentes, corruptos y por incumplimiento de sus funciones (Cusicanqui 2021, párr. 5).

Los errores en los procedimientos son comunes, y quienes deben cargar el peso de los procesos judiciales, son las familias de las víctimas, quienes sufren los largos mecanismos de postergación de audiencias, siempre y cuando cuenten con los recursos para ello (Choque 2021, 150).

Para Choque (2021, 191), el feminicidio debe percibirse como un proceso, para que el Estado logre implementar un papel preventivo y eficaz, en vez de concentrarse infructuosamente en sus consecuencias.

En general, se evidencia que la tipificación del femicidio/feminicidio si bien ha sido un avance, no ha logrado disminuir la cantidad de estos crímenes en ningún país latinoamericano hasta el momento, se constata también que el femicidio/feminicidio es un problema regional (y global) que cuenta con altos niveles de desatención y falta de

políticas estatales para su prevención, desencadenando cierto nivel de tolerancia o permisividad contra la vida de las mujeres.

De la misma manera, se añade que queda pendiente profundizar en las particularidades que conciernen las tipologías del femicidio/feminicidio, por lo que, aun son desconocidas las estadísticas que atañen a personas racializadas, migrantes, de rango etario diferenciado, disidentes, crímenes femicidas de carácter impersonal o características precisas y puntuales de quienes se encuentren en condiciones de vulnerabilidad específicas.

En general, y puntualizando que se ha investigado más sobre femicidio íntimo, se conoce que las mujeres víctimas de femicidio/feminicidio comprenden una edad reproductiva, y sus victimarios en su mayoría fueron sus parejas o exparejas. Cada país cuenta con su propia dinámica y particularidad que se debe tomar en cuenta para el análisis que sigue.

Así mismo, las víctimas colaterales como familiares y amigos, y los grupos de mujeres y activistas son quienes cargan con la responsabilidad de asumir procesos judiciales largos en búsqueda de reparación, a la vez que sitúan en el espacio público su experiencia de dolor individual o colectiva, además de la voz e imagen ya ausente de cada vida sesgada para combatir el olvido y la impunidad.

En la siguiente sección se aborda la sinopsis de los documentales objetos de estudio.

3.2. Sinopsis de los casos de estudio: *Las tres muertes de Marisela Escobedo, Femicidio: Un caso, múltiples luchas y Me ha engañado*

Las tres muertes de Marisela Escobedo (Pérez-Osorio 2020) es un documental mexicano que narra la historia de lucha de Marisela Escobedo en contra de la impunidad estatal por el feminicidio de su hija Rubí. Este caso emblemático, reconstruye una historia real que llamó la atención de medios nacionales e internacionales en virtud del activismo y reclamo incansable de justicia por parte de Marisela, cuya exigencia culminó con su muerte, frente al palacio de gobierno de Chihuahua en el año 2010.

Se observa y se pone de manifiesto un sistema estatal corrupto e ineficaz que se entrelaza con otra problemática social, la de los carteles de crímenes organizados, evidenciando su poder de acción en la frontera mexicana. Sergio Rafael Barraza, el femicida, se une al cartel Los Zetas para escapar de la justicia y de Marisela, luego de que

la corte lo dejara libre después de haber confesado su crimen e incluso señalado el lugar en el que se deshizo del cuerpo de Rubí.

A través de testimonios, documentos de archivo, imágenes y representaciones, el documental toma forma de reclamo ante la injusticia, convirtiéndose a la vez en un instrumento de reconstrucción de la memoria social ante la negligencia e indolencia de los casos de feminicidio sistémicos de ciudad Juárez.

El segundo documental, *Femicidio: Un caso múltiples luchas* (Avila 2019) trata sobre la experiencia de Mara Avila, la directora, en el caso del femicidio de su madre. Mara relata su tragedia y su proceso de duelo en primera persona, pensando lo individual de forma política y social. Busca resignificar lo que los medios de comunicación titularon como crimen pasional, cuando Ernesto Jorge Narcisi apuñaló a María Elena Gómez, luego que ella quisiera separarse de él, en el año 2005.

El film nace como idea de tesina para finalizar su carrera como comunicadora social, la directora relata cómo transitó su proceso, desde recibir la noticia, pasar como testigo para que el culpable sea condenado por homicidio simple y en 2013 sea liberado, hasta la exploración de sanación a través del cuerpo, del arte, y los sentimientos que en ella provocan los acompañamientos de otras personas que han pasado por experiencias similares, las víctimas colaterales de los femicidios, finalizando con tomas de movilizaciones feministas en Argentina, en contra de la violencia de género.

Por último, el tercer documental *Me ha engañado* (Defensoría del Pueblo de Bolivia 2020) cuenta la historia del feminicidio de Janet, su realización corresponde a la Defensoría del Pueblo de Bolivia, que en parte de sus objetivos, tiene el deber de realizar productos comunicacionales para difundir y defender derechos humanos.

Este documental, empieza con una introducción que da voz al femicida, luego da paso a una breve exposición institucional a cargo de la defensora del pueblo de Bolivia del año 2020, Nadia Cruz, que contextualiza la creación del mismo, enfatizando que es un producto pensado para las y los huérfanos de casos de feminicidios.

Mientras se narra la historia de Janet, los abusos físicos y psicológicos que sufrió tras siete años de matrimonio con su agresor, se contextualiza sobre el feminicidio en Bolivia, desde su concepto, datos y estadísticas de ocurrencia, así como los efectos en la vida de sus familiares, particularmente de sus hijos y abuela.

Tras la condena del femicida, Antonia, la madre de Janet, busca obtener la guarda de sus nietos, proceso largo, burocrático y difícil que continúa en trámite a pesar del apoyo de la Defensoría del Pueblo.

3.3. Instituciones de producción/difusión y lugares de enunciación de los documentales: *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*

El cine en general ha pasado varias transformaciones desde su creación, con la irrupción del internet las dinámicas de producción, circulación y consumo empiezan a cambiar, surgen nuevas prácticas sociales que multiplican las opciones de visualización en el entorno digital y las nuevas plataformas digitales se conciben como microsistemas hipermediatizados en la red que se relacionan entre sí, pero que tienen dinámicas propias.

El primer documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, fue dirigido por el cineasta mexicano Carlos Pérez Osorio, quien fundó su propia productora Scopio. La película fue coproducida por Scopio y Vice Studios de la productora ejecutiva Laura Woldenberg.

Carlos Pérez, había tenido acercamientos por distintos proyectos con el Centro de Derechos Humanos de las Mujeres en Chihuahua (CEDEHM), lugar donde se aproxima al caso de Marisela Escobedo, y tras ver por primera vez el video de su ejecución, decide contar su historia a través de un documental, buscando alejarse de las narrativas revictimizantes de los medios de comunicación tradicionales, y rendir tributo a Marisela para lograr que su grito “nos sacudiera la indiferencia” (Pérez Osorio 2020, párr. 10).

En la producción del film, el cineasta comenta que fueron cuidadosos sobre la forma de contar la historia, tomando decisiones como: no profundizar en la vida del femicida Sergio Barraza, dejar por fuera el nombre de la hija de Rubí o presentando la familia en su cotidianidad (Pérez Osorio 2020, 15), con el fin de aumentar la empatía y hacer sentir el dolor de la familia de una manera más cercana.

Así mismo, con la idea de llegar a otras audiencias, logran que el documental se estrene en la plataforma de streaming Netflix, en la que aparece como un documental original de Netflix⁵. Lo que se encuentra disponible en el catálogo de esta plataforma, es contenido con grandes posibilidades de ser consumido, la fragmentación de intereses de audiencias les da la posibilidad de sostener su base de suscriptores e incrementarla. Al

⁵ Su modelo de negocios se basa en la suscripción de videos por demanda (SVOD), tiene un catálogo que se actualiza constantemente, y su contenido depende de licencias para reproducirlos, aunque desde el año 2013 emprende contenidos propios. Una de las particularidades de esta plataforma es que a través de técnicas de Big Data, recopila gran cantidad de datos y de comportamiento de los usuarios para a futuro tomar decisiones de negocio en base a patrones repetitivos de consumo (Siri 2016, 61).

ofrecer contenido específico para sus clientes, producen un diálogo doble, de las plataformas hacia los usuarios y viceversa.

Netflix posibilita que productores independientes puedan exponer su trabajo de forma masiva, como alternativa a las casas de producción y distribución cinematográficas tradicionales, aun así, los requisitos de imagen de Netflix solamente permiten el uso de ciertas cámaras, con resolución mínima en 4K, alejándose de producciones de bajo costo.

La difusión de este documental se dio a través de varios canales, entre los que se enumera a Facebook, YouTube y prensa escrita.

A breves rasgos, se considera que el enunciado es producto de la relación dialógica entre el enunciador y su destinatario, de modo que en esta película, los destinatarios podrían ser: el Estado, en tono de reclamo/denuncia, y personas que hayan pasado experiencias similares, que se identifiquen o indignen con casos de feminicidios.

En cuanto al lugar de enunciación de esta película, desde el punto de vista de su dirección, se destaca un uso enunciativo en el que el montaje juega un gran papel para seguir el hilo narrativo propuesto. La presencia del director se asume fuera de cámara, sin embargo, su discurso se evidencia a través de las asociaciones de significado creadas por el montaje aun con la participación y voces de múltiples actores sociales.

Este caso se presenta como un diálogo con varios actores y mediante múltiples testimonios, materiales de archivos y grabaciones proponen la reconstrucción de la historia de Marisela y Rubí semejante a un film de suspenso, con una modalidad enunciativa que posiciona su verdad ante los hechos y constata una retroalimentación entre experiencias.

El segundo documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, de Mara Avila, nace con el deseo de resignificar el femicidio de su madre, este film empieza en 2014, ella decide expresarse en primera persona desde la subjetividad y la reconstrucción de su psique reconociendo a su cuerpo, como cuerpo político, bajo el lema feminista de “lo personal, es político” (Avila 2018, 5–6).

Su investigación en primer momento se concentró en las publicaciones sensacionalistas de diarios sobre el crimen, luego consiguió apoyo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para financiar el desarrollo del guion con el apoyo de su directora ejecutiva Carolina Reynoso. Su proceso supuso salir del ámbito privado al mismo tiempo que resolvía y transformaba cuestiones vinculadas a su salud mental y emocional al tener que revivir el femicidio de su madre (Avila 2018, 12).

Después del doloroso proceso de escritura de guion, Mara aplicó para el subsidio de producción, y en agosto del 2016 lo obtuvo. Previo a ello, en un taller con el cineasta Gustavo Fontán, empieza a dar forma a sus ideas, a recabar datos, recopilar archivos familiares, rescatar la voz de su mamá, buscar imágenes y noticias de diarios para reconstruir la historia. Su propuesta estética busca mostrar intimidad, lucha social, duelo, recorrido temporal, lo que no se ve y su mundo interno (Avila 2018, 22).

En 2017, empieza la etapa de rodaje, montaje, edición y postproducción con su equipo, finalmente Mara realizó la socialización y difusión del documental, apareció en radios, TV, sitios web y revistas, sin pagar publicidad cuya vocación militante fue de utilidad para su exposición.

Las plataformas en las que el documental se puede ver son Vimeo, la plataforma argentina Cine.ar Play y en festivales. Vimeo por su parte, se fundó en el año 2004 y está dirigida a profesionales creativos del sector audiovisual al soportar videos en alta definición y no incorporar publicidad como modelo de negocio.

Vimeo permite la creación y visibilización de contenido generado por los mismos usuarios, su interfaz tiene la opción de solicitar contraseña lo que permite a los realizadores tener más control sobre las condiciones de visualización de sus trabajos. A la vez, se podría considerar a los usuarios como objeto de una doble explotación al ser trabajadores y consumidores de sus propios datos al mismo tiempo (Van Dijck 2019, 22).

Mara controla quien puede ver su documental a través de una contraseña en Vimeo, para enero del 2022 cuenta con 614 reproducciones, mientras que el tráiler está disponible para todo público.

Luego, su estrategia de difusión del documental, ocupa una relación interconectada e interdependiente entre varias plataformas del entorno no solo digital sino también de otros medios. La directora tiene su propia página Web, Blog, Facebook, Twitter, Instagram, Canal de YouTube y numerosos artículos en prensa sobre su documental, y además de Vimeo, este se presenta en la plataforma de videos por demanda Cine.Ar Play que se observa gratuitamente solo en territorio argentino.

El enunciado, en este caso puede estar pensado hacia destinatarios que se vinculen en un tono más cercano a su historia de vida, es decir, a víctimas colaterales del femicidio, también a potenciales víctimas o disidencias, a grupos vinculados a los feminismos, y a manera de reclamo hacia los medios de comunicación y el Estado.

La enunciación que se observa en este documental se da en primera persona, una mujer que habla sobre sí misma, concretando una cercanía extrema sobre su experiencia

personal presentándola desde la subjetividad e invitando a pensar desde la colectividad un trauma resignificado.

Finalmente, el tercer documental *Me ha engañado* relata el feminicidio de Janet, este producto estatal no brinda mayor información sobre su producción, más que en la introducción del mismo, en el que aparece la Defensora del pueblo Nadia Cruz, quien expresa que el objetivo de este audiovisual fue reflejar la vida de las huérfanas y huérfanos de las mujeres víctimas de feminicidio. Además, insta a las personas en general a sumarse a la demanda de la Defensoría del Pueblo hacia el Estado para generar medidas de atención y prevención del feminicidio y de sus víctimas colaterales.

Este documental se estrenó en Facebook. Plataforma que surgió en el año 2004, considerando su alto impacto y numerosa base de usuarios en internet, ha establecido como estándar los modos aceptables de interacción social online para las demás plataformas en el ecosistema digital, bajo la premisa de compartir (Van Dijck 2019, 50).

La interfaz de Facebook permite varios usos para compartir información, datos y generar un espacio de socialidad digital entre usuarios. También integra aplicaciones o plataformas externas en este ecosistema con facilidad, en este sentido genera un tráfico de datos expandido e “incrementa su poder dentro del ecosistema” (Van Dijck 2019, 60).

El documental fue transmitido el 30 de Mayo del 2020 vía Facebook a través de un fake-live, es decir, una simulación de un video en vivo, que fomenta la participación activa de los espectadores remitiendo una idea performativa para observar un acontecimiento diferenciado en la red, al mismo tiempo se retransmitió en canales de Televisión y en YouTube.

Con el uso de estos dispositivos de visualización para la difusión de este documental, la Defensoría del Pueblo busca que su trabajo sea visto, socializado, comentado y compartido.

El enunciado, en esta película, puede estar pensado hacia mujeres en situación de violencia de género, y sus agresores, es decir, hacia potenciales víctimas y victimarios, también hacia funcionarios estatales con el fin de evidenciar su trabajo, y de igual forma hacia el Estado al evidenciar sus falencias, como denuncia.

La enunciación que se presenta desde este documental es la epidérmica, una voz institucional externa que acompaña el relato, pero que no tiene vinculación directa con el tema que presenta, convirtiéndose en un sujeto que habla sobre otro. Otras instancias enunciativas se analizarán de acuerdo al muestreo elegido de cada toma para los análisis que siguen.

A continuación, se realiza el análisis del lenguaje audiovisual y de representación, con enfoque de género, en los tres documentales objetos de estudio, en base a las fichas generadas para el efecto.

4. Análisis del lenguaje audiovisual de los documentales: *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*

Las modalidades que dominan en el primer documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* son la expositiva y la participativa. La modalidad expositiva se presenta en tanto se ensamblan fragmentos del mundo histórico bajo un hilo narrativo predominante que otorga su perspectiva del film a través del montaje. Este montaje tolera saltos en el tiempo y espacio para reforzar el argumento que presenta el documental.

Sin embargo, se prescinde del uso preponderante del voice over, para dar paso a la modalidad participativa expresada en la confluencia de voces de numerosas entrevistas y testimonios, que si bien expresan sus puntos de vista individuales, al mismo tiempo, por la manera en la que están combinadas, aportan y refuerzan la retórica planteada.

En menor instancia, también se observaron características de la modalidad performativa, en las recreaciones del feminicidio de Rubí y de la muerte de Marisela al enfatizar las cualidades expresivas y evocadoras del texto, resaltando formas, colores y sonidos más abstractos o subjetivos, que realistas.

Luego, el recurso fuera de campo se evidencia cuando se observa a cada actor social dirigir su mirada a la derecha o izquierda hacia un entrevistador o entrevistadora invisible, que como espectadores no alcanzamos a ver o a escuchar. El sentido que se le da a este recurso se genera por quien observa el documental y puede tomar el significado de su ocultamiento para realzar las voces de los actores sociales.

En cuanto al uso de la profundidad de campo, se relaciona con los tipos de planos que se utilizan, para planos generales y amplios, el enfoque también es general, mientras que en primeros planos el enfoque se concentra en rostros (principalmente en el de Marisela y su hijo Juan Manuel) o en objetos que el director pretende que se observen como los carteles de mujeres desaparecidas, la figura de la justicia de espaldas, cruces rosas o moradas, cementerios, tumbas, placas, fragmentos de huesos, velas, pañuelos morados, entre otros.

Así mismo, predominan los primerísimos primeros planos del rostro de Marisela, enfocando principalmente sus gestos que demuestran valentía, tenacidad y fuerza. Otros primeros planos se reservan para su hijo Juan Manuel, que es de las personas que más

tiempo y voz tiene en el documental. En menor medida, aparece en primer plano y plano general el rostro de Rubi, a través de fotografías y archivos de su niñez o adolescencia, y también existen primeros planos de Sergio, para identificar al femicida.

Los planos generales, cenitales y panorámicos funcionan para los paisajes, el desierto de Ciudad Juárez, el cementerio, cruces rosas y multitudes en protestas. Los planos detalle se observaron en la recreación del feminicidio de Rubí, con el enfoque en objetos como el fuego, las chispas, el contraste de luces, huesos, tierra, animales, pedazos de fundas de basura y naturaleza muerta. Estos elementos coinciden con los puntos de interés que guían la mirada hacia ellos al tener composiciones como ley de tercios, centrales o de puntos de fuga.

Se observaron usos del ángulo contrapicado para el rostro de Marisela, el discurso de Gabino (uno de sus abogados), el palacio de gobierno y dos cruces rosas gigantes que aparecen en la introducción. La intención de uso es enaltecer al sujeto u objeto, en este caso a Marisela, a su defensor, al Estado, además de colocar en escena la importancia de las muertes de Rubí y Marisela. También resalta un ángulo picado en el archivo de las cámaras de vigilancia del Palacio de Gobierno cuando asesinan a Marisela, resaltando tanto su vigilia, como su ineficiencia.

Por otra parte, la puesta en escena incluye varios factores, en primer lugar se observó la utilización de luz natural, pero también artificial, especialmente para el lugar de entrevista de las personas que daban su testimonio. De igual manera, la carencia de luz se expresaba al tratar el feminicidio, sumiendo a oscuras la pantalla por unos segundos.

El color rosa, negro, morado, blanco, transiciones que representan un ocaso, y colores desérticos son los que predominaron en las secuencias analizadas, cuyo tratamiento en toda la película se da de forma homogénea.

La escena de recreación del feminicidio de Rubí tomó una ambientación nocturna, contrastando la oscuridad con la luz del fuego. Cuando Marisela narra que Sergio quemó el cuerpo de Rubí en un bote de basura, las chispas arden y formas abstractas toman su lugar, mientras que la escena de búsqueda de restos la ambientación es diurna, y se ve el desierto, las marraneras, un fragmento de hueso, un matorral marchito, una persona buscando algo, las patas de un perro caminando, restos de fundas de basura, un cordero blanco muerto, un corte a negro, y el ocaso.

El sonido es un recurso importante para definir el sentido, la ambientación y la perspectiva de este documental. El uso de voces en off son las que imperan, especialmente la voz *resucitada* de Marisela y la voz de su hijo Juan Manuel, pero también se escucha

a otros familiares, amigas, defensoras, abogadas, en menor medida a voces institucionales como jueces y fiscales, y aún de forma más limitada las voces de Sergio y su hermano.

En general se escucha música extradiegética que remite a un film de suspenso, realizando tonos tristes cuando se refieren al feminicidio de Rubí y a la muerte de Marisela, y que terminan por sumirse en silencio. Otras secuencias referentes a ambas muertes resaltan por el uso de canciones con alto contenido expresivo como *Luz* de Santa Cecilia, o *Canción Sin Miedo* de Vivir Quintana, también por el uso de voces testimoniales o de protesta ante ambos hechos desde perspectivas personales, institucionales y mediáticas.

La unión de todos estos elementos, presentan escenas que evocan sentimientos de dolor, ira, tristeza, shock, indignación y admiración por la lucha de Marisela. El lenguaje audiovisual de este documental está cuidadosamente elaborado formando un tejido que utiliza convenciones híbridas, en las que cada plano, detalle y elemento enuncian la intención de su director y equipo.

La línea argumental de este documental busca demostrar la negligencia y desprotección estatal para tratar casos de feminicidio en México, particularmente evidenciando el caso de Rubí, pero también constatando este fenómeno como recurrente, evocando cifras como: 1 de cada 10 mujeres en México son asesinadas cada día y el 97% de estos feminicidios quedan impunes.

Al mismo tiempo, el hilo narrativo trata de posicionar a Marisela como símbolo de lucha, activista y figura materna que representa fortaleza y tenacidad aun tras sufrir sus tres muertes; el feminicidio de su hija, la absolución de Sergio y finalmente su propio asesinato.

Por otra parte, en el documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* se pudieron distinguir características de las modalidades reflexivas, performativas y en menor medida participativas. La modalidad reflexiva se presenta cuando Mara desafía la impresión de realidad al aparecer en el documental sin hablar, aunque se puede escuchar su voz. Esta estrategia enunciativa de monólogo interior juega con la imposibilidad de captar el pensamiento a través de un medio técnico, se revela la cualidad de constructo de lo real y se manifiestan formas subjetivas de representación en tensión con la realidad y con la puesta en escena.

La modalidad performativa aparece en las escenas que se enfocan en la expresividad, es decir, en la exploración del dolor y duelo de Mara a través del arte, cuando pinta, hace teatro o relata su experiencia desde la subjetividad.

El modo participativo por su parte, surge cuando otras personas dan sus testimonios, no solo con respecto a la muerte de Mariela, la madre de Mara, sino también otorgando espacio a otras historias y experiencias de las víctimas colaterales del femicidio, que alude a reflejar una problemática social y no solamente individual.

En cuanto al uso del montaje se pudo observar un uso más expresivo que uno relacionado a demostrar los hechos narrados. Mara camina, danza, pinta o grita, sus expresiones ligadas principalmente a su voz tejen un descargo audiovisual de sus emociones, aspiraciones y luchas.

En la primera escena Mara interpela directamente al espectador al mirarlo fijamente de frente. El uso de planos es mixto, se observa a Mara en planos generales, americanos, planos medios, primeros planos y también en planos semi-subjetivos, este último plano permite que los espectadores se ubiquen en el lugar de Mara invitando a empatizar con ella. Se observan también planos inestables, consecuencia de filmar con la cámara en mano. Con respecto a los ángulos, destaca el ángulo Nadir “mirando al cielo” y el ángulo picado de las piernas de Mara al caminar.

Además de estos usos convencionales de planos y ángulos, en algunas escenas se da un tratamiento visual diferente del resto. Aparece un gran enmarcado de tono oscuro en opacidad alta, que resalta por contraste con la toma pequeña en color del centro. Este tratamiento se ocupa de resaltar y diferenciar algunas escenas sobre otras. De la muestra elegida se observó este encuadre cuando aparecen los testimonios de otros femicidios, cuando Mara habla sobre su estrategia para recordar a su madre, cuando ella camina en el cementerio colocando un lazo morado en la tumba de Mariela, y cuando recoge la urna para colocar los restos de su madre allí antes de marchar.

El fuera de campo se evidencia con testimonios sobre otros femicidios cuando las mujeres narran mirando hacia personas que no se pueden ver dentro del encuadre y también cuando el cuerpo o la sombra de Mara aparecen fragmentados.

La profundidad de campo enfoca ciertos detalles como las fotos de Mariela, sus cartas, sus correos, carteles, siluetas rojas, rostros y en especial las noticias impresas de los periódicos en los que se comunicó el femicidio de Mariela como un crimen pasional. La puesta en escena en general demuestra una iluminación natural a excepción de las escenas en el teatro, que cuentan con su propia luz artificial. Así mismo la composición resulta orgánica con puntos de interés como los descritos anteriormente más elementos simbólicos como mariposas o Mara con su mochila en su espalda, llevando su dolor a cuestas.

Los colores que resaltan varían según la secuencia, estos son el color rosado, morado, negro y rojo. También se percibe una exploración poética del dolor entre tonos cálidos, oscuros, sepías o anaranjados del performance teatral, y los colores que Mara utiliza en su pintura en la que contrasta espirales y árboles coloridos atravesados por duras pinceladas negras que manchan una parte del cuadro.

El escenario que resalta en un inicio es Puerto Madero, lugar en el que ocurrió el femicidio. También existe contraste entre lo interno y externo, lo interno se expresa con escenarios como el hogar de Mara interpretándose como el reflejo de su mundo interno o su espacio íntimo, mientras que lo exterior aparece con tomas de la ciudad o el cielo, como símil de la situación de violencia en la que se encontraba su madre, que no había compartido con su hija.

Otras ambientaciones son las que ocurren en el teatro, los parques, la hemeroteca, el cementerio y finalmente las calles con la multitud, en el encuentro de la marcha nacional feminista de Argentina de ese año.

La voz en off de Mara es la que prepondera en su documental. Después de relatar el femicidio de su madre, el silencio también ocupa un espacio, y luego un estruendoso grito en su performance de teatro es la expresión de dolor más impactante del film.

Se suman voces de amigas, compañeras, familiares y otras víctimas colaterales del femicidio que relatan su experiencia, apoyo, dolor e indignación convirtiendo al documental en un espacio en el que confluye un compartir íntimo llevado hacia lo público.

Así mismo, se escuchan sonidos propios del ambiente como el viento, el mar, carros, consignas, sonidos de tambores o pasos, y en menor frecuencia, en cuatro de las quince secuencias analizadas, aparece brevemente música extradiegética que expresa tristeza, expectativa, suspenso y esperanza.

Las expresiones y los gestos de Mara en general reflejan seriedad, fortaleza, añoranza, dolor e ira. Su aproximación expresiva hacia el dolor se evidencia desde su autoafirmación de procesar el trauma a través del trabajo en el cuerpo, de moverse para sanar y transformar. Estas acciones como estrategias ante lo inconcebible se exaltan en su performance teatral, en la que existe una disociación entre dos Maras, una que expresa su dolor internamente y otra que lo oculta, además que expone la ayuda colectiva que le permitió sostenerse y volver a ponerse de pie.

Para ella, visibilizar el dolor, la tristeza, la ira y la indignación es un acto político ante una sociedad que reserva estos sentimientos para lo privado, que no discute públicamente sobre la gestión emocional del trauma o todo lo que esto significa para las

víctimas colaterales del femicidio, y la responsabilidad que tienen en ello los medios de comunicación, sin considerar los efectos que producen en los familiares el sensacionalizar estos crímenes.

Ponerse en el lugar de Mara permite generar empatía hacia ella, su historia y la historia de Mariela. La argumentación de este documental es un viaje del sentir por el duelo de Mara, se observa el proceso personal que tuvo que vivir tras el femicidio de su madre. Además ofrece pistas para reconocer el círculo de la violencia, reconociendo el problema como estructural dentro de una sociedad patriarcal, advierte los efectos de la violencia de género que escala y la dificultad de reconocer o enfrentarse ante diferentes signos de maltrato y manipulación.

Aunque el viaje de Mara es personal, alude también a las múltiples luchas que atraviesan otras personas que se encuentran en su misma situación o que viven otro tipo de discriminación e invisibilización, como la violencia de género hacia las personas trans.

Así mismo evidencia la importancia que tiene para ella el feminismo, que la ha acompañado y sostenido. En este sentido, es en la secuencia final que el montaje funge como enunciación al recopilar numerosas escenas rápidas de la marcha del 8M en el que Mara, sus amigas y familiares presentan una acción colectiva con letras que enuncian “Mariela Presente”, para después ofrecer una vista panorámica y numerosas tomas en distintos planos de la multitud de mujeres que aplauden, protestan, sonríen y gritan juntas.

Finalmente, en el tercer documental *Me ha engañado*, predomina la modalidad expositiva caracterizada por una enunciación externa a la línea argumental que se presenta como voice over, una figura omnisciente masculina que acompaña el relato. Luego, aparece también la modalidad participativa en la que confluyen varios testimonios, opiniones y experiencias de diversos actores sociales como familiares de la víctima, agresores y las voces institucionales.

El montaje en este documental responde a reforzar la retórica del film que marca un uso político al destacar las acciones de la defensoría del Pueblo a favor de las víctimas colaterales de femicidio. El argumento de la película también busca informar sobre el femicidio, a la vez que contrasta el discurso machista de los femicidas, indagando en su concepto, señales, consecuencias y contextualizando esta problemática en territorio boliviano.

El lenguaje audiovisual de *Me ha engañado*, presenta el uso de plano panorámico, general, plano medio, primer plano y plano detalle, también aparecen pocas tomas

subjetivas usualmente para tomar la posición del realizador cuando se trasladan de un lugar a otro en auto.

Los planos panorámicos coinciden con paisajes bolivianos de montañas, pueblos, la Penitenciaría San Pedro de Chonchocoro y el cementerio. Los planos generales se enfocan en edificios como los de la defensoría del Pueblo; los medios y primeros planos se reservan para testimonios u opiniones expertas, mientras que los planos detalle se enfocan en objetos como rejas de prisión, cruces, tumbas y velas. José, el hijo de Janet, y Ximena, su hija, al ser menores de edad aparecen en plano medio a espaldas de la cámara.

Los ángulos que se muestran en general son neutros, a excepción del ángulo contrapicado utilizado para recrear el recorrido de Janet en la ambulancia, y otro ángulo contrapicado del rostro de Antonia, la madre de Janet, cuando visita a su hija en el cementerio.

La resolución de este documental es baja, de modo que resulta difícil discernir el enfoque de la profundidad de campo; sin embargo, por la composición de cada escena se evidencia la guía de la mirada hacia ciertos objetos o personas.

Por otra parte, el fuera de campo se muestra cuando se escucha al realizador hacer algunas preguntas especialmente en las entrevistas a la hija e hijo de Janet, mientras que él no aparece en la toma. Así mismo cuando entrevistan a los agresores, las tomas se enfocan en las rejas y no en sus rostros, se escuchan solamente sus voces, que están más allá del encuadre, pero aparecen subtítulos en blanco para observar y entender mejor lo que expresan.

En cuanto a la puesta en escena, la iluminación que predomina es natural, en un ambiente diurno y cotidiano con paisajes alrededor, o de interiores como oficinas. El único color que resalta por su uso expresivo es el color negro, los demás colores pertenecen al ambiente y predominan tonos cafés. Los puntos de interés que aparecen son rostros de personas, fotografías de Janet, rejas de la prisión, la tumba de Janet con su cruz, estadísticas y noticias superpuestas en algunas escenas.

El recurso más expresivo que marca el tono de este documental es el sonido, que desde la introducción coloca música extradiegética dramática que se asemeja a un film de terror o de drama. El voice over que se utiliza es la de un narrador masculino, casi robótico, que pretende dar una impresión de objetividad o seriedad a este producto estatal, pero que lo tiñe de una sensación impersonal, neutra, lejana y fría.

Se escucha música melancólica cuando se hace alusión al feminicidio. Así mismo, el silencio aparece cuando el entrevistador le pregunta a Ximena y José sobre el crimen.

José, el hijo mayor de Janet, presencié el hecho y con la pregunta ¿Y cómo estaba tu mamita? se le obliga a revivir los detalles de la muerte de su mamá, revictimizándole. Mientras que a la pregunta ¿Qué extrañas de tu mamá? que le hacen a Ximena, la niña permanece en silencio.

Posteriormente, la última toma tiene un tratamiento audiovisual más expresivo, aparecen las mismas fotografías de Janet que en la secuencia de introducción, pero mientras avanza la canción *Bailando con tu sombra*, solamente la figura de Janet de cada fotografía transiciona hacia el color negro, y su imagen se transforma a una silueta negra como huella que representa su ausencia.

La canción *Bailando con tu sombra* del compositor Victor Heredia, habla sobre el arrepentimiento de un femicida, las palabras que se escuchan en la escena son: “como he podido matar, a quien me hacía soñar, tengo esa nostalgia de domingo por llover, de guitarra rota de oxidado carrusel, ay, Alelí, pobre de mí”.

Luego se escuchan aplausos mientras el logo de la Defensoría del Pueblo aparece, finalizando este producto audiovisual.

5. Enfoque de género y representación del femicidio en los documentales: *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*

El caso de Rubi en el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, corresponde a la tipología del feminicidio íntimo. Se evidencian varias instancias enunciativas expresadas en: la reconstrucción como imitación, el montaje, la enunciación mediática, el uso de elementos gráficos, la voz de los personajes como entidad narrativa indirecta y el relato de actores sociales. De esta manera, son sus voces las que guían todo el argumento de la película, por lo que es el montaje y su ensamblaje, la principal instancia narrativa escondida del film.

Se destaca que los personajes con mayor peso enunciativo son Marisela y su hijo Juan Manuel, su punto de vista es de denuncia y sensibilizador. La figura de Marisela es predominante a lo largo del film, enfatizando su rol como madre/activista. Hacia el final, se considera a la multitud como otro actor que invita a la lucha colectiva ante estos crímenes.

Los signos y códigos encontrados para representar el feminicidio en el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* fueron varios, los signos que destacaron son las cruces rosas, o cruces negras con un fondo rosa cuadrado, cruces moradas, cruces de

clavos, varias tumbas, la bandera feminicida mexicana, la transición al color negro y el silencio. Ver figura 3.

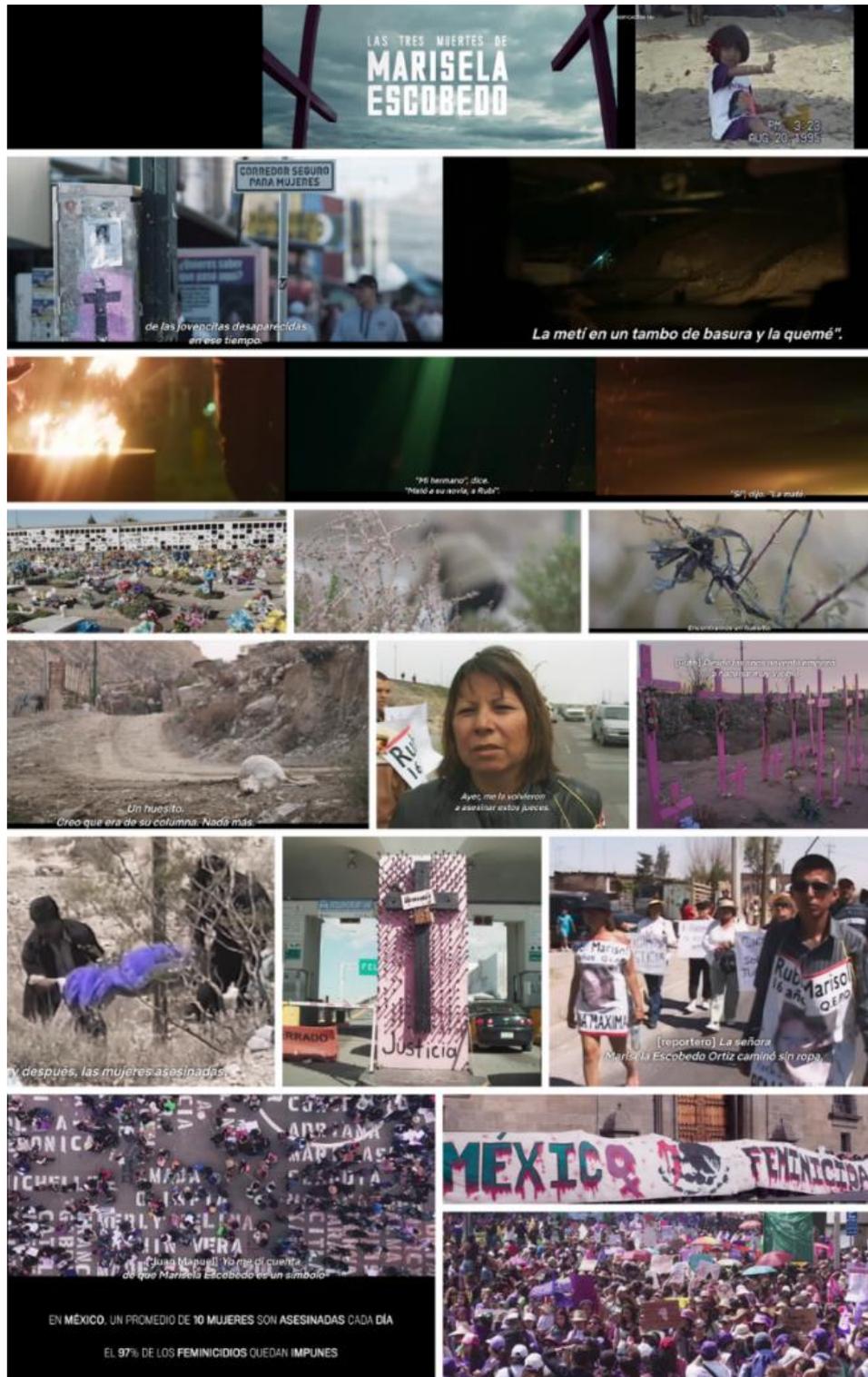


Figura 3. Representación del feminicidio en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*
Elaboración propia

En este caso, también toman relevancia signos como el desierto, trozos de fundas de basura, basureros quemándose, huesos, vegetación muerta, el ocaso y un cordero muerto, elementos que necesariamente deben estar acompañados de otros signos como palabras que posibiliten anclar y cerrar su significado.

Los códigos que fijan estos signos son: el significado estereotipado del color rosa y morado que alude a lo femenino, la convención en occidente de considerar al color negro como luto, asociado a este las cruces y los clavos remiten a un código religioso que representa la muerte, aún más el cordero otorga una idea de inocencia sacrificada.

También se reconoce a los cementerios como espacios donde reposan los restos de personas fallecidas, que en occidente suelen estar acompañados de cruces, tumbas con inscripciones y flores. Posteriormente, la vegetación muerta y el ocaso funcionan como metáforas de la muerte, evidenciando algo que ha llegado a su fin.

Luego existe un vacío o una pausa, cuando todo se remite a una transición hacia el color negro, a los gestos de los actores sociales que se encuentran sin palabras, o al silencio, elementos que evocan la pérdida, la muerte y la ausencia.

Así mismo, el desierto toma forma de un escenario amplio, a través del cual, palabras como: “no entendía porque esa había sido la tumba de mi hermana” lo transforman en cementerio. Con respecto a las fundas de basura, el basurero y el fuego, son elementos que representan la crueldad y el trato extremadamente violento hacia Rubí anclado a la frase “la metí en un tambo de basura y la quemé” formando un elemento expresivo que impacta aunque visualmente no sea explícito.

Cuando se trata el tema de feminicidios en general en Ciudad Juárez, aparece la toma de archivo de un cadáver cubierto con una tela morada, pero el espacio dedicado a esta representación es breve, en general predominan múltiples cruces rosas, moradas o negras, tumbas, velas, flores, sus nombres, fotografías y carteles con las fotos de las mujeres desaparecidas o asesinadas.

Otros elementos se posicionan como signos de reclamo, como carteles, consignas feministas, pañuelos morados, la justicia de espaldas y la bandera feminicida mexicana, que es una resignificación de la bandera de México, al colocar a su águila como silueta negra cuyas garras atrapan un cuerpo de color rosa y reemplazando la letra O de México por el signo de Venus, que también está asociado a lo femenino.

Así mismo, este documental visibiliza otras problemáticas, como las de mujeres desaparecidas, que se representan con carteles de sus rostros y nombres, y que contrastan

con letreros en el espacio público que enuncian ser corredores seguros para mujeres. Se reclama también la falta de justicia, desatención, corrupción e impunidad del Estado.

Luego, se observaron las manifestaciones del género, especialmente a través del lenguaje con calificativos como “Las muertas de Juárez”, “ella se fue, lo va a dejar, y el la mata” o “se quebró a su ruca, a Rubí”, pero también desde estereotipos como la asociación del color rosa o morado hacia lo femenino, la feminización de la figura de la Justicia, rosas y la representación del cuerpo femenino delgado y curvilíneo en la bandera feminicida Mexicana.

También se observó la insensibilidad al género desde la retórica de los jueces, quienes dejaron libre al femicida insistiendo que aplicaban la ley. Al mismo tiempo se constata una complicidad patriarcal, cuando los amigos de Sergio le ayudan a deshacerse del cuerpo de Rubí y a encubrir el feminicidio. Por contraste, aparecen elementos que subvierten estereotipos, como la fortaleza imbatible de Marisela, el cariño y apoyo de Juan Manuel hacia su madre, y la sensibilidad que profesa su abogado al pronunciar “aún lloro” cuando la recuerda.

Resalta, hacia el final, el uso del color morado, la colectividad, compañía y tiempo de, en su mayoría, otras mujeres, aludiendo al feminismo como colectivo que lucha contra la violencia de género. En la última escena destaca la *Canción Sin Miedo* de Vivir Quintana, cuyos versos inspiran a seguir luchando, reclamando a las autoridades por justicia, nombrando a las víctimas para resaltar un vínculo que une a través del dolor y la indignación, sobre los casos de feminicidio que no cesan.

El caso del segundo documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, también corresponde a la tipología de femicidio íntimo, no solamente en el caso de Mariela, sino en los otros testimonios de las personas que presentan historias similares.

La enunciación en su mayoría se presenta como híbrida, predomina el monólogo interior de Mara y su relato en primera persona. También aparece el relato de otros actores sociales que narran sus vivencias o experiencias, la enunciación mediática, la mimesis dentro de la mimesis cuando Mara se expresa a través del teatro, comunicándose sin la mediación del relato, y en la secuencia final aparece la mostración, a través de la filmación directa de escenas de la marcha, pero también el montaje, por la numerosa recopilación de escenas que culminan con una pantalla final negra con texto.

Los sujetos emisores de la enunciación aparte de Mara, son su tía, sus amigas, sus compañeros de teatro, personas que comparten su experiencia, la multitud feminista y los medios de comunicación de prensa escrita.

El punto de vista que destaca es el sensibilizador, después existe una visión de denuncia específicamente del abordaje sensacionalista por parte de los medios de comunicación, pero también de la desprotección e ineficiencia del sistema judicial y Estatal.

En cuanto a los signos que representan el femicidio en este documental, en su mayoría se dieron a través de la palabra, con términos como: “femicidio de mi mamá”, “la habían matado”, “estoy tan shockeada”, “los femicidios generalmente ocurren suceden cuando las mujeres quieren dejar a la pareja”, “decían que habían matado a una señora en Puerto Madero”, “muestran la parte de la persona que está ahí tirada”, “mi hermana fue asesinada hace dos años”, “aparecieron 80 horas después en una alcantarilla las dos”, “la primera vez que le fue a llevar la cuota alimentaria fue cuando asesinó a mi hermana”, “las personas trans solo tenemos un caso juzgado por femicidio”, “una bolsita donde tengo una urna para poner mañana los restos de mi mamá” y similares.

Otros signos relacionados con el femicidio fueron las tomas de Puerto Madero, lugar donde ocurrió el hecho, gestos tristes de Mara y de su tía, nubes grises, mariposas, el color negro, listones morados, el contraste entre la pintura, un cuerpo que yace en el suelo, el quiebre de voz al narrar el femicidio, siluetas rojas con nombres de las personas asesinadas, el cuerpo cubierto con una tela negra, carteles, ojos llorosos, corazones morados, fechas de nacimiento y muerte, noticias en los periódicos, tumbas, cruces, consignas, transiciones a negro, la sombra y el silencio. Ver figura 4.

Los códigos que permiten interpretar estos signos son las asociaciones del negro o las cruces con la muerte, a las tumbas se les identifica como un cementerio, determinados gestos o colores neutros grises se asocian hacia la tristeza o el dolor, y el espacio en el que existe fragmentos de representación como el quiebre de voz, sombras, el silencio o la transición hacia el negro evocan ausencia y pérdida.

En cuanto a la mariposa, el código se fija, en el contexto de quienes observan el documental, cuando Mara expone que cada vez que ella ve una mariposa, se acuerda de su madre, entonces plantea que esa ha sido su estrategia para tenerla presente, además recalca que observa muchas mariposas por lo que no se trata solamente de la historia de su mamá. Si bien su estrategia es personal, se puede relacionar también con el simbolismo presente hacia las hermanas Mirabal, llamadas las mariposas, asesinadas por el dictador Rafael Trujillo. En memoria de las hermanas dominicanas se conmemora el Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer.

Las siluetas rojas por otra parte, ocupan el lugar de la persona ausente, y su significado se ancla a través de carteles que llevan nombres y fechas de nacimiento-muerte de las mujeres víctimas de violencia de género. El color rojo se puede interpretar como sangre, violencia o muerte violenta. Esta estrategia de representación de exhibir siluetas también remite a la acción estética-política que ha simbolizado y articulado la lucha colectiva de las personas desaparecidas tras la dictadura en Argentina.

La presencia de Mariela aparece recuperada en las fotografías, en letras con su nombre, en la sombra de la bolsa que contiene sus restos, en la imagen de su cuerpo inerte en los diarios de noticias, en el correo que le escribió a su amiga contándole que estaba inmersa en una dinámica violenta en su relación, transmutada en una mariposa morada en la pintura, camiseta y carteles de Mara, y finalmente desde la palabra o el grito al nombrarla “Miss Mariela, presente, ahora y siempre”.

La pintura y el teatro develan de manera artística el femicidio como un giro que marca un antes y un después en la vida de Mara, este contraste en la pintura se observa desde tonos luminosos coloridos hacia un tono negro y vacío, mientras que en el teatro el cuerpo grita, se cae, se queda inmóvil mientras yace en el suelo hasta que otros cuerpos la levantan y acompañan mientras atraviesa su luto.

Así mismo, las consignas Ni una menos y Vivas nos queremos, representan la lucha feminista que simboliza una denuncia colectiva contra la violencia de género, y destaca la figura de la multitud hacia el final reflejando unidad, denuncia y acompañamiento.

Las representaciones femeninas fueron la mariposa, el color morado, las figuras de siluetas rojas, los lazos morados, y en general se muestran mujeres fortalecidas, activas que gritan, saltan, se enojan y reclaman. La representación masculina gira en torno al femicida, por lo que se concibe a esta figura varonil como violenta, agresiva y manipuladora.

Por otro lado, Mara denuncia la cobertura de medios por sensacionalizar el femicidio de su mamá, muestra brevemente algunos extractos de los diarios que cubrieron la noticia haciendo énfasis en sus títulos, que expresan: “Acuchilló a su pareja e intentó suicidarse”, “Drama pasional, asesino se recupera”, “Mató a su mujer a puñaladas”, “Sangriento drama pasional en el coqueto puerto madero. Ella murió desangrada y él quedó internado en grave estado”, “Pasión y muerte en Puerto madero”.

Además de revelar detalles sobre específicos de la muerte, inscribir al crimen en el ámbito de lo privado y teñir de elementos románticos y machistas al femicidio, algunos de estos diarios tenían fotos explícitas del cuerpo de Mariela y su sangre en la calle, contribuyendo al sensacionalismo y la espectacularidad del hecho. Las fotografías cosifican su cuerpo al exhibirlo envuelto en una funda tirada en la calle, sin respetar la dignidad de la víctima ni de sus familiares.

De la misma manera definen nociones de control y posesión del hombre sobre la mujer al expresar “Mató a su mujer”.

La reacción seria, triste e irascible en el rostro de Mara permite al espectador adentrarse en las consecuencias y responsabilidad de los diarios al comunicar, inscribir, circular y normalizar discursos revictimizantes que justifican los asesinatos y el accionar violento de los agresores como un arrebato emocional que tiene como raíz a la pasión.

Finalmente en menor medida, se aluden a problemáticas como la invisibilización de personas trans o lesbianas, la trata de mujeres, el derecho a decidir sobre el cuerpo femenino, las personas desaparecidas o hechos que inciden como factor condicionante a un menor acceso a la justicia, como la pobreza. Así mismo, este film es el único que alude al uso del lenguaje inclusivo.

También se confronta al espectador a través de la mirada de distintas mujeres directamente a la cámara, y se sitúan elementos para reconocer la violencia de género. Para terminar, Mara agradece a todos, todas y todes quienes le han acompañado e invita a las personas a militar y poner el cuerpo, en memoria de quienes ya no están.

En el tercer documental *Me ha engañado*, también se da el caso de un feminicidio íntimo. Cabe acotar que en Bolivia el término legal que se utiliza para denominar este

tipo de crímenes es feminicidio, no femicidio. En este caso el término no necesariamente involucra directamente la participación o complicidad del Estado, aunque su responsabilidad por omisión sea perceptible.

La enunciación que predomina se da por el uso del Voice Over, en la que un narrador omnisciente masculino ajeno al mundo proyectado lleva el hilo argumentativo del documental, también la enunciación se presenta desde los elementos gráficos como subtítulos o cuadros con los nombres de las personas entrevistadas, y a través del montaje evidenciando su construcción y armado. Las secuencias que tratan sobre datos estadísticos del Feminicidio en Bolivia son incorporadas en el proceso de edición, así como las noticias superpuestas.

Luego, otras instancias enunciativas híbridas toman forma con la inclusión de los relatos de los actores sociales, multiplicando los puntos de vista de familiares, agresores, expertas y funcionarios estatales.

En general, el sujeto emisor de la enunciación es la voz no corpórea y omnisciente del narrador, sin embargo, resalta el peso que se otorga a las voces de los femicidas. Luego, aparecen voces de la abuela, madre, tía e hijos de Janet, y también de dos psicólogas, un abogado y otros funcionarios de la Defensoría del Pueblo. Por último, otra forma de enunciación híbrida se da con la enunciación mediática cuando en una secuencia aparecen recortes de periódicos mencionando las labores a favor de las y los huérfanos de feminicidio por parte de la Defensoría.

La confluencia de actores sociales marcan varios puntos de vista, que se identificaron como: sensacionalistas y justificadores, especialmente cuando los femicidas expresan sus motivaciones; informativos y de denuncia, cuando se contrasta lo dicho por los agresores o se informa sobre el feminicidio en Bolivia a través de conceptos, datos y deberes del Estado por garantizar los derechos de las víctimas; y en menor medida, una visión sensibilizadora que invita a los espectadores a empatizar con la familia o muestran la importancia que tiene prevenir este tipo de crímenes.

Además de los actores mencionados, aparece también la víctima, Janet, desde la voz testimonial de sus familiares, y desde la imagen, a través de las fotografías, para identificar, visibilizar y recordarla.

En este documental predomina la palabra hablada para identificar y representar al feminicidio, las palabras son los signos que portan significado, tanto escritas como habladas. La escena de introducción cuenta con una entrada en fondo negro con letras

blancas, se lee: “Dos niños huérfanos y su abuela, buscan justicia, por el feminicidio de su madre”, luego aparece el titular de la película “Me ha engañado, la historia de Janet”.

La secuencia del feminicidio de Janet, narra lo siguiente en Voice over: “De acuerdo con los hechos probados, Julián ejerció violencia física ocasionando principalmente lesiones contusas en la cabeza, múltiples lesiones en el cuerpo y violencia sexual, causando la muerte de su esposa embarazada, Janet”.

En la secuencia que explican datos sobre feminicidio, aparecen otros signos como fotografías de más de 10 mujeres en un fondo oscuro iluminado desde la parte superior, con la palabra feminicidio en mayúsculas y en opacidad baja que atraviesa cada foto. Las mujeres que aparecen son diversas.

Después, se observan otros signos como cruces negras en tumbas de tierra, cementerios, el acto de prender velas blancas, sonidos que reflejan tristeza o drama, el silencio, el quiebre de voz de la mamá de Janet cuando habla sobre ella, además en este documental aparecen cifras, y las víctimas de feminicidio de cada año en Bolivia se observan con números.

El recurso gráfico más evidente para representar el feminicidio de Janet aparece en la secuencia final cuando su figura en las seis fotografías transiciona hacia una silueta en negro. Para representar la muerte se observa también una corona de flores violetas adornando la cruz negra sobre una tumba. Ver figura 5.

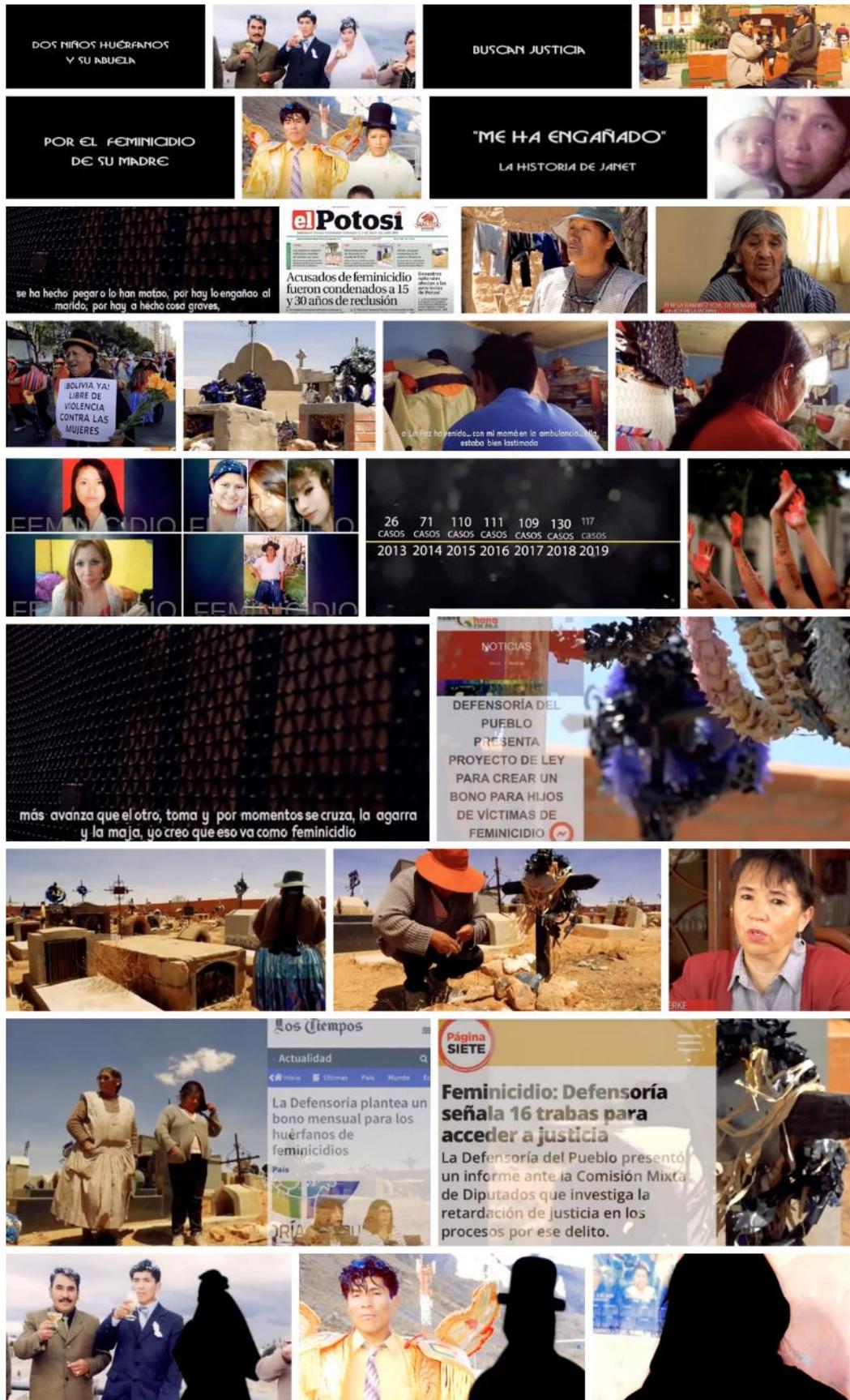


Figura 5. Representación del feminicidio en *Me ha engañado*
Elaboración propia

Los códigos que permiten interpretar el significado de los signos están dados en gran medida por el uso del lenguaje, mientras que otros códigos se asocian a la muerte como el color negro, las cruces, tumbas y también las velas según su contexto.

En cuanto a las manifestaciones del género, los estereotipos o roles de género surgen en su mayoría con las declaraciones de los feminicidas que expresan: “Porque no pueden averiguar a las mujeres, porque razón se están haciendo pegar”, “Por ahí lo ha engañado al marido y al hombre no más lo achacamos”, “De la mujer empieza el problema, no es del hombre, en vano dicen machismo, no hay tal machismo, una persona humilde está cayendo a la cárcel por una desgracia, y a ese humilde le dicen machismo”, “eso pienso que engañan y se van, por eso el hombre ya no aguanta... se cruza, la agarra, y la maja, yo creo que eso va como feminicidio”.

De acuerdo a estas declaraciones se puede inferir que está presente un mandato de sumisión hacia las mujeres, en las que su autonomía y libertad son vistas como una afrenta, en cuanto al feminicida, menciona que una de las características de su rol como varón debería ser la infidelidad, por lo tanto expresa: “Yo debería estar engañando a mi mujer”, además busca justificar su violencia con frases como “De mí no es planeado, de mí es emoción violenta”, “Por celos es esto, porque me ha engañado con su primo”.

En el documental, en general estas secuencias contrastan con la declaración de la psicóloga, quien indica que los agresores presentan distorsiones cognitivas, y comparten rasgos psicopáticos que generan falta de empatía e incapacidad de asumir sus acciones.

Así mismo, desde el discurso estatal se presentan algunos factores que llevan al feminicidio, siendo para ellos la razón más común, los celos, seguido por la decisión de la mujer de separarse del agresor, luego la adicción o el consumo de alcohol y finalmente el machismo.

A Janet se la muestra como una mujer víctima de violencia, en ocasiones presentando testimonios sobre específicos acerca de los maltratos que sufría cuando mencionan que sangraba como agua o que su rostro quedó irreconocible, su cuerpo no es visible más que en las fotografías que resucitan su apariencia, por lo demás su presencia se da a través de la palabra, cuando la nombran, sin embargo solo se mencionan detalles sobre el ciclo de violencia en el que encontraba.

Las representaciones masculinas que destacan son las de los agresores, que se presentan como personas violentas, agresivas, celosas y machistas, que además culpan y revictimizan a Janet. Al terminar el documental, la voz masculina que narra, invita a desmontar las acciones violentas masculinas de cada hombre para que no desemboquen

en feminicidio, colocando como opción otra forma de transitar la masculinidad, aunque solamente esta frase sea reflejo de ello.

Otra variable que destaca es el bajo nivel de instrucción del femicida, y los escasos recursos de Antonia, madre de Janet, quien sin el apoyo de la Defensoría del Pueblo no habría podido acceder a los documentos que necesita para solicitar la guarda de sus nietos. Este hecho también es un motivo de denuncia por parte de quienes realizaron el documental, al reconocer que el Estado no tiene un protocolo para informar a los huérfanos de feminicidio sobre la restitución de sus derechos, y que el trámite de solicitud de guarda ha sido otorgado en tan solo un caso, de 118, en el período 2018-2019.

Para terminar, se escucha la canción *Bailando con tu sombra*, seguido de la voz de una mujer, quien expresa, “para que nunca más la mujer sea maltratada, para que nunca más muera una mujer por culpa de los celos y el amor”, vinculando una vez más, una relación entre la violencia y nociones de amor romántico.

En la sección que sigue se presenta el análisis comparativo de los tres documentales para establecer diferencias y semejanzas en su construcción audiovisual y de representación de los femicidios en cada caso.

6. Análisis comparativo

Como se pudo observar, los tres documentales tratan sobre casos de feminicidio/femicidio íntimo, sin embargo, el contexto específico de cada país, enmarca su significado y abordaje de manera particular.

En el caso de México, el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, establece una narración audiovisual de fuerte denuncia y crítica hacia el Estado, y se utiliza el término feminicidio. Marisela, madre de mediana edad, lucha hasta la muerte contra un sistema fallido y misógino. Se recuerda que en el contexto mexicano, se alude a una necropolítica del género, como un régimen de terror que se inscribe sobre los cuerpos de las mujeres.

También se presentan otras problemáticas como las del narcotráfico y la desaparición de mujeres. El femicida se esconde de la justicia al unirse al Cártel de los Zetas, e incluso Juan Manuel (hijo de Marisela) se ve obligado a buscar refugio en Estados Unidos, tras recibir amenazas de muerte. El caso de Rubí termina sin haber recibido justicia.

En Bolivia, también se tipifica el término como feminicidio, y el documental *Me Ha engañado* expone un tinte de denuncia y responsabilidad estatal para su prevención,

pero domina la exposición del trabajo de la Defensoría del Pueblo, cuyos argumentos entorno a esta problemática coinciden con la normalización de elementos como los celos o el alcohol para justificar la violencia machista, y que se revisaron en la contextualización del feminicidio en este país.

Existe un contraste generacional con respecto a los otros dos documentales, porque quien lucha en este caso, es Antonia, la madre de Janeth. Quien sin recursos económicos depende enteramente del Estado para tramitar la guarda de sus nietos. En este caso, el femicida está preso, pero el documental se enfoca en hacer conocer que existen procesos posteriores (deficientes), para ayudar a las y los huérfanos por feminicidio. Aquí tampoco se evidencia un movimiento feminista fuerte, como en los otros dos casos.

En el documental argentino *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, el término ocupado es femicidio, aunque en la tipificación de este país se trate como homicidio agravado por violencia de género. Asimismo se expone la falta de acción por parte del Estado para tratar los femicidios, pero su enfoque radica sobre la experiencia personal de Mara, que también es una lucha colectiva.

El femicida en este caso, luego de su intento de suicidio, fue condenado por homicidio simple y luego de la rebaja de su pena, salió libre tras estar ocho años preso. Mara, a través de financiamiento del INCAA logra ocupar como herramienta al cine documental para hacer memoria y alertar sobre casos de femicidio en Argentina. Contrastando con los casos anteriores, habla de su experiencia en primera persona, también sostiene que el movimiento feminista la acompañó y la ayudó a no sentirse sola, mientras procesaba su duelo.

Entonces, el contexto influye de manera directa en cómo se entiende y se comunica sobre el femicidio/feminicidio en cada producción, constatando que el documental de Mara, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, es el único que confronta otras posibilidades de mirar y de enunciar que nacen desde el sentir.

Luego, los tres documentales difieren en sus modos de producción y enunciación, mientras que para su difusión comparten el uso de ciertos canales. En *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, se evidencia un modo de producción profesional que se difundió en Netflix, lo que ha permitido que sea un producto de alto alcance nacional e internacional, cuya inclusión en esta plataforma permite inferir que existe interés por este tema aumentando su probabilidad de consumo. Su enunciación en términos de dirección, corresponde a un trabajo de montaje minucioso, cuya cadena de asociación es lo que

permite interpretar el sentido del filme, para denunciar la indolencia estatal y para posicionar a Marisela como símbolo de lucha antifeminicida.

Por otro lado, el documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, tuvo el respaldo del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) para su producción, corresponde a un producto en primera persona, el acercamiento con el tema es directo, y se rompe la idea neutra e impersonal de los realizadores. Mara tiene control sobre la difusión de su película, se encuentra en la plataforma Vimeo bajo contraseña, y en la plataforma Cine.Ar Play, que es visible gratuitamente solo en territorio argentino.

Mientras que el documental *Me ha engañado*, no brinda detalles sobre su proceso de producción, pero da a conocer que es un producto estatal de la Defensoría del Pueblo. Exponen que su objetivo fue dar a conocer la realidad de los huérfanos del feminicidio, su enunciación es epidérmica y lejana, cuyo voice over ocupa un lugar de autoridad frente a la realidad expuesta, que se consolida en la visión estatal sobre el tema. Este video se transmitió en fake Facebook live, algunos canales de televisión locales y YouTube, con el objetivo de ser visto, socializado y compartido.

Los tres documentales han utilizado canales de difusión como redes sociales, prensa escrita y YouTube para compartir sus tráilers.

Luego, en lo que respecta a las modalidades documentales, las tres películas comparten características de la modalidad participativa, todas cuentan con el uso de entrevistas o testimonios en los que confluyen múltiples voces, que narran sus experiencias y perspectivas, reforzando o contrastando la retórica planteada en cada film.

Lo que difiere es el tiempo que se le otorga a cada voz, en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, predomina la voz de Marisela y de su hijo Juan Manuel, el contraste se da con voces institucionales, como la del Gobernador o la Procuradora General de Justicia, cuya participación en comparación es menor.

Mara, por su parte, se opone a la cobertura mediática sensacionalista, y el tiempo que otorga a la prensa es corta. Mientras que en el documental *Me ha engañado*, destaca el peso de la voz de los feminicidas, ocupan un tiempo en pantalla considerable, y aunque su uso sea para contrastar el discurso justificador y violento de los agresores, provoca un impacto sensacionalista por la manera en la que se construye su intervención, especialmente, desde la sonorización.

Las tres muertes de Marisela Escobedo y *Me ha engañado* presentan características del documental expositivo, en el documental boliviano esto resulta evidente por el uso del voice over, mientras que en documental mexicano el hilo narrativo

se compone de múltiples voces, pero el montaje es la instancia enunciativa escondida del film, que proyecta y refuerza su discurso, naturalizando la manera en la que se percibe la narración.

Por el contrario, el documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, se alinea a las características del documental performativo y reflexivo. Al poner en tensión a la impresión de realidad, cuando se capta su *pensamiento*, se invita a los espectadores a cuestionar formas de producción, representación y modos de construcción del documental en sí mismo. Este recurso estilístico puede considerarse una práctica que confronta otra manera del mirar y del hacer, frente a otros recursos o modalidades convencionales.

De igual forma, lo performativo se refleja en el uso expresivo del arte al pintar o hacer teatro, en el que se mira al propio cuerpo como espacio para transmutar y liberar emociones dolientes, que usualmente no se exponen públicamente, reivindicando el derecho de Mara a sentir, todo “el gran dolor, la gran soledad y la gran bronca” que tenía dentro, al mismo tiempo que cuestiona el silencio y la costumbre de no hablar de todo aquello que causa dolor.

En general el lenguaje audiovisual que los tres documentales utilizan, ocupan las convenciones de uso de planos asociadas al cine clásico de ficción. Los primeros planos sirven para observar de cerca la expresión y gestos de una persona, mientras que los planos generales o panorámicos se reservan para paisajes o tomas lejanas de edificios, desiertos o cementerios posicionando puntos de vista sobre lo que se observa.

El documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, es el que más utiliza las convenciones asociadas al cine clásico de ficción, como el uso expresivo del color, de planos y ángulos, mientras que el documental *Me ha engañado*, utiliza las convenciones asociadas al cine documental como planos inestables, rodaje en exteriores, o iluminación natural. *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, en cambio, tiene secuencias que se salen de las convenciones descritas, y utiliza nuevas formas expresivas para narrar, como el tratamiento del encuadre negro en ciertas escenas, incursionando en lo que se podría pensar como ejemplo o aproximación hacia un lenguaje audiovisual feminista.

Los tres documentales utilizan una puesta en escena, la más elaborada corresponde a *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, la composición sigue las convenciones del cine de ficción, ocupa ley de tercios, uso de ángulos picados y contrapicados. También la luz funge expresivamente, cuando Marisela aparece las tomas son más claras, la rodea el color blanco, mientras que otros testimonios presentan menos luminosidad, jerarquizando desde el lenguaje audiovisual a Marisela como *personaje* principal.

La puesta en escena de los otros dos documentales corresponden a un uso natural de la luz, o del color, sin embargo, en los planos detalle, se enfatiza la posición de las personas u objetos que están colocados para ser observados, resaltando expresiones, palabras o ideas.

El lenguaje audiovisual utilizado para representar la muerte en los tres documentales se da a través del uso de ausencia de color, con transiciones hacia el negro y el silencio, que dura un instante, resaltando el vacío, la falta de presencia, y la muerte, que marca el límite de lo irrepresentable. Otro recurso que los documentales comparten son las fotografías de las mujeres asesinadas.

Luego, para recrear el feminicidio de Rubí en *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, su tratamiento audiovisual es más abstracto, utilizando el contraste de colores como elemento fundamental que evocan a la vida y a la muerte, la luz del fuego, las chispas y la sombra de la noche.

En cuanto a *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, Mara pinta y externaliza sus sentimientos sobre el femicidio de su madre, al contrastar colores vivos saturados, frente a una gran pincelada negra. También se expresa con un grito desgarrador mientras realiza la obra de teatro, golpea el piso, su cuerpo se inmoviliza y disocia. Su aproximación audiovisual del femicidio se da a través del arte y es performativa.

Los lugares geográficos también son importantes, el desierto de Ciudad Juárez y Puerto Madero son tomas recurrentes en ambos documentales al ubicar los lugares de los asesinatos de Rubí y de Mariela. En el documental boliviano también se reflejan tomas de sus paisajes, pero para una mirada externa no es posible reconocer sus territorios.

En cuanto a la sonorización, los tres documentales ocupan sonidos de ambientación diegéticos y extradiegéticos, pero en diferentes niveles. Todos comunican tristeza y añoranza, sin embargo, el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo* refleja música similar a un film de suspenso, *Me ha engañado*, ocupa música similar a un film de terror y el documental que menos utiliza música extradiegética es *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*.

En *Las tres muertes de Marisela Escobedo* las letras de las canciones *Luz* de Santa Cecilia, o *Canción Sin Miedo* de Vivir Quintana son conmovedoras y sensibilizadoras, con estrofas como “Caminaré, por todos los rincones de este mundo, te buscaré, quiero llegar a ti, quiero encontrarte, mi corazón, te extraño tanto, nunca te olvido” o “Hoy a las mujeres nos quitan la calma, nos sembraron miedo, nos crecieron alas”, se demuestra el

poder simbólico de las palabras como acto de resistencia, esperanza y refugio ante la violencia machista.

Mientras que la canción *Bailando con tu sombra*, del documental *Me ha engañado*, centra la atención en los sentimientos de arrepentimiento de los femicidas.

En *Las tres muertes de Marisela Escobedo y Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, se escuchan varias consignas de marchas feministas, que reflejan códigos ya instaurados en una parte del colectivo como reclamo hacia la violencia ejercida contra las mujeres y los cuerpos feminizados.

En definitiva, el lenguaje audiovisual de los tres documentales presenta elementos mixtos e híbridos, en el que confluyen convenciones visuales asociadas tanto al cine documental como al cine clásico de ficción, y solamente el documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* en algunas secuencias presenta otras formas de expresión que confrontan el mirar, el hacer y el sentir.

Luego, los signos para representar el femicidio que los tres documentales comparten son la ausencia de color, la transición al negro, el silencio, música triste, cifras, cementerios, tumbas, el quiebre de voz en los testimonios, los gestos de dolor de los familiares, el recurso del contraste, la presencia resucitada de las mujeres a través de sus fotografías, la palabra femicidio/feminicidio en cada caso, y los nombres escritos o escuchados de cada víctima.

Estos documentales se retratan con estrategias de representación fragmentadas, que bordean la irrepresentación, por ello, los tres documentales presentan signos de vacío que resaltan ausencias, gestos pausados, y lo inexpresable. La muerte ocupa un espacio en falta, una transición, un cambio y un contraste. Luego, cada uno presentará su forma particular de abordar los femicidios, acorde a la historia de cada persona.

En *Las tres muertes de Marisela Escobedo* los signos para representar al feminicidio fueron: carteles con los nombres de las mujeres asesinadas, el desierto, cruces negras en fondos rosas cuadrados, cruces rosas, cruz gigante formada con clavos (cada clavo con el nombre de una mujer asesinada), basurero con fuego dentro, contraste de luz y sombra, huesos, espinas marchitas, un cordero blanco muerto, el ocaso, un cuerpo cubierto con tela morada, velas, flores, la bandera feminicida mexicana, colores rojo, morado y rosado, el signo de venus, esténcil de nombres de mujeres en la calle, las palabras que hacen referencia al feminicidio como: “él la mata”, “buscar la pieza del cuerpo de mi hija”, “encontramos un huesito”, entre otras, las canciones *Luz* y *Canción sin miedo*, y consignas feministas. Este documental es el que mayores signos visuales

presenta para representar al feminicidio, los otros dos documentales recurren más al uso de la palabra.

Los signos de representación del feminicidio en el segundo documental *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* fueron: Puerto madero, mariposas, sombras, golpes en el piso, grito muy fuerte y llanto, yacer quieta en el suelo, contraste en la pintura, siluetas rojas, camisetas con fotos de mujeres asesinadas, fechas de nacimiento-muerte, titulares de la noticia en los periódicos, personas uniformadas cargando un cuerpo envuelto en un algo negro, charco de sangre, corazón morado, corazón blanco, letras que forman los nombres de Mara, lazo morado, el atardecer, tela con el nombre de Mariela, y consignas feministas.

Y los signos del feminicidio en *Me ha engañado* fueron: en su mayoría palabras habladas, pero también, letras mayúsculas del nombre de Janet, una ambulancia, cruces negras, la canción *Bailando con tu sombra* y el recurso de transición hacia el negro en las fotografías de Janet.

La interpretación de cada signo se da en correlación a las palabras, contexto o secuencias anteriores o posteriores, que reducen la posibilidad ambigua de interpretación para anclarlas hacia un significado determinado.

De igual forma, son los códigos los que posibilitan entender el significado otorgado a los signos, se encontró que el código para representar la muerte en general tiene que ver con tumbas, el color negro, cementerios y cruces, pero en el caso del documental mexicano, el código que allí se ha instaurado y que hace referencia a las muertes de mujeres son las cruces rosas, estos símbolos son resultado del esfuerzo colectivo para visibilizar estos crímenes, la estrategia de uso del rosa se da por ser un código asociado, estereotipado y socializado por mucho tiempo referente a lo femenino.

Sin embargo, su reapropiación tiene el potencial para transformar ese código para la significación de lucha, resistencia, reclamo y denuncia para problemáticas específicas, como los femicidios.

Se halló que las palabras son los signos más utilizados para dar forma a los conceptos, en este sentido, el enfoque de género también toma en cuenta el lugar de enunciación, los tres documentales tienen instancias híbridas de enunciación como relatos de actores sociales y enunciación mediática. El punto de vista que predomina en *Las tres muertes de Marisela Escobedo* es de denuncia y sensibilizador, en *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* es sensibilizador y en *Me ha engañado* es informativo, pero también, en menor medida, sensacionalista.

En cuanto a las manifestaciones del género, el uso del lenguaje en general fija el género femenino o masculino, excepto en el documental argentino en el que se usa también lenguaje inclusivo. Las representaciones masculinas de todos los victimarios corresponden a un perfil agresivo, violento y manipulador. En *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, se observan otras representaciones masculinas más sensibles, y afectados por la tragedia como Juan Manuel, hijo de Marisela y su abogado Gabino, y en *Me ha engañado*, el narrador insta a los varones a desmontar conductas violentas.

Las representaciones femeninas son más variadas, se muestran perfiles de mujeres activas, valientes, tenaces, empoderadas y luchando contra la violencia de género, en cambio las víctimas se presentan como mujeres inmersas en un círculo de violencia. En los documentales mexicano y argentino, se proporciona características de la vida o personalidad de ambas víctimas mientras que en el documental boliviano, lo que se detalla son las etapas y signos de su maltrato.

Destacan, en los documentales mexicano y boliviano, las figuras de las madres, y en el documental argentino, la figura de la hija. Mujeres quienes tuvieron que asumir las consecuencias directas de la violencia femicida. Marisela, transformada en símbolo por su tenacidad para luchar contra el feminicidio de su hija, Antonia, quien se hace cargo de sus nietos con los recursos que están a su alcance, y Mara, quien expone públicamente el mayor dolor de su vida.

Los estereotipos, roles de género o manifestaciones machistas se evidencian especialmente en los discursos de los femicidas, de los medios de comunicación en el caso de *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, y también de funcionarios públicos en el documental *Las tres muertes de Marisela Escobedo*.

La voz de los femicidas en *Me ha engañado* destaca, y en sus palabras se puede dilucidar las expresiones machistas y patriarcales que asumen lo masculino como superior frente a lo femenino, se explicitan roles de género y justifican su violencia producto de arrebatos emocionales. Incluso el discurso estatal se vale de tratar a los celos como causante principal de los feminicidios, lo que lleva a pensar que las acciones de los femicidas fueron producto de arrebatos emocionales imprevisibles e incontrolables, sumado a ello revictimizan a las mujeres, haciéndolas responsables de las mismas agresiones, como lo sugiere el mismo titular de este documental.

El documental *Me ha engañado* incluye contradicciones, a la vez que informa sobre el feminicidio como problemática social en Bolivia, y lo trata como la expresión máxima de violencia machista, replica en su narrativa detalles revictimizantes y

sensacionalistas, que vinculan las agresiones con el amor como en la última frase que se escucha de la secuencia final “para que nunca más muera una mujer por culpa de los celos y el amor”, además la ambientación musical remite al drama y al terror, especialmente en las secuencias de introducción y de cierre.

En los otros dos documentales, también se hallan algunas frases que reflejan machismo, pero su uso se da a modo de contraste con el discurso predominante a modo de denuncia o sensibilización con respecto a los femicidios.

La construcción del feminicidio en el documental mexicano es de denuncia, existe una crítica hacia el sistema judicial y estatal ante su falta de enfoque de género, de celeridad y atención por las muertes cruentas hacia las mujeres.

Femicidio: Un caso, múltiples luchas critica al Estado y especialmente a los medios de comunicación, por la cobertura sensacionalista de la muerte de su madre. Los ejemplos que expone Mara de los titulares legitiman las relaciones inequitativas entre hombres y mujeres, el llamarlo crimen o drama pasional, normaliza y justifica estas acciones en nombre del amor invisibilizando las relaciones de poder subyacentes, además los detalles falsos, escabrosos, y la fotografía del cuerpo inerte de Mariela, contribuyen a su espectacularización.

Entonces, de los tres documentales, *Me ha engañado* es el documental que realizó un tratamiento audiovisual y de representación más discordante, el análisis permitió observar a detalle que el aspecto formal, y los signos de este documental replican a la vez que denuncian dinámicas sociales jerarquizantes a favor de los varones. Aquí también se entrelaza la temática de clase, y la falta de acceso a justicia condicionada por el capital. Su tono es lejano, autoritario y pretende ser objetivo.

En *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, en cambio, la intención revelada del montaje es posicionar a Marisela como símbolo de lucha antifeminicida, denunciar la incompetencia y desatención Estatal no solamente frente a los feminicidios, sino también sobre el narcotráfico, las mujeres desaparecidas y la corrupción. Su tono se da a manera de conversación con múltiples actores, cuyos testimonios se impregnan por el pacto de veracidad, disimulando su condición de constructo y la presunta transparencia incide en considerar esa realidad como única.

Por otro lado, en *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* se observa un lenguaje audiovisual que mantiene y que también se aleja de las convenciones audiovisuales, cuya modalidad reflexiva confronta a los espectadores a cuestionarse más allá de la pantalla

sobre el estatuto mismo de representación de lo real, en la que lo construido se vuelve evidente.

Los temas que Mara trata, el arte, la pintura, el teatro, la tragedia, el dolor, la ira y el duelo, al convocarse en primera persona, brindan un vistazo sobre lo sensible, colocando la atención en el cuerpo como lugar en el que el trauma se procesa, se transita y se puede liberar. Esta acción, coloca a Mara como sujeta, que mira y siente activamente sin culpas. Así mismo, da espacio a otras voces, desde la sensibilidad de la experiencia, como posibilidad de identificación para otras mujeres en su misma situación.

Este documental, de los tres analizados, es el que más se aproxima a lo que se podría llamar lenguaje audiovisual feminista, por su enunciación, que elimina al mediador y narra su propia experiencia; por su contenido, que problematiza el femicidio de su madre como problemática social expuesta hacia lo público; por su modalidad reflexiva, que confronta lo establecido; y por su tratamiento audiovisual y de representación con enfoque de género, que explora nuevos horizontes para sentir, pensar y re-crear.

Conclusiones y agenda pendiente

Conclusiones

Los objetivos planteados al inicio de esta investigación fueron analizar el lenguaje audiovisual y las estrategias de representación del femicidio, con enfoque de género de los documentales *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* y *Me ha engañado*.

El cine documental puede fungir como instrumento socializador, regulador y productor de sujetos a través de sus representaciones, y los discursos que se erigen en él aportan en la construcción de imaginarios colectivos. Considerando que los enunciados resultan de interacciones discursivas, estas dialogan, no solamente desde lo verbal, sino en el caso del cine, también desde lo visible y tomando en cuenta la mirada del otro.

Los documentales contemporáneos presentan líneas difusas y elementos híbridos en su lenguaje audiovisual, tomando estrategias asociadas al cine de ficción indistintamente. Es relevante notar que el elemento que lo diferencia de la ficción, es el código preestablecido referente a lo real, con un Pacto de Veracidad implícito en ellos, lo que previamente condiciona la mirada y la lectura de códigos.

Por ello, el cine documental tiene un potencial político-ideológico al privilegiar en su construcción, una perspectiva sobre lo real; que en los casos objetos de estudio buscan asumir una postura crítica, de denuncia y cuestionamiento ante la ideología machista dominante, frente al femicidio y a su socialización.

Así, los filmes evidencian estructuras sociales, que avalan que el femicidio ocurra. En *Las tres muertes de Marisela Escobedo* se responsabiliza directamente al Estado por su negligencia, se demuestra su ineficacia en múltiples instancias e incluso se alude a su participación dentro de un escenario de crueldad, corrupción e impunidad.

En *Me ha engañado*, se denuncia la ineficiencia estatal, no solo para prevenir los femicidios, sino para actuar en pro de los derechos de restitución hacia las víctimas colaterales. Mientras que en *Femicidio: Un caso múltiples luchas*, además de denunciar al Estado, por su ineficacia, el espacio se abre para atravesar el duelo, presentando también testimonios que convocan esta problemática, de lo personal, hacia lo colectivo.

Entonces, al hacer circular estas construcciones de sentido que concientizan sobre el femicidio desde un enfoque de género, el cine documental se potencia como una herramienta política de resistencia ante la violencia machista, capaz de visibilizar y

asumir otras miradas ante una posición que niega, desconoce, y deslegitima esta problemática o que perpetúa estereotipos y roles de género al comunicar sobre ella.

Para descifrar la construcción documental resultó útil utilizar las modalidades documentales de Nichols para categorizar el o los tipos documentales (modalidades que suelen tomar elementos entre sí), reconocer los modos de enunciación documentales de Vallejo para desentrañar múltiples formas enunciativas, además de analizar los elementos del lenguaje audiovisual propuestos, con énfasis en la función del montaje de cada film.

Las muertes, como ejes centrales de los documentales, ocuparon diversas estrategias de representación, como la recreación poética, el esfuerzo de recuperación de presencia de las víctimas, a través de archivos, testimonios, fotografías, recuerdos o voces; la resignificación de la existencia simbólica, transiciones, contrastes y metáforas.

Los tres documentales comparten el uso de archivos y fotografías de las tres mujeres, lo que a su vez, de cierta forma, resucita su presencia en el espacio público, combatiendo el olvido para forjar una memoria y una materialidad que interpela al espectador, atravesando lo sensible y forjando una experiencia afectiva de recepción.

Los recursos simbólicos y las metáforas tomaron forma de cruces rosas, clavos, corderos muertos, velas, ocasos, tumbas, números, palabras, flores, mariposas, siluetas, cementerios, el desierto o territorios, en definitiva, signos.

Signos compartidos sobre la muerte que al representarse como femicidios, se funden con otros signos estereotipados referente a lo femenino, sobre todo en términos de color. Estrategia de doble filo, utilizada para identificar a simple vista que se trata de la muerte de un cuerpo femenino o feminizado. En este caso, el estereotipo se fija para exigir justicia para las mujeres, una demanda que busca concientizar acerca de la violencia machista y utiliza códigos preestablecidos que se resignifican a su favor.

Las imágenes adquirieron una significación más clara sobre la intención de sus realizadores, desde la relación de escucha-imagen, es decir cuando se acompañaron de la palabra o del sonido. Los sonidos que hacen referencia al terror, al suspenso o al misterio contribuyen en la sensacionalización de las escenas aumentando su carga dramática. La sonorización aportó considerablemente en la ambientación general de los filmes, y puede sensibilizar como también sensacionalizar según su uso.

En *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, la muerte se exalta desde tres lugares diferentes, primero, desde el feminicidio de Rubí, con la búsqueda de su cuerpo, segundo, desde su muerte simbólica con el fallo de los jueces, y tercero, con el asesinato de Marisela.

Los tres momentos, refuerzan la desidia social y estatal, evidenciando que los cuerpos femeninos fueron objeto de violencias en múltiples instancias, tanto físicas como simbólicas. Se marca su énfasis político de denuncia hacia el Estado, como una instancia ineficiente y corrupta, que tolera y encubre la violencia feminicida.

Más aún, en este documental, se alude a la importancia del cuerpo, como evidencia material para procesar estos crímenes. La desaparición del cuerpo, significa un borrado de las víctimas, que puede devenir en desmemoria. En este caso, la fragmentación del cuerpo de Rubí produce un significado, desde el cual se fragmenta no solamente al individuo, sino también a su construcción simbólica. Contrastado con ello, en otras secuencias, su cuerpo ya no más fragmentado, apareció en archivos y fotografías como remembranza de su vida.

En *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, el cuerpo de Mariela apareció como recuerdo en fotografías y objetos suyos. Durante un par de segundos, se observó su cuerpo inerte en la portada de un diario sensacionalista. Luego Mara, su hija, resignificó su existencia simbólica transmutando el cuerpo de Mariela, en mariposa. La estrategia de resignificación, ocupó la acción de transmutar el gesto y la imposición violenta machista revictimizante de los medios, hacia formas sensibilizadoras que inviten a la empatía.

En este documental, el femicidio se muestra como una problemática social que convoca a todos y todas, más allá de la experiencia personal, a la vez que marca un antes y un después en la vida de Mara, quien brinda un acercamiento sensible de su duelo y propone convocar el tema en múltiples espacios, como medios de comunicación, redes sociales o el espacio público. También alude a la importancia del acompañamiento, a reconocer las señales de la violencia de género y a confrontar la cobertura mediática que este caso tuvo.

Finalmente, en *Me ha engañado* se muestra a Janet en fotografías, y al final las imágenes de su cuerpo transicionaron hacia una silueta negra, aquí la víctima permanece y se documenta solamente como víctima ofreciendo detalles sobre específicos de la violencia. La descripción de su cuerpo, aparece como objeto receptor de violencia.

En este documental, el discurso alrededor de la muerte se concentra en sus efectos, para las víctimas colaterales, resaltando la ayuda que la Defensoría del Pueblo le brinda a su familia, de modo que su postura política es principalmente dar a conocer su trabajo, informar sobre el feminicidio en Bolivia y denunciar la ineficacia estatal.

La representación del femicidio, brinda un acercamiento sobre lo real y lo traumático, existe una dificultad en su reconstrucción ya sea por la falta de registro o por

la crueldad de los hechos, de modo que, las estrategias de representación, que en general siempre están en falta, adquieren una dimensión de doble vacío. Ese vacío que se siente ante una pérdida, el mismo que es difícil de nombrar, imaginar y, por tanto, representar.

Entonces, se dio cabida a lo irrepresentable desde la relación de tensión entre lo visible/invisible, lo decible/indecible o lo parcial, se realizó el intento por recuperar un atisbo de la presencia de Rubí, Mariela y Janet, desde el lenguaje audiovisual se procuró enfatizar esa falta, a través de la ausencia de color que marca una transición hacia el negro, un grito de dolor, el golpe seco del cambio forzado, gestos en pausa y trastocados, o acercamientos a los rostros que en su indescriptible dolor, recurren al silencio. Las huellas de la violencia en ese instante, son capaces de sugerir el alcance del horror, aun así insuficiente, ante el dolor punzante e indescriptible que atraviesa el ser.

En cuanto al enfoque de género, este permitió dilucidar lo que a simple vista o escucha no se nota, los tres documentales reconocieron al femicidio/feminicidio enmarcado dentro de una problemática social articulada a la diferencia jerarquizada de poder del mandato masculino que subordina a lo femenino/feminizado, colocando en disputa aquello que se mira, se escucha, o se silencia, en los discursos.

En *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*, Mara reconoce el asesinato de su madre como femicidio, nombra las estructuras de poder subyacentes del círculo de violencia, además de tejer una red de apoyo que la respalda y sostiene, formando otro tipo de cuerpo, uno colectivo, que también se puede pensar como una estrategia visual antifemicida, al igual que las consignas que las acompañan, canciones de lucha, signos como pañuelos morados, puños alzados y carteles con nombres de las mujeres que faltan.

Además, ejerció su derecho a réplica, frente a la falta de perspectiva de género de los medios de comunicación que trataron el femicidio de su madre como un crimen pasional, lo que justifica el hecho en nombre del amor, producto de un sentimiento incontrolable o arrebato emocional, y lo inscribe en el ámbito de lo privado. También, brindó espacio a las historias de vida de otras mujeres con experiencias similares, abriendo espacio a reconocer otras tipologías del femicidio, como el transfemicidio.

En cambio, *Las tres muertes de Marisela Escobedo*, posiciona a ciudad Juárez como territorio peligroso para ser mujer. El montaje armó la travesía de Marisela en busca de justicia, pero no se amplió información sobre las causas estructurales de la violencia de género, su enfoque radicó en resaltar la tenaz figura madre/activista de Marisela Escobedo.

Finalmente, *Me ha engañado*, documental que desde su titular insinúa una justificación de la agresión, es el audiovisual estatal que más contextualizó causas, conceptos, datos y efectos del feminicidio en Bolivia, sin embargo, los elementos sensacionalistas, como la sonorización dramática, el peso de los testimonios de las feminicidas y la sobre especificación de la violencia, lo convierte en el documental que menos utilizó enfoque de género en su construcción audiovisual.

Luego, se pudo observar que existieron múltiples lugares de enunciación en los documentales, en el que confluyeron diversas voces e instancias, híbridas y fluidas, pero finalmente, jerarquizadas. Esa jerarquía en los tres documentales estuvo propuesta desde los realizadores, aun cuando hubo una modalidad documental participativa.

Además se consideró que el lenguaje audiovisual fungió también como medio directo para expresar la enunciación, al posicionar la intención de sus realizadores, guiar la mirada hacia ciertos elementos, priorizar secuencias, e instituir un punto de vista sobre lo que presenta. Por lo que, el lugar de enunciación fue relevante en esas representaciones.

Por otro lado, de los tres documentales, *Femicidio: Un caso, múltiples luchas* fue el único que realizó una exploración distinta en su lenguaje audiovisual. Cuando la modalidad reflexiva surge, se desafía la naturalización del acceso realista del mundo, que hace dudar al espectador de su credibilidad, al escuchar el pensamiento de Mara y ver que no pronuncia palabra alguna, se confrontaron convenciones y representaciones de lo real, desde su construcción formal.

Para concluir, la representación del feminicidio en estos documentales fue compleja, tuvo un marcado carácter de ausencia, bordeó lo irrepresentable, se presentó como fragmentado, vacío, poético, intolerable y/o performativo, ocupó estrategias como el contraste, la resignificación o las metáforas. Los tres documentales en diferentes niveles, denuncian y ponen en tema de discusión/diálogo, la realidad del feminicidio como un fenómeno social doliente, recurrente y persistente que obedece a estructuras patriarcales violentas vigentes y normalizadas desde ciertos sectores.

Así mismo, la construcción audiovisual que parte desde un enfoque de género, tiene el potencial de cuestionar el ejercicio de poder sobre lo femenino o feminizado, de visibilizar y confrontar la naturalización de signos, códigos y convenciones para contribuir a la sensibilización del feminicidio, abriendo la posibilidad de promover acciones políticas en la restitución hacia vidas libres de violencia.

Agenda pendiente

La agenda pendiente que ocupa como centro una temática como el femicidio, es extensa. A pesar que existe una categoría que demanda acciones hacia un fenómeno que persiste, la desatención hacia las diferentes maneras en las que la violencia de género se expresa contra las mujeres y disidencias de formas específicas desde contextos variados, es una muestra palpable del amplio camino que queda por recorrer. Reconocer las especificidades implica dar cuenta que los cuerpos femeninos y feminizados no son desechables, que importan, existen y resisten.

Como comunicadores o realizadores audiovisuales la responsabilidad recae en interiorizar e interpelar cada práctica, desde múltiples dimensiones, para aportar en esa construcción continua de sentido. Por ello, se proponen algunas pautas generales sobre la representación del femicidio, que podrían estar encaminadas dentro del contexto de uso de políticas públicas para comunicación audiovisual, sin pretender abarcar la diversidad de realidades territoriales, ni reducir la exploración creativa.

En principio, un marco normativo debería considerar un enfoque de derechos humanos y de género, creando instancias que observen, regulen y problematicen sobre las violencias en el terreno de lo audiovisual.

¿Cómo representar el femicidio? Sin duda el enfoque de género es indispensable para proponer una intervención empática con la víctima y sus dolientes. Sin enfoque de género, es más probable que se reproduzcan nociones machistas, insensibles y revictimizantes en las representaciones y narrativas.

Los signos que pueden apoyar para una representación responsable del femicidio son aquellos que remiten a lo irrepresentable, como el uso del silencio, la transición hacia el negro, los gestos en los testimonios, es decir, lo que enfatice el estatuto de lo ausente, sin ser necesariamente explícito. La razón de evitar lo explícito debería estar ligado estrechamente a la problematización que se realice al respecto, si su afán es enaltecer la muerte a manera de espectáculo, se logra un abordaje sensacionalista que no profundiza ni reflexiona en sus fundamentos, por el contrario, si su abordaje muestra los efectos que ese enfoque causa en las víctimas colaterales se puede recapacitar sobre su uso.

Se podría fomentar el uso de metáforas poéticas o abstractas de la muerte como el ocaso, las siluetas, cruces rosas, mariposas, performance, pintura, luces, los datos o cifras que demuestran la magnitud de los crímenes, al igual que las consignas, la música y las palabras que edifiquen, a través de lo sensible, hacia la conmemoración de las vidas

perdidas, de la misma manera, se podría pensar en una normativa que procure tener la aprobación de la familia antes de difundir indiscriminadamente la imagen de las víctimas.

Se insta a evitar una representación que: apele al drama y al espectáculo, que fomente ideas de amor romántico o crímenes pasionales, que explote la imagen de la víctima, que sea revictimizante, que evoque a los celos o al alcohol como causantes del femicidio, que parta sin perspectiva de género, que cosifique el cuerpo de la víctima o que profundice las nociones de lo femenino como lo inútil, débil o sumiso.

El llamado es a tomar en cuenta que los sonidos, las imágenes y las palabras pueden reforzar la manera en la que se perciben los femicidios. De modo que sea posible instaurar contenido que instruya y socialice sobre las causas y efectos de la desvalorización de lo femenino.

Queda pendiente enfocar las prácticas de la producción audiovisual hacia el cuestionamiento del proceso en sí mismo, de sus herramientas, de sus estructuras, de sus miradas, de su lenguaje audiovisual y de sus resultados, desde una mirada integral, crítica y con enfoque de género. También hacen falta espacios, de pedagogía crítica, de acompañamiento, de conversación, observación y creación, que conciban y subviertan la consolidación de códigos, que se construyen de manera colectiva.

Desde las teorías fílmicas feministas se insta a desaprender lo aprendido. No es posible salir completamente de una estructura que con antelación determina modos de ver, actuar y crear, pero si es posible experimentar desde la emoción o el arte, resignificar, re-crear, y relacionarse de otras maneras para producir diferente; como estrategias contra-hegemónicas de reinención.

Los feminismos son complejos, pero la invitación a pensar diferente, para re-crear diferente, abren posibilidades de encuentro entre realidades y experiencias distintas que pueden desembocar en una política de la mirada. Una mirada reflexiva, que no cosifique el cuerpo femenino/feminizado, que no lo objetualice, revictimice o violento. Una mirada que exponga la ternura, el acompañamiento y la sensibilidad masculina. Una mirada que vaya más allá de lo dual, que conlleve hacia prácticas sensibles, activas, propias, colectivas y sanadoras. Miradas como las de Mara Avila, de frente, que abogan por que toda la sociedad se involucre y deje de mirar hacia un costado.

Obras citadas

- Accossatto, Romina, y Mariana Sendra. 2018. “Movimientos feministas en la era digital. Las estrategias comunicacionales del movimiento Ni Una Menos.” *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico* (8): 117–36.
- Alfaro, Fredy, Janina Duque, Sonia Estrella, Gloria Minango, Edith Segarra, y Soledad Torres. 2017. *Glosario feminista para la igualdad de género*. Primera edición. Ecuador: Consejo Nacional para la Igualdad de Género.
- Amado, Ana María. 2009. *La imagen justa: cine argentino y política, 1980-2007*. Ediciones Colihue SRL.
- Aprea, Gustavo, ed. 2012. *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Arias, Juan. 2010. “Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente”. *Aisthesis*, (48): 48–65.
- Atencio, Graciela, y Elena Laporta. 2012. “Tipos de feminicidio o las variantes de violencia extrema patriarcal”. *Feminicidio.net*. 5 de julio. <https://feminicidio.net/tipos-de-feminicidio-o-las-variantes-de-violencia-extrema-patriarcal/>.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, y Marc Vernet. 2008. *Estética del cine: espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Traducido por Nuria Vidal. Buenos Aires: Paidós.
- Avila, Mara. 2018. “Femicidio, un caso, múltiples luchas, cuaderno de bitácora”.
- , dir. 2019. *Femicidio. Un caso, múltiples luchas*. Documental. <https://vimeo.com/avilamara>.
- Bartolomé, Antonio R. 1987. “Lenguaje audiovisual-Mundo audiovisual”.
- Bazin, André. 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp Madrid.
- Beauvoir, Simone de. 2017. *El segundo sexo*. Traducido por Alicia Martorell. Madrid: Cátedra : Universitat de València.
- Bejarano, Camila. 2005. “Realismo y estética audiovisual, el caso del cine clásico”. En *III Encuentro de Jóvenes Investigadores del Instituto Gino Germani (Buenos Aires, 2005)*.

- Berlanga, Mariana. 2008. "El feminicidio: un problema social de América Latina. El caso de México y Guatemala". Tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bernárdez Rodal, Asunción. 2002. "Violencia y cine: el sabor amargo de una fascinación". Ayuntamiento de Madrid.
- Binimelis, Mar. 2016. "Perspectivas teóricas en torno a la representación de las mujeres en el cine: una breve aproximación histórica". *Secuencias* 42: 9–34. doi:10.15366/secuencias2016.42.001.
- Bitonte, María, y Liliana Grigüelo. 2011. "De la enunciación lingüística a la comprensión del lenguaje audiovisual. Una punta sobre enunciación". *Material de Semiótica de los Medios, Cátedra del Coto. Buenos Aires: Facultad de Ciencias Sociales, UBA*. <http://semiotica2a.socials.uba.ar>.
- Bourdieu, Pierre. 1996. "La dominación masculina". *Revista de Estudios de Género, La Ventana*, (3): 1–95.
- Broda, Vladimir, y Michèle Benhaim. 2020. "Melancolía y duelo. El duelo de sí mismo: tratamiento de la dimensión irrepresentable de lo real de la muerte en el cine". *Ética y Cine Journal* 10 (1). Universidad de Buenos Aires: 9–28.
- Bubnova, Tatiana. 2005. "El texto literario, producto de interacción verbal. Teoría del enunciado en M. Bajtín". *Acta Poética* 4 (1–2): 215–33. doi:10.19130/iifl.ap.1981.1-2.599.
- Capdevila, Pol. 2015. "El documental de objetivación: realismo, estética y temporalidad". *Communication & Society*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 67–85.
- Chartier, Roger, y Anacllet Pons. 2013. "El sentido de la representación". *Pasajes*, nº 42. Publicacions Universitat de Valencia: 39–51. <https://www.jstor.org/stable/pasajes.42.39>.
- Chávez, Brittany, y Doris Difarnecio. 2014. "Decolonizando acciones públicas contra el feminicidio con cuerpos disidentes: el performance y la plataforma arte acción en Chiapas México". *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte* 9 (14). Universidad Distrital Francisco José de Caldas: 30–43.
- Choque, Marlene. 2021. *Los rostros de la Violencia de Género*. Bolivia: IDIS.
- Colaizzi, Giulia. 2001. "El acto cinematográfico: género y texto fílmico". *Lectora: revista de dones i textualitat*, (7).
- Conapo. 2021. "La situación demográfica de México".

- Corte Suprema Argentina. 2021. “Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, Edición 2020”.
- Cusicanqui, Patricia. 2021. “Los retos para frenar los feminicidios en Bolivia, donde una mujer es asesinada cada tres días”. <https://www.aa.com.tr/es/análisis/los-retos-para-frenar-los-feminicidios-en-bolivia-donde-una-mujer-es-asesinada-cada-tres-días/2277744>.
- De Beauvoir, Simone. 1949. *El segundo sexo*. Vol. 2.
- De Lauretis, Teresa. 1987. *Technologies of gender: Essays on theory, film, and fiction*. Indiana University Press.
- . 1992. “Repensando el cine de mujeres Teoría estética y feminista”. Traducido por Susana Mayorga. *Debate Feminista* 5: 251–77.
- Defensoría del Pueblo de Bolivia, dir. 2020. *Me ha engañado*. Documental. https://www.facebook.com/watch/live/?v=700234590777034&ref=watch_permalink.
- Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Biblioteca del presente 27. Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós.
- Facio, Alda. 2002. “Engenerando nuestras perspectivas”. *Otras miradas* 2 (2): 49–79.
- . 2009. “Metodología para el análisis de género del fenómeno legal”. *Ávila Santamaría, Ramiro; Salgado, Judith; Valladares, Lola (Comps.): El género en el derecho. Ensayos críticos*. Quito: Ministerio de Justicia y Derechos Humanos.
- Feld, Claudia, y Jessica Stites Mor, eds. 2009. *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Fernández, Marisa, y Laura Méndez. 2009. “Historia enseñada, cine y mujeres: una tríada a debate”. *La aljaba* 13 (13).
- Foster, Hal. 2001. *El retorno de lo real*. Madrid: Ediciones Akal.
- García, Jesús. 1993. *Narrativa audiovisual*. Signo e imagen 33. Madrid: Catedra.
- Gómez Tarín, Francisco. 2004. “Lo ausente como discurso: Elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico.” Tesis doctoral, Universitat de València.
- Guasch, Ana María. 2003. “Los estudios visuales. Un estado de la cuestión”. *Estudios Visuales*, 1–16.
- Hall, Stuart. 1997. “El trabajo de la representación”. Traducido por Elias Sevilla Casas. *Representation: Cultural representations and signifying practices* 1. Sage Publications London.

- Herrera, Sonia. 2015. “Cine y violencia simbólica: la representación audiovisual del feminicidio en Ciudad Juárez en el género documental”. *Cine y violencia simbólica: la representación audiovisual del feminicidio en ciudad Juárez en el género documental*. Dykinson, 141–62.
- . 2017. “Cuando las heridas hablan. La representación del feminicidio en Ciudad Juárez en el cine documental desde las epistemologías feministas.” Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona. www.tesisenred.net/handle/10803/457505.
- Herrera, Sonia, Laia Farrera, Marta Muixí, Dolors Sierra, y Xavier Giró. 2010. *Los documentales del feminicidio en Ciudad Juárez*. Oficina de Promoció de la Pau i dels Drets Humans.
- Iadevito, Paula Marina. 2014. “Teorías de género y cine: Un aporte a los estudios de la representación”. Pontificia Universidad Javeriana.
- “INDEC”. 2021. <https://www.indec.gov.ar/indec/web/Nivel3-Tema-2-24>.
- INE. 2021. “Proyecciones de población, revisión 2020”. *INE*. <https://www.ine.gob.bo/index.php/censos-y-proyecciones-de-poblacion-sociales/>.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Colección Memorias de la represión 1. Madrid: Siglo XXI de España Editores : Social Science Research Council.
- Juárez, Javier. 2019. “El cine documental hecho por mujeres como instrumento de denuncia y visibilización de los feminicidios sexuales y las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez (México)”. *El cine documental hecho por mujeres como instrumento de denuncia y visibilización de los feminicidios sexuales y las desapariciones de mujeres en Ciudad Juárez (México)*. Ediciones Universidad de Salamanca, 25–40.
- Kuhn, Annette. 1991. *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Traducido por Silvia Iglesias. Madrid: Cátedra.
- Lagarde, Marcela. 1996. *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia*. Cuadernos inacabados 25. Madrid: Horas y Horas.
- . 2006. “El derecho humano de las mujeres a una vida libre de violencia”. En *Mujeres, globalización y derechos humanos*, 477–534. Cátedra.
- . 2008. “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”. En *Retos teóricos y nuevas prácticas*, 209–40. Ankulegi.

- Lefebvre, Henri. 1983. "La presencia y la ausencia: contribuciones a la teoría de las representaciones". Fondo de Cultura Económica, México.
- Lesage, Julia. 1978. "The political aesthetics of the feminist documentary film". *Quarterly Review of Film & Video* 3 (4). Taylor & Francis: 507–23.
- MacKinnon, Catherine A. 1989. "Sexuality, pornography, and method:" Pleasure under Patriarchy". *Ethics* 99 (2). University of Chicago Press: 314–46.
- Maestre, María Dolores López. 2019. "Cine y violencia de género". En *Retos en materia de igualdad de género en el Siglo XXI*, 127–39. Madrid: Dykinson. doi:doi:10.2307/j.ctvf3w3tj.
- Mandel, Claudia. 2010. "cuerpo femenino, humor y resistencia". *Escena, Revista de las artes*, 71–82.
- Martínez, José, y Federico Fernández. 1999. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Marún, Eduardo. 2012. "La imagen ausente, la representación de lo irrepresentable". En *AsAECA, 3. Congreso internacional de la asociación argentina de estudios de cine y audiovisual*.
- McDowell, Linda. 2000. *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid; [València: Cátedra : Instituto de la Mujer ; Universitat de València.
- Mejía, Ana. 2011. "Una aproximación analítica al feminismo del género". Universitat Autònoma de Barcelona.
- Millet, Kate. 1995. *Política sexual*. Traducido por Ana María Bravo. Feminismos. Cátedra, Universidad de Valencia.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Traducido por Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós. <https://www.overdrive.com/search?q=E9DBE63B-8A17-448A-9BD4-5CF1A6A2CC18>.
- Molina García, Berta. 2015. "El feminismo en la teoría cinematográfica. Un estado de la cuestión". *Comunicación y Género*, (4): 61–71. doi:<https://doi.org/10.5209/cgen.71072>.
- Monárrez, Julia. 2009. *Trama de una injusticia feminicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana, B.C: Colegio de la Frontera Norte.
- . 2019a. "Feminicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores". *Estado & comunes*, 1 (8): 85–110.

- . 2019b. “Feminicidio sexual sistémico: impunidad histórica constante en Ciudad Juárez, víctimas y perpetradores”. *Estado & comunes*, 1 (8).
- Mulvey, Laura. 1998. “Cine, feminismo y vanguardia”. Traducido por Aurelio Sainz. *Youkali*, nº 11.
- Naciones Unidas. 2020. “Feminicidio”. Text. *Observatorio de Igualdad de Género*. <https://oig.cepal.org/es/indicadores/feminicidio>.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind: Indiana University Press.
- . 2011. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Núñez Marín, Laura. 2021. “El preocupante aumento de los feminicidios en Bolivia”. *EFEMINISTA*. <https://efeminista.com/prevencion-feminicidios-bolivia/>.
- Observatorio Ciudadano Nacional del Feminicidio. 2018. “Informa implementación del tipo penal de Feminicidio en México: Desafíos para acreditar las razones de género 2014-2017”. https://92eab0f5-8dd4-485d-a54fb06fa499694d.filesusr.com/ugd/ba8440_66cc5ce03ac34b7da8670c37037aae9c.pdf.
- ONU. 2021. “Preguntas frecuentes: Tipos de violencia contra las mujeres y las niñas”. *ONU Mujeres*. Accedido mayo 31. <https://www.unwomen.org/es/what-we-do/ending-violence-against-women/faqs/types-of-violence>.
- Paglia, Camille. 2001. *Vamps & tramps*. Valdemar.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. “Orígenes, evolución y problemas”. En *Cine documental en América latina*, 13–79. España: Catedra Ediciones.
- Pérez, Martha. 2019. “Reflexiones sobre el feminicidio en Ciudad Juárez: categoría que se construye desde el despojo femenino”. *Theomai*, nº 39. Red Internacional de Estudios sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo: 137–58.
- Pérez Osorio, Carlos. 2020. “Opinión | 10 Años Del Asesinato de Marisela Escobedo: Las Razones de Contar Su Historia”. *Washington Post*. <https://www.washingtonpost.com/es/post-opinion/2020/12/16/marisela-escobedo-documental-netflix-autores-historia/>.
- Pérez-Osorio, Carlos, dir. 2020. *Las tres muertes de Marisela Escobedo | Sitio oficial de Netflix*. Documental. Netflix. <https://www.netflix.com/ec/title/81002192>.

- Piedras, Pablo. 2009. "El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo". En *V Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Gino Germani.
- Pineda, Esther. 2019a. *Cultura femicida: el riesgo de ser mujer en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- . 2019b. "Organización, movilización y acción familiar y feminista ante el femicidio en América Latina". *Anuario del Conflicto Social*, n° 10. doi:10.1344/test.acs.2019.10.33374.
- . 2021. *Morir por ser mujer*. Buenos Aires: Prometeo Libros. <https://www.prometeoeditorial.com/libro/1268/Morir-por-ser-mujer>.
- Pinker, Steven. 2003. *La tabla rasa: la negación moderna de la naturaleza humana*. Barcelona: Paidós.
- Piñeiro, Sulbarán. 2000. "El análisis del film: entre la semiótica del relato y la narrativa filmica". *Opción: Revista de Ciencias Humanas y Sociales*, n° 31. Facultad Experimental de Ciencias: 44–71.
- Portillo, Lourdes, dir. 2001. *Señorita extraviada*. Largometraje. Documental. <https://www.filmaffinity.com/es/film938121.html>.
- Quecedo, Rosario, y Carlos Manuel Castaño. 2002. "Introducción a la metodología de investigación cualitativa". *Revista de psicodidáctica* 14: 5–39.
- Rancière, Jacques. 2010. *El espectador emancipado*. Argentina: Ediciones Manantial.
- Robles, Humberto. 2010. "Ciudad Juárez: donde ser mujer es vivir en peligro de muerte". *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 109. FUHEM Ecosocial: 95–104.
- Rose, Gillian. 2019. *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Traducido por Isabel Garnelo Díez.
- Rubin, Gayle. 1975. "The traffic in women: Notes on the " political economy" of sex". En *Toward an anthropology of women*, editado por Rayna Reiter, 157–210.
- Ruiz, Astrid. 2012. "El concepto de violencia de género en el Derecho Internacional de los Derechos Humanos". *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 23 (1): 89–114.
- Russell, Diana. 2008. "Fortaleciendo la comprensión del femicidio. De la investigación a la acción". En *Strengthening Understanding of Femicide*. Vol. 27.
- . 2011. "Origin of Femicide". https://www.dianarussell.com/origin_of_femicide.html.

- Sagot, Montserrat. 2013. “El femicidio como necropolítica”. <https://www.labrys.net.br/labrys24/feminicide/monserat.htm>.
- Sánchez, Vicente. 2001. “Representar lo irrepresentable: de los abusos de la retórica”. Subsecretaria de Promoció Cultural, Conselleria de Cultura i Educació.
- Scott, Joan. 2011. “Género: ¿Todavía una categoría útil para el análisis?” *Teoría y pensamiento feminista*. Universidad del Valle, Centro de Estudios de Género, Mujer y Sociedad.
- . 2015. “El género: una categoría útil para el análisis histórico”. *El género: una categoría útil para el análisis histórico*. Bonilla Artigas Editores, 251–90.
- Segato, Rita Laura. 2012. “Femigenocidio y feminicidio: una propuesta de tipificación”. *Revista Herramienta*, vol. 49.
- Selva, Marta. 2005. “Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental”. En *Documental y vanguardia*, 65–84. Cátedra.
- Selva, Marta, y Anna Solá. 2004. “Modos de representación. Sujetos y tecnologías de la imagen”. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, 20:175–233. Barcelona: editorial UOC.
- Siri, Laura. 2016. “El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televisión y del cine?”
- Sommers, Christina Hoff. 1995. *Who stole feminism?: How women have betrayed women*. Simon and Schuster.
- Taccetta, Natalia. 2019. “Archivar y recordar. El inconsciente óptico del pasado”. *EN LA OTRA ISLA Revista de Audiovisual Latinoamericano*, nº 1: 19–30.
- Valencia, Sayak. 2018. “El transfeminismo no es un generismo”. *Pléyade (Santiago)*, nº 22. SciELO Chile: 27–43.
- Vallejo, Aida. 2007. “La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental”. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, nº 2. Manuela Penafria: 82–106.
- . 2010. “Género, autorrepresentación y cine documental: Les glaneurs et la glaneuse, de Agnès Varda”. Universidad de Alicante. Vicerrectorado de Extensión Universitaria.
- . 2018. “Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación”. *Estudios Cinematográficos*, nº 1: 140–54.
- Van Dijck, José. 2019. *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI editores.

- Villaplana, Virginia. 2005. “Argumentos de no-ficción: género, representación y formas de violencia”. En *Cárcel de amor: relatos culturales sobre la violencia de género*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- . 2009. “Formas de violencia globalizadas: género, representación y discurso”. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, nº 6: 463–82. doi:dx.doi.org/IC.2009.01.21.
- Zavala, Lauro. 2014. “Narratología y lenguaje audiovisual”. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo. íconos visuales en Blade Runner y Elysium.
- Zavala, Pablo M. 2016. “La producción antifeminicidista mexicana: autoría, representación y feminismo en la frontera juareense”. *Chasqui* 45 (2). 57–69.

Anexos

Anexo 1: Ejemplo de ficha de análisis de *Las tres muertes de Marisela Escobedo*

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		Nº 1	
CONSIDERACIONES TÉCNICAS			
Título	Las tres muertes de Marisela Escobedo	Duración	109 min
Año	2020	Idioma	Español
País	México	Dirección	Carlos Pérez Osorio
Género	Documental	Plataforma de visualización	Netflix
OTRAS CONSIDERACIONES			
Tipo de modalidad/es documental		Duración y tiempos de la secuencia	
Expositivo / Participativo		00:00 a 02:23 2MIN 23SEC	
Descripción Formal de la Secuencia			
<p>La primera escena es un archivo de Marisela Escobedo (Juego entre primerísimo primer plano y primer plano) mirando al frente comentando que no dejará de luchar hasta que se haga justicia. Corte a negro, la siguiente escena muestra plano general de un paisaje desolado con neblina y se mira el texto "Documental Original de Netflix". Otra escena muestra video de archivo de Rubí cuando era niña con su familia en plano medio. La escena siguiente es un acercamiento de fotos de mujeres desaparecidas de Ciudad Juárez. Luego aparece otra toma de archivo de Marisela con su familia con el texto superpuesto "una producción de Vice studios latin America y Scpio", mientras continúa la voz en off de Marisela. Aparece Juan Manuel manejando y fumando en su auto, plano medio tonos oscuros de contraste que simulan sombras duras. Luego se ven varias tomas de distintos lugares de la ciudad de México en grandes planos generales, se ve el palacio de gobierno, el desierto, un cementerio, banderas, lugares con basureros, una cruz negra con fondo rosa pintada en una pared de la ciudad mientras se observan los créditos de la película, el tratamiento de estas imágenes es distorsionado y desvaneciente. En la siguiente escena aparece Marisela caminando con la foto del feminicida en su espalda, plano general. Otra escena da cuenta de una entrevista en inglés en p plano medio y primer plano en la que le preguntan a Juan Manuel si esto los ha consumido, a lo que él responde que si y luego se le ve con un cartel que dice "Justicia", La siguiente toma es nocturna y se ve la toma de una cárcel y un basurero encendido en plano general. Tomas rápidas de marchas, un auto, Marisela mirando hacia la cámara diciendo " aunque me lleve la vida, lo voy a localizar", toma de un periodista, y luego del rostro del feminicida (primer plano) y la música cambia a tonos más rápidos y dramáticos. Continuamos viendo tomas rápidas de marchas, sombras, una persona de espaldas, voz en off de Marisela, su sombra, el perfil de Juan Manuel, luego aparece la policía, puertas cerrándose, algo incendiándose, un auto con un cartel que pide recompensa por información sobre Sergio. Cambia a un ángulo contrapicado de Marisela marchando y se da paso al titular "Las tres muertes de Marisela Escobedo" en el medio y a los dos lados aparecen dos cruces rosas altas de madera (también en ángulo contrapicado), se revela el director del documental y finalmente se funde el espacio a negro.</p>			
Notas Adicionales		Esta secuencia es la introducción del documental. Predominan tonos apagados, denotan seriedad	

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		N° 1
CONSIDERACIONES FORMALES/DE CONTENIDO		
<p>Uso de montaje</p> <p>Acorde a la narrativa del film, refuerza su retórica, su ensamblaje tiene continuidad por las voces que narran, y se toleran saltos en espacio y tiempo.</p>	<p>PUESTA EN ESCENA</p> <p>Iluminación y color</p> <p>Iluminación uniforme, aún cuando hay varios archivos se refleja un tratamiento de colorización que homogeniza los tonos.</p> <p>La iluminación de Marisela es más brillante, el resto más oscura.</p> <p>En esta secuencia predominan tonos desaturados, llegando casi a grises.</p> <p>Destacan puntos de color rosa, pero es un rosa apagado.</p> <p>Existe contraste entre blanco/negro (luz y sombra)</p> <p>Composición/Puntos de interés</p> <p>Rostro Marisela en composiciones céntricas</p> <p>Puntos de interés: Cruz negra con fondo rosa, foto del feminicida, cruces rosas de madera</p> <p>rostro de Juan Manuel en ley de Tercios</p> <p>Ambientes-escenarios</p> <p>Ciudad Juárez, Palacio de gobierno, Desierto, Cementerio, lugares con basureros, cárcel</p>	
<p>Tipos de planos y de ángulos</p> <p>Destaca el ángulo contrapicado enfocado en Marisela protestando y en la última escena cuando aparecen las dos cruces rosas de madera con el titular del documental.</p> <p>Primeros planos enfocan el rostro de Marisela, y el de Juan Manuel, pero predomina Marisela. Primer plano de Sergio.</p> <p>Plano americano Marisela caminando con la foto de Sergio en la espalda.</p> <p>Planos generales y panorámicos de México y sus paisajes (desierto, cementerio, plaza de gobierno). Cuando se observan las tomas de archivo se presentan planos y ángulos inestables.</p>	<p>SONORIZACIÓN</p> <p>Voz-Habla/Colocación del sonido (Voz in/Off/Over)/ Música/Banda sonora Silencio/Otros</p> <p>Sonido híbrido, voz in/off de Marisela y de Juan Manuel.</p> <p>Un voz over de un narrador "Ciudad Juárez catalogada como la ciudad más peligrosa del mundo"</p> <p>Sonido de ambientación como de una película de suspenso, extradiegético.</p> <p>Sonidos del archivo, risas de niños y niñas, del tren, puerta cerrándose, sonido rápido de un violín, cuando aparecen protestas este sonido sube.</p> <p>La música culmina con la presentación del título del documental.</p>	
<p>Campo/Fuera de campo/Profundidad de campo</p> <p>Profundidad de campo alta en espacios amplios</p> <p>Profundidad de campo baja al enfocar el rostro de personas u objetos como los carteles de personas desaparecidas.</p> <p>Fuera de campo cuando Marisela o Juan Manuel se dirigen a un entrevistador invisible</p>		
<p>Argumentación</p> <p>Introducción al documental, inicia exponiendo la lucha incansable de una madre por el feminicidio de su hija.</p>		
<p>Contenido expresivo relevante/sensaciones</p> <p>Expresiones de Marisela de fortaleza, resiliencia y lucha "Le he perdido el miedo a todo" "he enfrentado a las autoridades" "No voy a dejar de luchar hasta que se le haga justicia" "aunque me lleve la vida lo voy a localizar"</p> <p>Expresiones de Juan Manuel de apoyo a su madre "siempre estuve con ella"</p> <p>Fomenta curiosidad ¿Cuáles son las 3 muertes?</p> <p>Sonido refleja pena, tristeza, angustia y suspenso</p>		

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 1
Signos	Imágenes, Palabras, Sonidos, Relación entre imágenes/palabras, Otros	Códigos
Hojas de papel desgastadas de color blanco, franja rosa con rostros de niñas y mujeres, y una palabra que dice recompensa		Carteles de mujeres desaparecidas Recompensa: incentivo para realizar determinada tarea
Tela de colores: verde/blanco/rojo, al frente otra tela de colores azul, rojo y blanco con estrellas y franjas		Bandera de México y EEUU, (frontera) situado Ciudad Juárez
Desierto		Amplitud, desolación
Espacio de muchas cruces		Cementerio, muerte
Cruz negra en fondo cuadrado rosado		Muerte de una mujer
Cartel blanco letras negras que dicen "Exigimos justicia"		Marcha, protesta, lucha
Basurero con fuego dentro		Desperdicios, desorganización, pobreza, eliminar evidencia
Marisela puño arriba gritando		Marcha, protesta, lucha
Cruces rosas de madera		Muerte de mujeres
"Ciudad Juárez, donde ser mujer es peligro de muerte"		Ciudad peligrosa para ser mujer, miedo
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
TIPOLOGÍA DE FEMICIDIO/ FEMINICIDIO	-----	En esta secuencia aún no se evidencia alguna tipología
ENUNCIACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Enunciación - Mostración - Híbrida - Sujetos/as emisores de la enunciación - Protagonismo/ rol en el relato 	<p>Enunciación por montaje, su ensamblaje va a la par de lo narrado, (se devela la enunciación escondida del director)</p> <p>Voz de los personajes como entidad narrativa (Marisela) y de Juan Manuel como actor social.</p> <p>Marisela (predominante), Juan Manuel, varios reporteros</p> <p>Marisela (predominante) rol madre/activista</p>
PUNTOS DE VISTA	Visión <ul style="list-style-type: none"> - Sensacionalista - Sensibilizadora - Justificadora - De denuncia - Otros 	<p>De denuncia</p> <p>"Lucha por justicia"</p> <p>"aquí estoy yo para hablar por ella y defender sus derechos"</p> <p>"no lo voy a dejar en paz"</p>

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 1
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
PERSONAJES/ ACTORES SOCIALES	Roles - Víctimas Visibilización Invisibilización - Supervivientes - Madres/activistas - Expertos/as - Victimarios - Voces institucionales - Otros	Visible a través del recuerdo (archivo) Rol principal, madre que lucha Aparece su rostro Juan Manuel (víctima colateral, familiar) Medios de comunicación (reporteros)
MANIFESTACIONES DEL GÉNERO	- Estereotipos/Roles de género - Representaciones Femeninas/Masculinas - Insensibilidad al género - Sobreespecificidad -Otros	Color rosa asociado a lo femenino Representación femenina de Marisela asociado a la fuerza, a la tenacidad. Denota vigilia Representación masculina de Sergio (su foto como el feminicida) Representación masculina de Juan Manuel (como hijo de Marisela, como soporte, compañía)
PRESENCIAS/ AUSENCIAS	- Representación del cuerpo Fragmentación Cosificación Valor estético/ Objeto sexuado Inexistente - Representación de la muerte - Revictimización - Sectores/Clase - Raza/Etnia - Creencias - Orientaciones sexuales - Otros	Cruces rosas, negras, cementerio Carteles de mujeres y niñas desaparecidas, desde el inicio el tema estatal está presente “Ciudad Juárez es el lugar donde ser mujer es una sentencia de muerte” , refuerza la idea de esta ciudad como peligrosa
Notas Adicionales	Marisela denota mucha fuerza, entrega	

Anexo 2: Ejemplo de ficha de análisis de *Femicidio: Un caso, múltiples luchas*

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		N° 6	
CONSIDERACIONES TÉCNICAS			
Título	Femicidio. Un caso, múltiples luchas	Duración	88 min
Año	2019	Idioma	Español
País	Argentina	Dirección	Mara Avila
Género	Documental	Plataforma de visualización	Vimeo
OTRAS CONSIDERACIONES			
Tipo de modalidad/es documental		Duración y tiempos de la secuencia	
Performativo / Poético		27:54 a 29:56	2MIN 2SEC
Descripción Formal de la Secuencia			
<p>Plano medio en el que Mara está sentada, se la ve arrodillada de espaldas, mirando una pantalla, en la que ella mismo está bailando, gira y cae al suelo, se levanta, salta, golpea el piso y grita muy fuerte, llora, se levanta y ese video se pausa, en ese instante Mara, que estaba arrodillada, se levanta, se para en frente de una pared, una luz tenue la ilumina, vemos el plano medio de la escena y la vemos con los ojos cerrados, respirando fuerte, hasta que cae al piso.</p>			
Notas Adicionales		Dos Maras, se refleja su mundo interno y externo Límite de lo indescible	

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		Nº 6
CONSIDERACIONES FORMALES/DE CONTENIDO		
<p>Uso de montaje Expresivo</p>	<p>PUESTA EN ESCENA Iluminación y color Tenue, muchas sombras, colores de tonos rojizos y sepia, exploración poética del dolor.</p> <p>Composición/Puntos de interés Mara</p> <p>Ambientes-escenarios Teatro</p>	
<p>Tipos de planos y de ángulos Plano general y medio de Mara performing su dolor</p>		
<p>Campo/Fuera de campo/Profundidad de campo Enfoque en Mara</p>	<p>SONORIZACIÓN Voz-Habla/Colocación del sonido (Voz in/Off/Over)/ Música/Banda sonora Silencio/Otros</p> <p>Grito de Mara El sonido de sus pasos y Silencio</p> <p>Voz habla, música y banda sonora no aplican</p> <p>Colocación del sonido: in</p>	
<p>Argumentación Performance en teatro de su dolor, poética del dolor, reflejo de su mundo interno y externo frente al femicidio de su madre.</p>		
<p>Contenido expresivo relevante/sensaciones Expresiones vivas, en movimiento, el dolor en grito, ella también de cierta forma cae muerta. También hay una disociación, dos maras, la una que expresa, la otra que no, pero al final ambas se paralizan, caen, se rinden. Sensaciones de tristeza, dolor y empatía</p>		

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 6
Signos	Imágenes, Palabras, Sonidos, Relación entre imágenes/palabras, Otros	Códigos
Cuerpo		Mara
Golpes en el piso		Dolor, ira
Dos cuerpos, el uno mira al otro		Disociación
Grito muy fuerte y llanto		Dolor, tristeza, desolación
Yacer en el suelo		Muerte, depresión
Quietud		Estático
Silencio		Vacío
Tonos oscuros		Melancolía, tristeza
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
TIPOLOGÍA DE FEMICIDIO/ FEMINICIDIO	-----	En esta secuencia aún no se evidencia alguna tipología
ENUNCIACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Enunciación - Mostración - Híbrida 	<p>Mimesis dentro de mimesis</p> <p>Mara</p> <p>Protagonista</p>
PUNTOS DE VISTA	<p>Visión</p> <ul style="list-style-type: none"> - Sensacionalista - Sensibilizadora - Justificadora - De denuncia -Otros 	<p>Expresión del dolor a causa del femicidio</p>

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 6
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
PERSONAJES/ ACTORES SOCIALES	Roles - Víctimas Visibilización Invisibilización - Supervivientes - Madres/activistas - Expertos/as - Victimarios - Voces institucionales - Otros	— Mara performing los efectos del femicidio, muestra su dolor a través del cuerpo
MANIFESTACIONES DEL GÉNERO	- Estereotipos/Roles de género - Representaciones Femeninas/Masculinas - Insensibilidad al género - Sobreespecificidad -Otros	
PRESENCIAS/ AUSENCIAS	- Representación del cuerpo Fragmentación Cosificación Valor estético/ Objeto sexuado Inexistente - Representación de la muerte - Revictimización - Sectores/Clase - Raza/Etnia - Creencias - Orientaciones sexuales - Otros	— 2 Maras — Poética, grito de dolor, golpes en el suelo
Notas Adicionales		
Aproximación subjetiva de su dolor		

Anexo 3: Ejemplo de ficha de análisis de *Me ha engañado*

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		N° 1
CONSIDERACIONES TÉCNICAS		
Título Me ha engañado	Duración 37 min	
Año 2020	Idioma Español	
País Bolivia	Dirección Defensoría del Pueblo Bolivia	
Género Documental	Plataforma de visualización Facebook	
OTRAS CONSIDERACIONES		
Tipo de modalidad/es documental Participativo	Duración y tiempos de la secuencia 00:00 a 1:07 1MIN 7SEC	
Descripción Formal de la Secuencia		
<p>La primera escena es una toma en plano general ángulo neutro de la penitenciaría San Pedro de Chonchocoro y se escucha la voz en off de un hombre que dice "lo mío no es planeado, de mi es emoción violenta", se observa que cambia la toma a un paneo de las rejas de la cárcel en el exterior mientras el hombre continúa expresándose "por celos es esto", transición a negro y se ve una toma subjetiva de un auto movilizándose en la ciudad, y se escucha la voz de una mujer mayor que cuenta que su bisnieto vio la sangre de su madre correr como el agua , otras tomas de un pequeño pueblo se observan, de las casas, transición a negro, y toma panorámica de la ciudad mientras el hombre nuevamente dice "por celos es esto, porque me ha engañado con su primo", transición a negro, se mira la toma en plano medio ángulo neutro de una señora de espaldas caminando en un cementerio , se ve que está acompañada con otra mujer mientras miran una tumba y se escucha "Así le he dicho, bien grave es ese hombre, cuando le veo, terror tengo", la cámara se va acercando hacia la cruz y una nueva transición en negro revela un texto de letras blancas mayúsculas "Dos niños huérfanos y su abuela", aparecen tomas de fotos de matrimonio, mismo tratamiento visual del texto "Buscan justicia", y otra foto de Janet, su esposo y un bebé, foto de ella y su esposo mirando a la cámara, mismo tratamiento visual del texto "Por el feminicidio de su madre", Foto de Janet, su esposo y su hijo, foto de Janet y su hija, foto de Janet sola, toma de tres personas caminando de lejos de espaldas, y aparece el texto final centrado en mayúsculas "Me ha engañado" "La historia de Janet", transición a negro.</p> <p>En toda la secuencia aparece música dramática, semejante a una película de ficción, de suspenso o de terror.</p>		
Notas Adicionales	Secuencia de introducción del documental	

Ficha de análisis de Lenguaje audiovisual		N° 1
CONSIDERACIONES FORMALES/DE CONTENIDO		
<p>Uso de montaje Expresivo y dramático</p>	<p>PUESTA EN ESCENA Iluminación y color Natural, color predominante café de los escenarios naturales, de la tierra</p>	
<p>Tipos de planos y de ángulos Planos generales, medios planos, ángulos neutros Toma subjetiva del auto</p>	<p>Composición/Puntos de interés La cruz, y rostro de Janet y del feticida composición central, y las escenas con texto</p> <p>Ambientes-escenarios La cárcel, el pueblo, la ciudad y el cementerio</p>	
<p>Campo/Fuera de campo/Profundidad de campo fundidad de campo alta, no se evidencia algún enfoque en particular Fuera de campo no evidente</p>	<p>SONORIZACIÓN Voz-Habla/Colocación del sonido (Voz in/Off/Over)/ Música/Banda sonora Silencio/Otros</p> <p>Voz-habla: agresor, dos mujeres: Abuela y madre de Janet</p> <p>Colocación del sonido (in, off, over) off</p> <p>Música/Banda sonora: música extradiegética dramática, semejante a una película de terror o de suspenso</p>	
<p>Argumentación Introducción del documental que sensacionaliza la búsqueda de justicia de la familia de Janet tras ser víctima de feminicidio.</p>		
<p>Contenido expresivo relevante/sensaciones Énfasis en la voz del agresor, sensación de indignación y molestia Espectaculariza la violencia, brinda detalles escabrosos</p>		

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 1
Signos	Imágenes, Palabras, Sonidos, Relación entre imágenes/palabras, Otros	Códigos
Penitenciaria San Pedro de Chonchocoro		Cárcel, centro de reclusiónm crimen
Rejas		Privación de libertad
Voz gruesa "De mí no es planeado, de mi es emoción violenta"		Agresor, femicida
"Por celos es esto"		Narcisista, agresor
Voz aguda "Así me ha dicho pues el chiquito, ma, mami mi mamá, dice pero sangre como agua siempre era como agua dice"		Violencia, agresión, maltrato físico
Voz grave "Por celos es esto, porque me ha engañado con su primo"		Agresor, violento
Persona en falda con trenzas		Mujer adulta
Lugar con tumbas cruces y flores		Cementerio, muerte
Otra voz aguda "Bien grave es ese hombre, ya cuando le veo, terror tengo"		Mujer con miedo
Cruz		Muerte
Letras mayúsculas fondo negro "Dos niños huérfanos y su abuela"		Víctimas colaterales/sobrevivientes
Foto de pareja con terno y vestido blanco		Matrimonio, recuerdo, archivo
Letras mayúsculas fondo negro "Buscan Justicia"		Injusticia
Foto de la misma pareja, hombre altivo, enojado, mujer cabizbaja, seria/triste		Esposos, recuerdo, hombre altivo, mujer sumisa
Letras mayúsculas fondo negro "Por el feminicidio de su madre"		Muerte por razones de género
Foto pareja con un niño		Familia, esposos, recuerdo
Foto de una persona con un bebé		Madre, recuerdo
Foto de Janet		Mujer, recuerdo
Letras mayúsculas fondo negro "Me ha engañado, la historia de Janet"		Infidelidad
Música rápida, con sonidos contrastantes, prolongados		Drama, Suspenso, terror
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
TIPOLOGÍA DE FEMICIDIO/ FEMINICIDIO	Feminicidio íntimo	En Bolivia se tipifica como feminicidio
ENUNCIACIÓN	<ul style="list-style-type: none"> - Enunciación - Mostración - Híbrida 	<ul style="list-style-type: none"> — elementos gráficos y montaje — relato de actores sociales
	- Sujetos/as emisores de la enunciación	Escondida, agresor, madre y abuela de Janet
	-Protagonismo/ rol en el relato	Protagonista agresor, él tiene más peso
PUNTOS DE VISTA	Visión	
	<ul style="list-style-type: none"> - Sensacionalista - Sensibilizadora - Justificadora - De denuncia -Otros 	elementos que aporta drama al audiovisual, en particular el uso de la música, audio y acercamiento de las fotos

Ficha de análisis de Representación y enfoque de género		N° 1
CATEGORÍAS	SUBCATEGORÍAS	NOTAS
PERSONAJES/ ACTORES SOCIALES	Roles - Víctimas Visibilización Invisibilización - Supervivientes - Madres/activistas - Expertos/as - Victimarios - Voces institucionales - Otros	Su presencia se reconoce a través del uso de archivo con fotografías, se enfatiza su posición de víctima en esta secuencia Agresor, persona violenta narcisista y machista Familiares, madre y abuela de Janet
MANIFESTACIONES DEL GÉNERO	- Estereotipos/Roles de género - Representaciones Femeninas/Masculinas - Insensibilidad al género - Sobreespecificidad - Otros	Hombre celoso, violento, machista Hombre violento, mujer sumisa sangre como agua "Me ha engañado" justifica agresión
PRESENCIAS/ AUSENCIAS	- Representación del cuerpo Fragmentación Cosificación Valor estético/ Objeto sexuado Inexistente - Representación de la muerte - Revictimización - Sectores/Clase - Raza/Etnia - Creencias - Orientaciones sexuales - Otros	Resucitado en la fotografía Recuerdo Cruz / Cementerio palabra feminicidio en los titulares "Me ha engañado" "Por celos es esto" justifica el feminicidio, se desliga de sus acciones Empobrecidos, sector rural, bajo nivel de instrucción
Notas Adicionales		