DESOBE-DIENTES: CREANDO EMPODERAMIENTO A TRAVÉS DEL ARTE Y DEL FEMINISMO (S)

Irene Ballester Buigues

Universitat de València – Estudi General
Profesora, investigadora y curadora

Correo electrónico: iballester79@gmail.com

DISOBEDIENTS: CREATING EMPOWERMENT THROUGH ART AND FEMINISM(S)

Resumen

En este artículo se advierten los trabajos de diferentes artistas cuyos cuerpos se han empoderado como lienzos de expresión para expresar sus perspectivas sobre las diferencias con el patriarcado. Sus cuerpos y trabajos desobedientes, abiertos y llevados al extremo, serán sujeto de representación y de autoafirmación, a través de los cuales empoderarse y resistir frente a las consideradas verdades absolutas patriarcales, según las cuales las mujeres han sido representadas como objetos de placer para las miradas masculinas.

Palabras clave:
Cuerpo, desobediencia, empoderamiento, mirada, sujeto, feminismo.

Abstract

Throughout this article, we can see the work of different artists whose bodies have been empowered as canvases of expression, to talk about the differences with patriarchy. Their bodies and disobedient works, open and taken to the extreme, will be subject of representation and self-affirmation, through which empower and resist against the considered patriarchal absolute truths, according to which, women have been represented as objects of pleasure for the male looks.

Key words:
Body, disobedience, empowerment, look, subject, feminism

Introducción

Las mujeres a lo largo de la Historia del Arte las mujeres hemos sido representadas como objetos para deleite de la mirada masculina, exentas de una iconografía a la que remitirnos como sujetos. El cuerpo ha sido un lienzo de expresión , un soporte para presentarse o mostrarse como sujeto, pero también ha sido representado como objeto a través de otras manos y para otras miradas. El cuerpo es carne, es materia y otorga presencia, pero también dignidad y visibilidad, aun cuando la sociedad patriarcal que nos alberga ha tenido la capacidad de considerar cuáles son dignos de ser vividos y cuáles no. El cuerpo de las mujeres ha sido considerado de los últimos y calificado como un cuerpo abyecto por tener una herida abierta que todos los meses sangra, que repele, censurada por sucia y vergonzosa.

Esa mirada masculina, protagonista de la Historia del Arte es la que el fotógrafo francés Robert Doisneau (1912-1994) captó en su fotografía *La mirada oblicua* realizada en 1948, en la que
Construcción línea de investigación
Implementación de grupos de interés
Planificación de la Investigación Formativa desde la estrategia de investigación en el Aula
Participación en convocatoria Semilleros de Investigación
Participación en convocatoria Proyectos de Investigación en sentido estricto
Proyectos de investigación interinstitucionales
un hombre y una mujer miran un escaparate. La mirada de la mujer, a pesar de ocupar su cuerpo, prácticamente el espacio central de la fotografía, aparece vacía de contenido frente a la mirada masculina. La mujer intenta conversar con el hombre sobre algo que ha visto en dicho escaparate pero que no tiene ningún interés para su compañero y, además, el objeto aparece oculto ante los espectadores y espectadoras. Mientras la mirada masculina en esta fotografía es la que tiene el peso de la política patriarcal, a través de la cual se estructura también el relato masculino y toda la fotografía en la que los cuerpos femeninos son los objetos que, cosificados, reflejan el placer que experimenta el protagonista masculino.

Débora Arango y su mirada subvertida

Débora Arango (Medellín, 1907-Envigado, 2005) fue la primera artista que en Colombia subvirtió la mirada masculina a través de los cuerpos de las mujeres presentados como sujetos de empoderamiento. En la acuarela realizada en 1940 titulada *Friné o Trata de blancas,* Débora Arango presenta en el centro de la composición la figura de una mujer blanca, desnuda, intimidada y rodeada por hombres que la miran con deseo sexual. La pintora plasmó en este lienzo la historia de la griega Friné, modelo del escultor griego Praxíteles, quien se salvó de una condena de impiedad gracias a sus atributos físicos, puesto que su desnudez fue objeto de desaprobación

clerical al ser considerada una invitación a la herejía. La desnudez de Friné frente al Senado de ancianos atenienses plantea el argumento platónico de si una criatura tan hermosa podía ser culpable de impiedad. La respuesta fue el triunfo de la belleza femenina frente a la moralidad porque su desnudez era precisamente la fuente de su gloria. Pero la obra de Débora Arango plasma mucho más que una leyenda clásica porque Friné está siendo vista como una mujer objeto por parte de los que la rodean, deseosos de ver su desnudez. Su obra nada tiene que ver con la que el pintor francés Gérôme presentó en 1861 *Friné ante el aerópago,* puesto que la mirada impúdica masculina hacía de la escena un cuadro casi pornográfico en el que se invitaba al espectador a ser un mirón más, como lo era el pintor del cuerpo de la modelo de Praxíteles, Débora Arango denuncia en su cuadro esa mirada que objetualiza el cuerpo de las mujeres, cuya desnudez fue considerada en los tiempos de la Grecia clásica como fuente de belleza pero que era cuestionada en la Colombia moderna solamente por el hecho de que fuera pintada por una mujer. A través del desnudo de la bella Friné y de su rostro, reflejo de la angustia, Débora Arango criticaba la sumisión de la mujer frente una sociedad machista que no la dejaba avanzar en el arte a través de unos lienzos llenos de testimonios, con una fuerte carga de denuncia social en un país en el que el crecimiento rápido de las ciudades, debido a su acelerada industrialización, la emigración masiva del campo a la ciudad y las brechas sociales entre las clases, cada día más marcadas, dejaban tras su paso la indigencia, el hacinamiento y la proliferación de burdeles, en definitiva una pobreza femenina que cada día se acentuaba más.

Las críticas de los sectores más conservadores del país no tardaron en llegar y la Iglesia la amenazó una vez más con la excomunión. Frente a esta situación, la sociedad colombiana cada vez más corrompida por la política y por la Iglesia, sometía el cuerpo de la mujer al yugo machista y a la pureza religiosa, cuyo deber consideraban que era el de conservar su cuerpo intacto mientras que en las calles, miles de mujeres eran explotadas sexualmente y, haciendo caso omiso ambas instituciones conservadoras hicieron caso omiso de esta situación de opresión. Por ello, sus desnudos femeninos se oponían a la representación de la mujer dictada desde la moralidad católica y es que Débora Arango consiguió subvertir, con sus planteamientos estéticos renovadores, la imagen de la mujer sufrida antioqueña, aquella que desde antaño era únicamente vista como mujer sacrificada y valiente, que sacaba adelante a sus hijos sola mientras su esposo pasaba largas temporadas en los bosques de la región con la esperanza de encontrar oro, debido a la escasa productividad agrícola de la zona. Si la representación de la Virgen María se correspondía con la representación de la madre campesina de la cultura antioqueña, abnegada y sacrificada, las mujeres de Débora Arango eran modernas, como el tiempo que corría, se declaraban autónomas e independientes y enfrentaban a través de su desnudez los yugos patriarcales y eclesiásticos que las paralizaban.

Sólo el movimiento de mujeres defensoras de los derechos civiles y políticos, surgido en el contexto de la industrialización colombiana en los años 30 y que estuvo en vigor hasta finales de los años 50 del siglo XX, constituyó la primera expresión del feminismo como lucha organizada en Colombia, mientras que, a través de la crítica social y moral en la pintura de Débora Arango, se tuvo como fin denunciar la situación que le tocaba vivir a muchas mujeres colombianas sumidas en la desesperación y en el olvido. Como Friné, Débora Arango estaba sola en una cultura patriarcal y falocéntrica conservadora en la que la sociedad veía en sus pinturas, las falsas promesas incumplidas de los políticos.

En 1944, Débora Arango firmará el “Manifiesto de los artistas independientes” tras el fracaso de la apertura del IV Salón Nacional de Arte de Medellín, un manifiesto artístico que constará de 13 puntos. “Americanismo” e “independencia artística” fueron los postulados a seguir por cada uno de los pintores que lo firmaron, con el

fresco como soporte y medio de enseñanza para el pueblo, demandas que estarán presentes en el retrato de su América inmediata, aquella ensalzada por el mexicano José Vasconcelos en *La Raza Cósmica.* El americanismo presente en los murales mexicanos fue estudiado por Débora Arango durante su estancia en el país azteca al que llegó en 1946 e ingresó en la Escuela Nacional de Bellas Artes de la Ciudad de México y en la que se sintió inclinada por el expresionismo del muralista José Clemente Orozco y le impactó la sátira característica del grabador José Guadalupe Posada. A su regreso a Medellín, quiso ser la primera mujer muralista de América, pero esto no le fue permitido en un país de escasa influencia muralista y moral demasiado conservadora, a pesar de que su maestro, Pedro Nel Gómez, tras una estancia en Italia y en México, llevara a los muros la huelga de empleados del ferrocarril, en 1937. Los avances estéticos también estuvieron presentes en su obra de igual manera que los avances de las mujeres colombianas. Durante la hegemonía liberal, de 1930 a 1946, se obtuvo el primer reconocimiento de las mujeres como sujetos de derecho mediante la ley que aprobaba las Capitulaciones Matrimoniales. La reforma constitucional de 1936 permitía el acceso a cargos públicos de las mujeres, aunque todavía no contaban ni con la ciudadanía ni con el voto, no sin presiones por parte de organizaciones surgidas de los dos Congresos Nacionales Femeninos celebrados en Colombia. Hasta 1943 las mujeres colombianas lucharon por acceder a la Universidad, por el derecho a administrar sus bienes y por su independencia económica dentro del matrimonio. En 1948 Las mujeres participaron en la búsqueda de mejores condiciones de vida para lograr transformaciones sociales como trabajadoras urbanas y como campesinas y ejercieron presión en el gobierno a través de marchas de apoyo al gobierno liberal y en las revueltas populares derivadas del "Bogotazo" para protestar por el asesinato del liberal Jorge Eliécer Gaitán en ese mismo año. Con el inicio de la lucha sufragista, el "despertar" tuvo lugar el 28 de noviembre de 1944 cuando Lucila Rubio de Laverde dirigió un mensaje a las mujeres de Colombia por Radio Cristal con el objeto de pedir el derecho al voto. En esta misma década se crearon órganos de expresión propios como la revista *Agitación Femenina,* dirigida por Ofelia Uribe, que salió todos los meses durante dos años a partir de octubre de 1944 y en la que también se pedía el voto para las mujeres, además de criticar la falsa moral de la sociedad que condenaba a la madre soltera y abogaba por la igualdad entre hombres y mujeres. Otras publicaciones fueron la revista *Mireya,* dirigida por Josefina Canal y en la década de los 50 el semanario *La Verdad,* fundado por Ofelia Uribe, que salió en Bogotá entre el 17 de febrero y el 18 de agosto de 1955 en el que se reactivó en sus páginas el debate acerca de la función de una fuerza política femenina que eventualmente se convirtiera en un partido político. Las imágenes de mujeres interviniendo en política y en el gobierno no existían porque tampoco existían como ciudadanas hasta 1945 y, a pesar de que reclamaron el voto, fueron objeto de insultos y de ridiculizaciones. Sin referentes, será en la década de los años 50 cuando Débora Arango pintó *Los derechos de la mujer,* un lienzo en el que la alegría de dos mujeres que bailan se mezcla con el desconcierto de un hombre que no puede parar la reivindicación de los derechos de las mujeres y que, en 1954, en Colombia emergían con la aparición de la Organización Femenina por la lucha de los Derechos de la Mujer y con la cual esta pintora antioqueña estuvo comprometida. A través de esta pintura política, incisivamente aguda y caracterizada por su tendencia expresionista en la que se presenta, de manera grotesca, la figura masculina del político espantado entre dos banderas; a su derecha, la colombiana y, a su izquierda, la del partido liberal, pretende cuestionar al espectador a través de planteamientos que le hagan preguntarse acerca de la justicia, el poder político o la religiosidad en un país como Colombia, además de la opresión patriarcal a la que son sometidas las mujeres y sustentada por los poderes anteriormente mencionados. La importancia que tuvo este lienzo para la pintora queda manifestada a través de la realización de una obra más que lleva también

este título. La primera versión fue pintada con la técnica de la acuarela mientras que la segunda versión fue pintada al óleo.

En 1954 se logró el derecho al voto para las mujeres pero, dado que el país se encontraba bajo la dictadura del general Gustavo Rojas Pinilla, este derecho no se pudo ejercer hasta 1957 cuando el dictador fue derrocado tras los escalonados paros estudiantiles y cívicos y por el plebiscito en el que se acordó crear el Frente Nacional en el que los liberales y los conservadores se alternarían la Presidencia del país hasta 1974.

Cuerpos de mujeres que hablan de política

¿Quién puede borrar las huellas? Fue la *performance* con la que la guatemalteca Regina José Galindo (Ciudad de Guatemala, 1974) se dio a conocer en su país el día 23 de julio del año 2003en un símbolo de protesta popular contra la candidatura presidencial de Efraín Ríos Montt, responsable de las masacres y quema de aldeas entre el 23 de marzo de 1982 y el 8 de agosto de 1983 mientras fue presidente del país. Regina José Galindo, vestida sencillamente de negro, se presentaba con una palangana llena de sangre humana en la que mojaba sus pies a cada paso y dejaba sus huellas en el camino desde la corrupta Corte Constitucional al Palacio Presidencial de la ciudad de Guatemala. Con estas sencillas huellas impregnadas de sangre, Regina José Galindo protagonizó una metáfora sobre la violencia en Guatemala y la falta de memoria histórica de su país en un proceso en el que el exdictador Efraín Ríos Montt, quien derogó la Constitución tras el golpe de estado del 23 de marzo de 1982, anuló el poder legislativo, declaró el estado de sitio e implantó el régimen militar en el período de su mandato, podía presentarse a las elecciones presidenciales, según la aprobación de la Corte Constitucional guatemalteca en noviembre de 2003. Mientras tanto, las huellas de sangre de Regina José Galindo, que en 2003 quedaban plasmadas en el centro histórico de la ciudad de Guatemala, reflejaban los miles de asesinatos que han quedado impunes durante la política de terror llevada a cabo por los militares en el período de guerra civil interna que desangró completamente este país centroamericano, en el que hubo entre 150 y 160 mil muertos y de 40 a 45 mil desaparecidos entre 1960 y 1996, los 17 meses del gobierno de Efraín Ríos Montt, entre el 23 de marzo de 1982 y el 8 de agosto de 1983, han sido los más cruentos que se recuerdan por cuanto entre 15 a 16 mil personas fueron ejecutadas, más de mil desaparecieron, 170 aldeas y poblados fueron masacrados, 15 personas fueron fusiladas, más de un millón de personas fueron desplazadas internamente y 90 mil buscaron refugio en México, principalmente.

Miles de mujeres y niñas fueron violadas durante el conflicto armado interno que vivió Perú entre 1980 y 2000. Durante este periodo se produjo una fractura social que identificaba al campesinado como miembros de Sendero Luminoso, por lo que la población indígena que ya estaba en situación de pobreza extrema, exclusión y discriminación, sufrió desapariciones y desplazamientos forzados de familias enteras, emigraciones rurales hacia áreas marginales de ciudades, torturas y, sobre todo, en las mujeres, violencia sexual, cuyo estigma las ha marcado como impacto diferenciado de violencia de género en su cuerpo, a la vez que las ha excluido de una sociedad que todavía no las reconoce como víctimas, en un contexto social que juzga aún su testimonio y su comportamiento. La Comisión de la Verdad y la Reconciliación (CVR) fue creada durante el gobierno de transición de Valentín Paniagua Corazao (2000-2001) en 2000 con el mandato expreso de investigar las violaciones de los derechos humanos ocurridas entre mayo de 1980 y noviembre del año 2000 y la primera en incluir la perspectiva de género en sus investigaciones y conclusiones. Fue redactada en el año 2003 durante el gobierno de Alejandro Toledo Manrique (2001-2006) la cual señala que la violencia sexual ocurrida en el Perú durante la guerra civil interna fue de tal magnitud que

configura un crimen de lesa humanidad[1]. Los supervivientes de las matanzas han confirmado que las mujeres, antes de ser asesinadas, eran violadas y algunas de ellas, sobre todo niñas, eran llevadas para ser violadas repetidamente como trofeos de guerra en los cuarteles de las Fuerzas Militares instalados en estas zonas de emergencia en los que, supuestamente, el ejército tenía que preservar la seguridad de los comuneros y de las comuneras.

El afiche, como herramienta política e iconográfica orientada a involucrar la acción ciudadana para promover su participación en el asentamiento de la democracia, es una intervención pública que produjo reacciones participativas con repercusiones en la opinión pública. Y esta es la herramienta que la peruana Natalia Iguíñiz Boggio (Lima, 1973) utilizó en el afiche Mi cuerpo no es un campo de batalla, realizado en 2004, en el que denunciaba las violaciones a las que fueron sometidas miles de mujeres y niñas, principalmente indígenas, durante la guerra civil interna por parte de los militares y de los guerrilleros. La idea principal de este cartel o afiche fue exponer a la discusión pública el uso de la violencia sexual como una estrategia no "identificada" de guerra que vulneró los derechos humanos de las mujeres en tiempos del conflicto armado interno en el Perú. Natalia Iguiñiz utilizaba este afiche con la silueta en negro de una mujer indígena de los andes centrales con sus brazos y las palmas de la mano extendidas en señal de indefensión, sobre un fondo de tonos verdes de camuflaje militar, los mismos que dejaban escapar un reguero de sangre que parecía brotar de las partes íntimas, como una directa alusión a los abusos sexuales. El fondo negro de su silueta hacía referencia al anonimato de todas ellas como víctimas de violaciones, indefensas ante la política del Estado y la sociedad que las marca y, posteriormente, las puede llegar a excluir de sus comunidades, por lo que en numerosas ocasiones optaron por no denunciar las violaciones por miedo a posibles represalias y por la vergüenza de ser señaladas por sus amigos y familiares. Pero ese anonimato como víctimas del conflicto armado también existe anonimato referido al grave problema de la documentación, inexistente en gran parte de la población peruana, sobre todo en el ámbito rural de donde eran las víctimas, es decir, no podían denunciar las violaciones por no poseer el documento nacional de identidad que las acreditaba como habitantes del Perú, por lo que para el Estado, estas mujeres continúan siendo inexistentes-marginadas y excluidas, a pesar de ser víctimas del conflicto armado (Valdez Arroyo, 2006).

El 4 de septiembre de 2012, el presidente colombiano, Juan Manuel Santos, anunció el acuerdo de iniciar un nuevo proceso de paz con las FARC. En noviembre de ese mismo año, y tras una presentación de los equipos negociadores en Oslo (Noruega), las mesas de diálogo comenzaron en La Habana (Cuba). El 26 de mayo del 2013 se alcanzó el primer acuerdo de la agenda negociadora relacionado con las políticas de desarrollo rural en el uso y el acceso a la tierra y en el desarrollo social de las áreas campesinas. En octubre de ese mismo año, Regina José Galindo llevó a cabo en Medellín, en el centro de la ciudad, la *performance Negociación en turno.* La muerte y la paz pesan y más en un país como Colombia y ese era el significado de la *performance* de Regina José Galindo. En ella, su cuerpo había sido introducido en un ataúd de madera portado por una serie de voluntarios, todos ellos en silencio, pero de una manera responsable, sabiendo que, si doblaban las rodillas, la carga iba a ser más pesada. Detrás de esta *performance* había un acto de reflexión política sobre el proceso de paz iniciado el año anterior. No debemos olvidar que Regina José Galindo procede de un país como es Guatemala, un país que ha sufrido una de las guerras civiles internas más cruentas de América Latina, cuyo proceso de paz concluyó el 29 de diciembre de 1996 en el mandato presidencial de Álvaro Arzú Irigoyen, quien concretó el

1 Comisión de la Verdad y de la Reconciliación. Informe final, Lima: CVR, 2003, t. VI, p. 352.
28 de agosto de 2003.

acuerdo de paz con la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca (URNG). En declaraciones suyas, la artista habló de la plena confianza depositada en los voluntarios porque estaban cargando el peso de las negociaciones para encontrar la paz: *<Jamás sentí temor de que dejaran caer la caja. Sabía que estaban completamente comprometidos con el trabajo, lo cual habla muy bien de la actitud de los colombianos frente a la situación de su país>* (Oquendo, 2013).

Tras la firma de paz el 26 de septiembre de 2016 en Cartagena de Indias entre Juan Manuel Santos, presidente de Colombia y el líder de las FARC, Rodrigo Londoño, alias "Timochenko", siete días después, el pueblo colombiano votó no en el plebiscito por la paz. Desde 1964, el que ha sido considerado como el conflicto armado interno más largo del hemisferio occidental (Cosoy, 2016) ha ocasionado más de 260.000 muertos, decenas de miles de desaparecidos y casi siete millones de desplazamientos forzados, además de violaciones, secuestros e incontables tragedias personales que han afectado la vida de todos los colombianos y colombianas. Nueve días después del plebiscito, Doris Salcedo (Bogotá, 1958), llevó a cabo una intervención colectiva en la Plaza Bolívar de la capital colombiana, que invitaba a la reflexión tras ganar el no. Con el título de *Sumando ausencias,* Doris Salcedo organizó, junto con estudiantes de la Universidad Nacional de Colombia, una especie de mortaja blanca de 7.000 metros en la que fueron escritos en ceniza los nombres de 1.900 personas, tan sólo el 8 % de las víctimas del conflicto armado interno que ha vivido Colombia desde 1964. Doris Salcedo consideró que esta obra colectiva era una protesta artística de duelo, que urgía tras el plebiscito del 2 de octubre, porque la paz había sido matada ese mismo día (BBC Mundo, 2016). En la plaza Bolívar de Bogotá se escenificó un proceso de duelo colectivo en el que centenares de personas cosieron a mano las telas con los nombres de personas que habían sido víctimas del conflicto interno armado. Coser también significa reparar y reparar significa sanar el duelo por haber sido matada la paz, un duelo que para Doris Salcedo ha sido el más duro de todos.

Queda camino por recorrer, pero en este, nuestros cuerpos tienen que ser vehículos de conocimiento y de denuncia del capitalismo patriarcal globalizador. Nuestros cuerpos tienen que convertirse en territorios de resistencia para desde los que articular denuncias, voces y visibilizaciones que nos enmarquen dentro de una agenda feminista en la que se hable de la crisis de los cuidados, de la conciliación laboral y de las nuevas formas de esclavitud capitalista y patriarcal de las que somos víctimas las mujeres. Resistir forma parte del feminismo y dentro de esa resistencia hay que deconstruir la imagen que de las mujeres nos ha otorgado el patriarcado. Subvertir o deconstruir no significa censurar, sino hablar de conocimiento y de autonomía para dejar de ser las inefables y las descriptibles con jerarquías misóginas que nos ridiculizan y vacían de todo contenido de inteligencia. Sus propuestas son sinónimo de desafío y, al mismo tiempo, de superación a través de la visibilización de sus propias experiencias. Resistencia es lo que evocan y resistencia es lo que transmiten con una clara finalidad: la deconstrucción de un sistema jerárquico e injusto que perpetúa, justifica y tolera la violencia contra las mujeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga, J.V. 2004. *Arte y cuestiones de género.* San Sebastián: Nerea.
- Ballester Buigues, I. 2010. *El cuerpo abierto. Representaciones extremas de la mujer en el arte contemporáneo.* Gijón.: Trea.
- BBC Mundo. 2016. <La gigantesca obra de 7 kilómetros de Doris Salcedo que se hizo en una sola semana para urgir la paz en Colombia>. Bogotá: BBC Mundo.
- http://www.bbc.com/mundo/media-37631754
- 30-7-2017.
- Cosoy, Natalio. 2016: <Por qué empezó y qué pasó en la guerra de más de cincuenta años que desangró a Colombia>. Bogotá: BBC Mundo.
- http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37181413
- 30-7-2017.
- Federici, S. 2013. *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Lagarde, M. 2003. *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas.* Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma.
- Nicholson, V., 2007. *Ellas solas. Un mundo sin hombres tras la Gran Guerra*. Madrid: Turner.
- Oquendo B., C. 2013: <En un ataúd, esta artista simboliza el peso de la muerte y de la paz>. Medellín: El Tiempo.
- Valdez Arroyo, F. (2006). <Justicia para las víctimas de violencia sexual en el conflicto armado interno peruano>. *Congreso Internacional de Derecho Internacional de los Derechos Humanos. Culturas y sistemas jurídicos comparados.* Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Valencia, S., 2016. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder.* Ciudad de México: Paidós.