



Señorita Extraviada (2001): el contramonumento de Lourdes Portillo a las víctimas de Juárez

Por Georgina Oller Bosch

Resumen

El primer caso documentado de feminicidio en Juárez es el de la menor Alma Chavarría Farel, en 1993. Veintisiete años después, se calcula que, solo en Ciudad Juárez, como mínimo 1.779 mujeres y niñas han sido asesinadas. Estrenado en 2001, *Señorita Extraviada* es uno de los primeros documentales que muestra la desidia institucional alrededor de las víctimas en la frontera entre México y Estados Unidos. En contraste con la memoria oficial culpabilizadora de las fallecidas, construida por las autoridades y monumentalizada por los medios de comunicación, Lourdes Portillo invita a la audiencia a no ignorar otras memorias: la de supervivientes, la de familiares y la de activistas pro derechos humanos. *Señorita Extraviada*, utilizando la terminología de James E. Young, es el contramonumento en forma de documental no convencional que Portillo erige a las víctimas de Juárez.

Palabras clave: *Señorita Extraviada*, contramonumento, Lourdes Portillo, feminicidio, Juárez

Abstract

The first documented case of femicide in Juárez is that of the minor Alma Chavarría Farel occurred in 1993. Twenty-seven years later, it is estimated that, in Ciudad Juárez alone, at least 1.779 women and girls have been murdered. Released in 2001, *Señorita Extraviada* is one of the first documentaries

that visibilize the institutional negligence in view of the deaths along the Mexico-United States border. In contrast to the victim-blaming official memory, built by the authorities and monumentalized by the media, Lourdes Portillo invites the audience to listen to other memories, that of survivors, family members and human rights activists. *Señorita Extraviada*, using terminology coined by James E. Young, can be understood as the counter-monument in the form of an unconventional documentary that Portillo erected to the victims in Juárez.

Keywords: *Señorita Extraviada*, counter-monument, Lourdes Portillo, feminicide, Juárez

Resumo

O primeiro caso documentado de feminicídio em Juárez é o da pequena Alma Chavarría Farel ocorrido em 1993. Vinte e sete anos depois, estima-se que, somente em Ciudad Juárez, pelo menos 1.779 mulheres e meninas foram assassinadas. Lançado em 2001, *Señorita Extraviada* é um dos primeiros documentários que mostram a negligência institucional em torno das mortas na fronteira entre o México e os Estados Unidos. Em contraste com a memória oficial culpabilizante das vítimas, construída pelas autoridades e monumentalizada pelos meios de comunicação, Lourdes Portillo convida o público a não ignorar outras memórias: a dos sobreviventes, a dos familiares e a dos ativistas de direitos humanos. *Señorita Extraviada*, usando a terminologia de James E. Young, é o contramonumento na forma de documentário não convencional que Portillo levanta às vítimas de Juárez.

Palavras-chave: *Señorita Extraviada*, contramonumento, Lourdes Portillo, feminicídio, Juárez

Résumé

Le premier cas documenté de féminicide à Juárez est celui de la mineure Alma Chavarría Farel, en 1993. Vingt-sept ans plus tard, on estime que, seulement à Ciudad Juárez, au moins 1.779 femmes et filles ont été assassinées. Sorti en 2001, *Señorita Extraviada* est l'un des premiers documentaires qui montre la négligence institutionnelle autour des victimes à la frontière entre le Mexique et les États-Unis. En contraste avec la mémoire officielle construite par les autorités et monumentalisée par les médias, mémoire qui rend les victimes coupables, Lourdes Portillo invite le public à ne pas ignorer d'autres mémoires: celle des survivants, celle des familles et celle des militants des droits de l'homme. En utilisant la terminologie de James E. Young, *Señorita Extraviada* est le contre-monument sous forme de documentaire non conventionnel que Portillo érige aux victimes de Juárez.

Mots-clés: *Señorita Extraviada*, contre-monument, Lourdes Portillo, féminicide, Juárez

Datos de la autora

Georgina Oller Bosch es alumna de doctorado en Literaturas y Culturas Ibéricas y Latinoamericanas en la Universidad de California, Davis (Estados Unidos) e Instructora Asociada al Departamento de Español y Portugués de la misma universidad. Realizó un máster en Lengua y Literatura Españolas en la Universidad de Wyoming (Estados Unidos), y un máster de Escritura para Televisión y Cine y una licenciatura en Periodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Contacto: gollerbosch@ucdavis.edu

Fecha de recepción: 28 de febrero de 2020

Fecha de aprobación: 25 de mayo de 2020

Introducción

Nacida en la capital del estado de Chihuahua (México) en 1944 y formada en el San Francisco Art Institute de Los Ángeles (Estados Unidos, 1980-1985), Lourdes Portillo, autora de *Señorita Extraviada* (2001)¹, ha dirigido, en más de treinta años de profesión, fundamentalmente largometrajes relacionados con personas latinas y chicanas subrepresentadas en los medios de comunicación de masas (Denzel de Tirado, 2013). *Señorita Extraviada* es ejemplo del empeño y del firme compromiso de la cineasta durante una longeva carrera sin contribuir a la validación de memorias oficiales y oficialistas que visibilizan narrativas de individuos pertenecientes al *status quo* mientras, interesadamente, invisibilizan las de otras personas no afines a este o alejadas de él. La voz en off de la directora con la que se inicia *Señorita Extraviada* resume en una sola frase la motivación que, en este film, empuja a Portillo a volver a su México natal: crear una obra cinematográfica para que pueda aflorar la existencia de memorias del feminicidio² en Juárez³ hasta el momento ignoradas⁴: "Vine a Juárez para perseguir fantasmas y para escuchar el misterio que los rodea"⁵. Con esta declaración de intenciones, la cineasta expone la concepción que tiene de su trabajo como documentalista. Por un lado, la directora concibe el documental, en línea con el Nuevo Cine Latinoamericano⁶, como un producto audiovisual que se preocupa por retratar realidades que los gobiernos suelen intentar "ocultar con un tupido velo" (Orell García, 2006: 21). Por otro lado, las

palabras de Portillo desprenden que, a pesar de asumir el reto de investigar los hechos ocurridos, la realizadora, a diferencia de otro tipo de documentalistas, no promete encontrar la verdad sobre los sucesos, sino que se compromete a investigar los interrogantes existentes alrededor de los feminicidios⁷. El resultado es *Señorita Extraviada*, un documental poco común que ofrece múltiples posibilidades de ser leído tanto por espectadores como por críticos.

La tesis que formulo en el presente ensayo defiende que *Señorita Extraviada*, utilizando la terminología de James E. Young, puede leerse como un 'contramonumento' cinematográfico a las víctimas de Juárez. El film, que habla de las vejaciones, las desapariciones y los asesinatos de mujeres en la frontera entre México y Estados Unidos, se erige en contra de la monumentalización de la realidad-objetividad-verdad de lo reportado por las autoridades y difundido por los medios. El trabajo de Portillo es una obra que puede considerarse 'contramonumental' porque conceptual, formal y funcionalmente no es un monumento a la memoria oficializada, aquella que responsabiliza a las víctimas de su destino. Tampoco es un mausoleo a las agredidas ni a una contramemoria única, investida de certezas sobre lo sucedido. Sin decir a la audiencia lo que tiene que pensar sobre la memoria político-gubernamental⁸ (promovida por los representantes de los partidos, del estado de Chihuahua y de la República de México) y compartiendo entresijos e interioridades de su investigación sobre lo ocurrido, la directora desafía la idea clásica de documental. Asimismo, favorece la puesta en circulación entre el público de un sentimiento de amor, justo y necesario, hacia las víctimas que las reconoce y las dignifica como personas.

Con la intención de justificar la tesis anteriormente planteada, en el primer apartado del ensayo constato la presencia de características conceptuales de los

contramonumentos en *Señorita Extraviada*, al examinar qué parte de la realidad (re)trata y (re)construye el film y con qué objetivos. En el segundo apartado corroboro la existencia de rasgos formales de los contramonumentos en el largometraje, al estudiar cómo y por qué la realizadora documenta los crímenes desde la subjetividad y desde el afecto. Finalmente, en el tercer y último apartado, concluyo que *Señorita Extraviada* funciona como un contramonumento al analizar la relación comunicativa que la cineasta propone a la audiencia, una relación en la que Portillo no se posiciona como poseedora de ninguna verdad absoluta ni tampoco niega la capacidad del público para buscar y localizar por sí mismo algún tipo de verdad en las imágenes filmadas y editadas por ella. La cineasta, tal como concibe y da forma a su film, viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores pasivos de mensajes producidos por otros y puedan convertirse, si así lo deciden, en agentes para la construcción de una nueva memoria sobre las mujeres vejadas, desaparecidas o asesinadas en Juárez, memoria hecha no de una sino de diversas memorias en diálogo.

La concepción de *Señorita Extraviada* como contramonumento

Por monumento, artístico o escrito, "se entiende una obra realizada por la mano humana, creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales [...] siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras" (Riegl, 1987: 23; la cursiva es mía). Esta definición riegliana permite deducir tres premisas clave para observar la posibilidad de considerar *Señorita Extraviada* como un documental 'contramonumental'. La primera es que cualquier obra artística, incluido el documental cinematográfico, podría llegar a definirse como monumento. La segunda premisa

extraíble de la definición anterior es que todo monumento se construye para difundir una determinada memoria sobre el pasado que excluye la existencia de otras. Finalmente, la tercera y última premisa deducible de las palabras de Riegl, que permite valorar *Señorita Extraviada* como contramonumento, es que, si una obra documental es susceptible de ser calificada de monumento, lógicamente los documentales pueden llegar a ser considerados también como contramonumentos. Pero, ¿qué es exactamente un contramonumento?

Conceptualmente, los contramonumentos⁹ son obras concebidas para retar la idea tradicional de monumento. Siguiendo a Young en *At Memory's Edge*, los creadores de contramonumentos, en oposición a los autores de monumentos, desafían y no afirman la existencia de una memoria petrificada¹⁰ del mundo. Los productores de contramonumentos piensan que los monumentos tienden a oficializar una memoria excluyente y selectiva, que recuerda unos hechos mientras olvida otros. Asimismo, opinan que los monumentos tienen propensión a desplazar el pasado que deberían hacer contemplar porque sustituyen el trabajo de recordar del que la sociedad debería ser responsable. Según el mismo Young, los diseñadores de contramonumentos, a diferencia de los creadores de monumentos, estiman que solo un proceso memorial inconcluso es capaz de garantizar que la memoria de cualquier grupo se mantenga viva (Young, 2000: 92-96). Fundamentándome en la teoría de Young acabada de resumir, parto de la idea de que los artistas que conciben contramonumentos, entre los que se encuentra Portillo, entienden que una memoria viva e inclusiva solo puede ser resultado del diálogo perpetuo entre memorias: la oficializada y las ninguneadas por el poder. Además, basándome en Elizabeth Jelin, asumo que, en esencia, los contramonumentalistas, al contrario de los monumentalistas, entienden la memoria como una construcción narrativa (Jelin, 2012: 35).

Cine Documental

Cuando, justo en el minuto 4 de *Señorita Extraviada*, Portillo explica que al llegar a Juárez "la gente era reacia a hablar sobre las mujeres jóvenes que habían sido asesinadas", la realizadora reitera a la audiencia que el documental tiene como objetivo prestar atención a unas memorias/narrativas silenciadas. En este punto del film, el público todavía desconoce si el sigilo del que habla Portillo es debido, fundamentalmente, a la mudez social (las narrativas no se producen por miedo) o si el hermetismo en torno a los crímenes tiene su origen en el mutismo político-gubernamental y mediático (las narrativas existen, pero no se difunden por indiferencia o desinterés). En los siguientes once minutos del largometraje, los espectadores descubren que es sustancialmente la memoria oficial que se refiere a los hechos la que alimenta el misterio en torno a los asesinatos al no incorporar las narrativas que sí producen supervivientes, familiares y activistas pro derechos humanos. En resumen, el público puede observar cómo los responsables institucionales construyeron una memoria que, en vez de tratar de recordar los hechos, los sepulta, si no para engañar, sí para distraer la atención sobre lo sucedido.



Figura 1. Obrera en una maquiladora de Ciudad Juárez

Cine Documental

La desconfianza que puede generar en la audiencia la memoria construida y monumentalizada por las autoridades gracias a los medios puede sentirse desde el primer minuto del documental con el primer testimonio que se recoge de una víctima: el de una mujer vejada de joven y madre de otra, por el momento, desaparecida. La intuición de que las instituciones no protegen sino que desprotegen a las agredidas se acrecienta después con algunos pasajes que siguen a dicho testimonio. Pronto Portillo deja constancia de la inexactitud en la cifra de feminicidios, unas muertes que, según mi lectura, parecerían no importar porque no alteran el sistema de explotación laboral legalizada establecido en la frontera. La cineasta expone que la situación geográfica, social y económica de Juárez pone en riesgo a mujeres procedentes de las zonas más pobres de México que diariamente llegan ávidas de trabajo e independencia. La realizadora dice sin decirlo que las jóvenes, al ser observadas como recursos renovables, cuyo valor se equipara al de sus bajos salarios, subvencionan los intereses monetarios de las multinacionales estadounidenses, de las autoridades mexicanas y de los narcotraficantes. Las entrevistas a dos chicas futuribles obreras en maquiladoras y escasamente preocupadas por lo ocurrido en Juárez demuestran el sesgo en la información que recibe la ciudadanía en general y las potenciales víctimas en particular.

La poca confiabilidad en la narrativa oficializada por las instituciones tiene espacio para acabar de afianzarse entre la audiencia en una secuencia de poco más de tres minutos (min. 8-11), que se desarrolla en cuatro partes, tal como sintetizo en los próximos párrafos. En la primera parte de la secuencia se encuentra el fragmento de una entrevista con Victoria Caraveo. La activista pro derechos humanos revela que, para restar importancia a los primeros ocho cadáveres encontrados en Ciudad Juárez, el gobernador de Chihuahua de 1992 a 1998,

Francisco Barrio, apareció en televisión no con el fin de informar sobre las pesquisas para atrapar a los responsables, sino para calificar a las agredidas, muertas o desvanecidas como poco menos que "prostitutas" (min. 8), como si esto justificara su asesinato en el caso de que ejercieran dicha actividad¹¹. Inmediatamente, Portillo yuxtapone la segunda parte de la secuencia cuatripartita referida. Esta es un breve segmento de la rueda de prensa con el gobernador al que se refiere antes Caraveo y que reafirma la denuncia de la activista. Barrio, ante los micrófonos y las cámaras de los medios, determina que la muerte de las mujeres se debe a que estas tenían un estilo de vida inapropiado. Las muchachas – asegura el gobernador– se movían en ciertos lugares, frecuentaban a cierto tipo de gentes y entraban en cierta confianza con malvivientes, con gentes de bandas que luego se convirtieron en sus agresores (min. 9).



Figura 2. Francisco Barrio, gobernador de Chihuahua (1992-1998)

El presentimiento de dudosa exactitud del 'recuerdo oficial' construido sobre lo sucedido en Juárez puede verse ratificado entre el público por la posterior inserción de dos declaraciones más, las dos últimas partes de la secuencia

analizada: la del asistente del Procurador del estado de Chihuahua y la de la presidenta de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos. En un tramo de una entrevista a Jorge López, asistente del Procurador del estado de Chihuahua (1992-1998), López insiste en responsabilizar a las víctimas de su destino al proponer como única solución a los crímenes que "la comunidad se autoaplicara un toque de queda [para que] todos los buenos, pues, que estén en sus domicilios, que estén con sus familias y, bueno, los malos, que sean los que anden en la calle" (min. 9). Después de ser testigos de la recomendación de López, los espectadores pueden comprender la mordacidad de Portillo en el momento de tildar la solución propuesta de "interesante" en la entradilla que precede las palabras del asistente del Procurador. La documentalista quiere esquivar la crítica explícita tanto hacia López como hacia los medios que le dan publicidad. No pretende ser ella la que forme la conciencia de la audiencia, pero para contribuir a despertarla sí echa mano del sarcasmo.

Es Judith Galarza, presidenta de la Federación Latinoamericana de Asociaciones de Familiares de Detenidos y Desaparecidos (FEDEFAM), quien, cerrando la secuencia cuatripartita examinada, critica abiertamente que la estrategia de las autoridades consiste en no afrontar la realidad de los actos de violencia sistémicos contra las mujeres en Juárez. Según Galarza, ninguno de los dos grandes partidos en México ha presentado soluciones a la aparición de cuerpos violentados: "Ni el PAN [Partido de Acción Nacional] ni el PRI [Partido Revolucionario Institucional] han resuelto esta problemática" (min. 10-11).

La reprobación de Galarza hacia la dejadez mostrada por los integrantes del sistema político-gubernamental llega hasta el punto de acusarlos sin tapujos de complicidad en la violencia

ejercida contra las mujeres. En comparación con Portillo, el mensaje de Galarza, y el de Caraveo antes, son notoriamente críticos. Así es como, mediante Galarza y Caraveo, la cineasta no encabeza pero sí da espacio a la reclamación de una nueva memoria pública que sea justa con las mujeres agredidas (supervivientes, asesinadas o desaparecidas), ciudadanas todas, a quienes los responsables institucionales deberían garantizar seguridad y plenos derechos, y a quienes estos deberían mostrar el mismo respeto que les manifiestan las dos activistas.



Figura 3. Judith Galarza, presidenta de la FEDEFAM desde 1999

Es obvio que en *Señorita Extraviada*, al igual que las instituciones a través de los medios, Portillo toma parte en la (re)construcción de los hechos. La directora lo hace al prestar oídos a las voces de Caraveo y Galarza, entre las de otras personas, y al otorgarles protagonismo en el documental. Sin embargo, la realizadora en primer lugar no omite que la memoria de víctimas, familiares y activistas no es la única que tener en cuenta dentro de las existentes. En segundo lugar, la documentalista, en contraste con las autoridades, investiga, no oculta datos y no da nunca por cerrada la

búsqueda de la verdad sobre lo acontecido. En tercer y último lugar, Portillo insta a los espectadores a que saquen sus propias conclusiones después de aproximarse a los hechos de manera cognitiva pero también afectiva. Precisamente respecto a los afectos, los críticos Héctor Torres y Sergio De la Mora coinciden en indicar, como Rosa Linda Fregoso, que las emociones son las auténticas impulsoras del trabajo de la cineasta. Torres considera que Portillo pone en práctica un concepto de documental no convencional que "permite a la emoción entrar como un compañero necesario en la tarea de producir una película" (Torres, 2004: 69; la traducción es mía). De la Mora, por su parte, secunda a Torres y llega a calificar el film como "homenaje" e incluso como "réquiem" (De la Mora, 2004: 124).

A lo dicho por Torres y De la Mora, Fregoso añade que, sin duda, el leitmotiv de *Señorita Extraviada*, como el de todos los proyectos de Portillo, "es el amor". La académica puntualiza que la documentalista, al favorecer la puesta en circulación de amor hacia las víctimas, lo que hace es afianzar su compromiso con el cambio social (Fregoso, 2001: 6-7). En "Filming *Señorita Extraviada*", Portillo literalmente escribe que "el arte del cine puede ser utilizado al servicio de los desprotegidos" y que el documental puede "informar, activar y promover el entendimiento y la compasión" (Portillo, 2003: 234). Todas las afirmaciones de la directora incluidas a lo largo de este apartado, así como las citas de los críticos previamente mencionados junto con los fragmentos del documental incluidos y analizados, confirman el acierto en la consideración de *Señorita Extraviada* como contramonumento, principalmente porque el documental de Portillo visibiliza la existencia de memorias que difieren de la oficial-dominante y porque insiste en la necesidad colectiva de responder dos preguntas sin respuesta: ¿por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes? y ¿por qué siguen ocurriendo los

asesinatos? (min. 4). Esa es la realidad que (re)trata y (re)construye *Señorita Extraviada*.

La investigación no cerrada como forma

Señorita Extraviada es un contramonumento no solo conceptual sino también formalmente. En el aspecto formal, también de acuerdo con Young, los contramonumentos rechazan tanto la apariencia como los materiales propios de los monumentos tradicionales. En relación al semblante, los contramonumentos pueden recurrir a una apariencia antifigurativa o de vacío. Con respecto a los materiales, los contramonumentos rehúyen el uso sistemático de aquellos componentes que son típicos de los monumentos por el totalitarismo y conservadurismo vinculado a su uso (Young, 2000: 7-8, 94-95). Si los monumentos pretenden propagar de generación en generación una única memoria, presuntamente objetiva y certera por las cualidades inherentes a la apariencia y a los materiales que los conforman, los contramonumentos tienen justamente la intención contraria. Al repudiar el aspecto y los elementos constituyentes de los monumentos convencionales, los contramonumentos posibilitan reflexionar, también desde la forma, sobre el proceso de construcción de las memorias oficiales-dominantes como narrativas monológicas y monolíticas de los sucesos ocurridos en el pasado.

Como film contramonumental, el trabajo de Portillo desafía los postulados del documental más usado para extender las memorias oficializadas, aquel que Bill Nichols denomina clásico o expositivo (Nichols, 1997: 53) y que, en mi opinión, constituiría el documental 'monumental' por excelencia. La modalidad de representación expositiva es definida por Nichols como aquella en la que una voz en off expone una argumentación

a la audiencia acerca del mundo histórico dando la impresión de objetividad y de juicio bien establecido (Nichols, 1997: 68). Por las características mencionadas, no es extraño que el expositivo sea el tipo de documental más utilizado por las instituciones, las cuales buscan construir narrativas que parezcan imparciales. Por estas mismas razones, *Señorita Extraviada* tiene, formalmente, poco en común con él.

El largometraje de la realizadora es un film cuya apariencia general es la de una investigación no cerrada: por una parte, para cuestionar la supuesta objetividad y el presunto juicio bien establecido de la narrativa oficial sobre las muertas de Juárez difundida por los medios; por otra parte, la morfología de *Señorita Extraviada* abre también la puerta a polemizar sobre la exactitud de la misma narrativa construida por Portillo, a medio camino entre la objetividad y la subjetividad, estrategia esta que, al ser manifiesta, lejos de desacreditar el documental, refuerza la credibilidad de la investigación llevada a cabo por la cineasta. Al dar aspecto de investigación no cerrada ni monolítica al documental, la realizadora, de acuerdo con Jean-Claude Bernardet, no disimula que ignora si los interrogantes planteados —¿por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes y por qué siguen ocurriendo los asesinatos?— serán resueltos o no (Bernardet, 2005: 117). La documentalista en ningún momento asegura tener la verdad objetiva de los hechos, en primer lugar porque Portillo tiene suficiente experiencia profesional como para no creer que la realidad de lo sucedido en Juárez pueda ser capturada en su totalidad por *Señorita Extraviada* ni por ningún otro film, y en segundo lugar porque la cineasta es consciente de que la interpretación de los hechos que transmite el documental no deja de ser resultado de un proceso mediatizado por los filtros subjetivos que ella tiene como persona y no esconde.

Justamente, para elevar el grado de conciencia de los espectadores con respecto a las subjetividades que siempre condicionan los procesos de construcción de narrativas sobre la realidad, *Señorita Extraviada* añade a un semblante general poco normativo la distorsión de la apariencia de determinadas imágenes, en particular de las registradas por Portillo (De la Mora, 2004: 127). Por ejemplo, la cineasta realiza encuadramientos inusuales y acercamientos extremos a objetos y a personas. A ambos los capta, en ocasiones, a través de un vidrio o por medio de reflejos en un cristal. Otras veces introduce variaciones de velocidad en la filmación o en el montaje de los planos, acercando así el aspecto de algunos pasajes de *Señorita Extraviada* a los del cine experimental y a los del mal llamado cine de ficción¹².

En cuanto a los materiales con los que la directora construye y da forma a *Señorita Extraviada*, aunque puedan coincidir con los empleados en los documentales convencionales, en el largometraje son manejados de manera no habitual para alentar las sospechas de la audiencia sobre la confiabilidad que comúnmente se les otorga. Con el fin de poner a prueba esta conjetura, en las próximas líneas analizo dos de los recursos fílmicos propios de los documentales expositivos presentes en *Señorita Extraviada* y describo cómo Portillo, a su manera, los emplea. Se trata de las entrevistas a mujeres agredidas (materiales de primera mano, filmados por la misma realizadora) y de las imágenes de archivo (materiales de segunda mano, extraídos de los medios).

Todos los elementos constituyentes del largometraje, sea cual sea su origen y naturaleza, están organizados alrededor de la voz de la cineasta, a la que nunca vemos frente a la cámara. El tono informativo y monocorde de la directora en la mayoría de las partes del film, en las que abundan los comentarios de tipo informativo, recuerda el tono de la

llamada 'voz de Dios', supuestamente omnisciente y objetiva, del documental expositivo. No obstante, la de Portillo es a todas luces una voz subjetiva, que nace de la experiencia personal vivida durante sus investigaciones en Juárez, que no finge tener ningún conocimiento exacto sobre lo ocurrido y, sobre todo, es una voz humanizada, al reconocerse testigo en primera persona del testimonio de las víctimas ante el desinterés institucional exhibido en los medios. Es en este contexto en el que Portillo asume el papel de 'detective', aunque no utilice "el formato de película detectivesca" para *Señorita Extraviada*. Es decir, la realizadora, a la vez que se lanza a buscar respuestas a preguntas clave¹³ sobre los feminicidios, "desafía el deseo [y el formato narrativo] de respuestas y soluciones fáciles". Portillo no contempla la posibilidad de poder resolver los crímenes por sí sola ni de poder encontrar a "un solo culpable" (Sandell, 2013: 460; la traducción es mía).

Entre las entrevistas a mujeres agredidas incluidas en el documental, destaca el encuentro de la cineasta con María Talamantes (min. 28-45). La mujer revela que fue torturada y violada por miembros de la policía de Ciudad Juárez mientras estaba en la cárcel de una comisaría por no poder pagar la fianza que le fue impuesta, al parecer arbitrariamente, después de verse involucrada, sin querer, ella y su marido, en un altercado vecinal. María no solamente describe la agresión sexual que paradójicamente vivió mientras estuvo en dependencias policiales y con la complicidad de una agente del Cuerpo. Además, denuncia que vio ropa de mujer apilada en el suelo de la comisaría, presuntamente perteneciente a algunas de las víctimas de los feminicidios, así como fotografías en las que se podía observar cómo diversas mujeres eran vejadas. *Señorita Extraviada* atestigua que los agresores de María y de las mujeres fotografiadas nunca fueron sentenciados. Su historia, recogida por el documental, evidencia la existencia

de una memoria hasta el momento silenciada y la posible complicidad en los crímenes de las autoridades policiales, judiciales y político-gubernamentales.



Figura 4. María Talamantes, quien afirma haber sido torturada y violada por agentes de policía

Finalmente, por lo que respecta a imágenes de archivo, la cineasta descarta algunos de los materiales producidos por periódicos y por televisiones. En cambio, selecciona otros bajo el criterio, como en el caso de las entrevistas, de atreverse a hacer aquello que instituciones y medios han descartado: escuchar a las afectadas y darles espacio para que expliquen quiénes son y cómo era su vida antes de las agresiones. En definitiva, el aporte de Portillo es poner bajo el foco el recuerdo de las víctimas sobre lo sucedido sin sacar del encuadre la narrativa difundida por las instituciones a través de los *mass media*. Hace factible, así, que los ciudadanos-espectadores se planteen si es admisible un relato oficial que les impone aceptar vivir en un estado de violencia y de terror, con violaciones, desapariciones y asesinatos en las calles, como si la situación tuviera alguna lógica, como si no tuviera nada de extraordinario.

Entre los materiales mediáticos que la directora reverbera se encuentran los relacionados con las declaraciones de los representantes de las administraciones, ya comentadas en el apartado anterior. Otras imágenes que Portillo vuelve a emitir en *Señorita Extraviada*, todavía no mencionadas, son las de las investigaciones infructuosas de las autoridades policiales; las de las decisiones erráticas de las instituciones judiciales; las de retratos de las víctimas y las de zapatos y de ropas semienterrados en el desierto. Los planos, las escenas y las secuencias que la documentalista selecciona de los medios aluden al "desamparo" de las mujeres (Valenzuela, 2011: 69) y a la repetida falta de consideración por sus vidas, ambos aspectos invisibilizados y silenciados por la memoria político-gubernamental. Portillo redifunde estas imágenes generadas por los *mass media* para contrastarlas con otras que ella filma: las de activistas que pintan cruces negras contra un fondo rosado en los espacios públicos para simbolizar la pérdida; las de agredidas que a pesar de las amenazas no se callan; y las de familiares que se organizan para hacer visible e incómoda la ausencia de las desaparecidas y de las asesinadas. El material de primera mano que aporta la directora se constituye en la prueba de la existencia de las otras memorias que no incorpora la memoria oficial.

Portillo no sigue la dinámica institucional ni la mediática. Crea una obra para que el público atestigüe la falta de diálogo entre la memoria oficial y las memorias de las activistas, de las afectadas y de sus familiares. Así da opción a que los integrantes de la audiencia se conviertan en agentes para la construcción de una nueva memoria humanizante y respetuosa con las mujeres secuestradas, agredidas y, en el peor de los casos, asesinadas en Juárez. Para ello, la cineasta se abstiene de mostrar cuerpos que llevan la marca del desprecio. La directora rehúsa sobreexponer al público fotogramas de violencia manifiesta para acreditar los

crímenes. En conformidad con Susan Sontag, se puede argumentar que Portillo comprende que la redundancia en determinadas imágenes no fortalece necesariamente "ni la conciencia ni la capacidad de compasión" de los espectadores. De hecho, esta repetición puede llegar a paralizar y a anestesiar a quien las ve. Se puede incluso presuponer que la realizadora actúa como actúa porque, al igual que Sontag, sabe que primero, con la reiteración, lo ocurrido "se vuelve más real de lo que ha sido", pero "después de una exposición repetida de las imágenes, [lo sucedido] también se vuelve menos real" (Sontag, 1977: 20; la traducción es mía).

La búsqueda y el contraste de información como vía de conocimiento

Desde su estreno en 2001, *Señorita Extraviada* ha encabezado la producción de una cifra considerable de largometrajes, documentales y no documentales, de tema parejo¹⁴. Asimismo, ha sido objeto de un elevado número de artículos académicos. Autores como Torres, De la Mora, Fregoso, Valenzuela y Sandell, citados en los dos apartados anteriores, son solo algunos de los críticos que han querido analizar el trabajo audiovisual de Portillo. La mayoría de los estudios referidos hacen especial énfasis en la voluntad de *Señorita Extraviada* de invitar a la audiencia a actuar, presionando a las autoridades para poner fin tanto a los crímenes de Juárez como a la impunidad con la que se cometen. De la Mora (2004: 125) y Valenzuela (2011: 58) coinciden, en particular, en certificar esta interpretación basándose en unas palabras de Portillo extraídas del material promocional distribuido a la prensa en las fechas de estreno del documental. En dicho material se pueden leer los dos principales objetivos de la realizadora al producir *Señorita Extraviada*. Portillo los resume así:

El trabajo de hacer esta película es mi *ofrenda* a los centenares de mujeres jóvenes que se han sacrificado a lo largo de la frontera de México-Estados Unidos. [...] Mi sincera esperanza es que la película y su poder puedan de hecho *efectuar un cierto cambio en la conciencia de los espectadores* (la cursiva es mía).

Expuesta así, sin más, la voluntad y el deseo de la realizadora, podría opinarse que la cinta de Portillo tiene más de documental clásico-expositivo que de documental poco convencional. Sin embargo, un abordaje del trabajo audiovisual como el propuesto en los apartados previos puede conducir a otra conclusión distinta: la posibilidad de considerarlo un contramonumento cinematográfico. Además de lo ya argumentado (acerca del concepto y de la forma del largometraje), *Señorita Extraviada* funciona como un documental contramonumental por tres vías. Primero, al no reafirmar la memoria oficial de lo ocurrido, es decir, al reconocer el feminicidio y las memorias que de él existen; segundo, al no difundir ninguna contramemoria única y monolítica, revestida de verdad absoluta; y tercero, al no negar la capacidad del público de establecer sus propias deducciones.

Según palabras literales de la directora, el trabajo de hacer esta película es una ofrenda de amor y de consideración a las muertas de Juárez, lo que no necesariamente significa que el documental sea un monumento a su memoria. La construcción cinematográfica erigida por Portillo no es monumental porque, como los contramonumentos de Young, *Señorita Extraviada* no pretende "consolar, sino provocar" y porque el film no está dispuesto a "aceptar gentilmente" la carga de ninguna memoria, al revés. *Señorita Extraviada* deposita esa carga "a los pies de la ciudad[anía]" para no sustituir su responsabilidad en la tarea de recordar (Young, 2000: 7). El largometraje es un contramonumento porque, sin obligar, da la opción a la audiencia de que pueda reflexionar sobre la diferencia entre el consumo pasivo de una memoria

oficial políticamente petrificada y la producción activa de una memoria ciudadana viva, que incluya narrativas de lo ocurrido con anterioridad silenciadas.

La película de Portillo, volviendo a Nichols, no deja de ser "una argumentación acerca del mundo" (Nichols, 1997: 172-173). La cineasta argumenta en el documental, pero lo hace sin decirle a nadie 'esto es lo que usted tiene que pensar'. La realizadora opera con datos abiertos a ser rebatidos en todo momento y, principalmente, con el anhelo de que la consideración, el respeto y el amor hacia las víctimas puedan, en palabras de Sarah Ahmed, circular. Parafraseando a Ahmed, en el film de Portillo los sentimientos circulan y acercan unos sujetos (los espectadores) a otros (las víctimas) al tiempo que los alejan de terceros, las autoridades y los medios (Ahmed, 2004: 129). En una entrevista concedida a María Cristina Villaseñor, la directora explica que ella ambiciona que, gracias al film, la audiencia sepa "cómo es estar en Juárez" (Villaseñor, 2003: 171); qué vive una mujer agredida sexualmente; y qué situaciones y emociones experimenta una familia que pierde, por ejemplo, a una hija, como es el caso de los padres de María Isabel Nava.

Se cuenta en *Señorita Extraviada* que el 14 de enero del año 2000, María Isabel desaparece en las cercanías de una comisaría de policía en Ciudad Juárez. Veinticuatro días después, aparece su cuerpo torturado y quemado. En el grupo discontinuo de escenas que narra su caso (min. 49-64), el documental desgrana todas las fases por las que transitaría cualquier familia, de cualquier estatus socioeconómico, al perder una hija. Además, constata el agravante emocional para los padres de tener que luchar con la desidia de los poderes policiales, gubernamentales y judiciales, instalados en una cultura de la discriminación social, económica y de género. Al contrario de la memoria construida por las instituciones,

representadas por el gobernador y por el asistente del Procurador de Chihuahua, *Señorita Extraviada* reserva un espacio a la memoria de la familia de María Isabel para explicar que su desaparición no ocurrió de noche; y para despejar, también, otras posibles dudas. Ella no se trataba con malvivientes ni con gentes de bandas. Tampoco ejercía de prostituta.



Figura 5. Familiares y amigos de María Isabel Nava en un acto de duelo

En el largometraje, la historia de María Isabel se inicia con la imagen del cartel-anuncio de su desaparición y se cierra con la noticia del hallazgo del cuerpo, la correspondiente identificación y el funeral al que asisten familiares de otras víctimas y activistas. *Señorita Extraviada* refleja el duelo colectivo no para alimentar el sensacionalismo mediático sino para que el público tenga la oportunidad de pensar en las mujeres asesinadas no como "un trozo de carne, que es como estas chicas habían sido representadas en los medios hasta ese momento" (Villaseñor, 2003: 171). La cineasta incluye las imágenes del funeral porque, como sostiene Judith Butler, el duelo señala a quiénes consideramos plenamente humanos y a quiénes no. La vida que

enluta y que se llora es valiosa (Butler, 2006: 20), es digna merecedora de amor y de consideración.

A diferencia de las noticias y de los reportajes emitidos en medios periodísticos etiquetados como objetivos, Portillo no disfraza su apuesta por combinar objetividad y subjetividad en el relato de lo acontecido y por viabilizar la circulación entre la audiencia de sentimientos. Mientras la realizadora intenta, sin disimulo, hacer circular amor y consideración hacia las víctimas para posibilitar la construcción de una nueva memoria, los medios favorecen el tránsito de la preocupación y la apatía al promover la infoxicación y el infoespectáculo. 'Infoxicación' ('*infoxication*') es un término que se refiere al estado de saturación que provoca en el receptor el exceso de información que recibe (Toffler, 1970: 311-315; la traducción es mía). El 'infoespectáculo' ('*infotainment*'), por su parte, es un concepto que nombra la fusión de dos géneros televisivos, información y entretenimiento, con el único fin de captar y mantener la atención de los televidentes (Krüger, 1988: 337-364; la traducción es mía). La directora no es partidaria de fomentar ni la infoxicación ni el infoespectáculo, no solo por motivos ético-sociales sino también por motivos prácticos.

La infoxicación genera en el público preocupación intelectualizada por la realidad y falsa impresión de participación activa en ella. El infoespectáculo distancia a las víctimas de los espectadores al tratarlos como voyeristas-consumidores de historias ajenas, que se producen lejos de la seguridad del hogar. *Señorita Extraviada* huye tanto de la infoxicación como del infoespectáculo porque no quiere correr el riesgo de alienar a la audiencia, nada más lejos de la intención de Portillo. La directora, evocando a Octavio Getino y Fernando Solanas, no considera que las personas deban ser meras consumidoras pasivas de la realidad. Al revés de los

medios, reconoce a los ciudadanos "su capacidad para construir la [H]istoria", es decir, su potencial para transformar la realidad (Getino y Solanas, 1973: 65-66). Portillo tiene la esperanza de que el documental pueda contribuir a efectuar cierto cambio en la conciencia del público para que no confunda el estar al corriente de lo que pasa en el día a día con el hacer algo al respecto. También, inversamente a los medios, perpetuadores del *status quo* que los financia, el trabajo de Portillo invita a la asunción de responsabilidades sociales por parte de los espectadores.

La cineasta ofrece espacio y tiempo a la audiencia para que sea ella la que busque y localice por sí misma algún tipo de verdad en las imágenes, filmadas y editadas escapando de la toxicidad y del espectáculo mediáticos. En ningún momento la realizadora esconde al público que la información a la que accede es una reconstrucción de una parte de la realidad de lo sucedido en Juárez y que esta está mediada por ella como investigadora y como persona. Más aun, la directora tampoco encubre ninguna de sus dudas a lo largo de su investigación. Es de esta manera de proceder, de trabajar, en definitiva, de funcionar sin certezas como, citando a Stella Bruzzi, *Señorita Extraviada* establece su credibilidad. Bruzzi identifica la subjetividad y la performatividad como dos de las características definitorias de los nuevos documentales (Bruzzi, 2000: 6-9), entre los que, naturalmente, se podría situar *Señorita Extraviada*. No obstante, el trabajo de Portillo presenta otro atributo más al que Bruzzi no se refiere y que es fundamental en los documentales contramonumentales: la búsqueda y el contraste de información, y no la posesión de la verdad, como vía de conocimiento.

Dicho lo anterior, para ser del todo precisa, es necesario matizar que en *Señorita Extraviada* la directora sí expresa una certeza, pero solo una, poco antes del minuto 55. En este

punto del largometraje, Portillo revela aquello que cree haber aprendido como investigadora en Juárez desde que empezó a perseguir fantasmas y el misterio que los rodea: "las únicas fuentes confiables de información son las víctimas y sus familias" (min. 54). Excluyendo este fragmento, se puede argumentar que a lo largo del film la directora no tiene certezas ni soluciones sobre lo ocurrido o, si las tiene, calla. La cineasta aporta datos verificables sobre la situación geográfica, social y económica de Juárez; sobre la actividad de las maquiladoras y sobre la inexactitud en la cifra de feminicidios, pero se abstiene de apropiarse del protagonismo que merecen las memorias de las mujeres agredidas, las de sus familiares y las de los activistas pro derechos humanos. Asimismo, como ya apuntaba antes, renuncia a desplazar el trabajo de construcción de la memoria del que cree que es responsable el público, en particular, y la sociedad, en general.

Señorita Extraviada, reitero, parte de dos interrogantes: ¿por qué siguen ocurriendo los asesinatos?, ¿por qué se ignoran las muertes de tantas mujeres jóvenes? En cambio, el documental no avanza con el propósito de llegar a descubrir a los asesinos de Juárez para destapar la 'verdad' (Castro Ricalde, 2014: 305-350). El paso de los minutos tampoco presupone la concienciación automática de los espectadores. El trabajo audiovisual de Portillo puede o no puede funcionar como un virus de la reflexión al delegar en la audiencia dos responsabilidades aunque sin asignárselas explícitamente. La primera, dar significado a los sucesos ocurridos entre 1993 y 2000 en Juárez a través de la yuxtaposición de la memoria oficial y de las memorias no oficiales articuladas por las damnificadas, por las familias y por los activistas. La segunda responsabilidad que la cineasta lega en el público es, desde mi punto de vista, proseguir en la búsqueda y el contraste de información para un mayor conocimiento sobre lo

sucedido. Portillo, sin sugerir explícitamente, sugiere a la audiencia el poder de una actitud reticente a las memorias monológicas y monolíticas de los hechos, provengan de donde provengan. Sin invitar explícitamente, invita a construir, desde el presente, una nueva memoria sobre las mujeres muertas de Juárez respetuosa, por fin, para con las víctimas.

Bibliografía

- Ahmed, Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edimburgo, Edinburgh University Press.
- Berlanga Gayón, Mariana (2013), *El feminicidio en América Latina desde una crítica cultural feminista*, tesis de doctorado leída en la Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.
- Bernardet, Jean-Claude (2011), "Documentales de búsqueda: 33 y *Un pasaporte húngaro*", en *El cine de lo real*, Amir Labaki y Maria Dora Mourao (eds.), traducción del portugués de R. Calvo, Buenos Aires, Colihue, 117-128, primera edición: 2005.
- Bruzzi, Stella (2000), *New Documentary: A Critical Introduction*, Routledge, Londres.
- Butler, Judith (2006), *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*, Londres, Verso.
- Castro Ricalde, Maricruz (2014), "Señorita Extraviada (1999) de Lourdes Portillo: el documental como sitio de la memoria", en *Sitios de la Memoria. México Post 68*, Mónica Szurmuk y Maricruz Castro (eds.), Santiago de Chile, Cuarto Propio, 305-350.

Cine Documental

- De la Mora, Sergio (2004), "Terrorismo del género en la frontera de EUA-México: asesinato, mujeres y justicia en *Señorita Extraviada* de Lourdes Portillo", en *Cinemas d'Amérique Latine*, 12, 116-132.
- Denzel de Tirado, Heidi (2004), "Media Monitoring and Ethnicity: Representing Latino Families on American Television (2000-2013)", en *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, sin numerar (en línea).
- Fregoso, Rosa Linda (2001), *Lourdes Portillo: The Devil Never Sleeps and Other Films*, Austin, University of Texas Press.
- Getino, Octavio, y Fernando Solanas (1973), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos aires, Siglo XXI.
- Jelin, Elizabeth (2012), *Los trabajos de la memoria*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos.
- Krüger, Udo Michael (1988), "Infos-Infotainment-Entertainment?", en *Media Perspektiven*, 10, 1988, 637-664.
- Lagarde, Marcela (1995), "Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos", en *Retos teóricos y nuevas prácticas*, Margaret Bullen y Carmen Díez (eds.), México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Monárrez Fragoso, Julia Estela (2000), "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999", en *Frontera Norte*, 12 (23), 2000, 87-117.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, traducción del inglés de J. Cerdán y E. Iriarte, Barcelona, Paidós, primera edición: 1991.

Cine Documental

- Orell García, Marcia (2006), *Las fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*, Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Portillo, Lourdes (2003), "Filming *Señorita Extraviada*", en *Aztlán*, 28 (2), 229-234.
- Rancière, Jacques (2001), *La Fable cinématographique*, París, Seuil.
- Riegl, Alois (1987), *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, traducción del alemán de A. Arjones, Madrid, Visor, primera edición: 1903.
- Rubenholt, Hallie (2019), *Five: The Untold Lives of the Women Killed by Jack the Ripper*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt.
- Sandell, Jillian (2013), "The Proximity of the Here and the Urgency of the Now: Lourdes Portillo's *Señorita Extraviada*", en *Social Identities*, 19 (3-4), 454-467.
- Sontag, Susan (1977), *On Photography*, Londres, Penguin Books.
- Toffler, Alvin (1996), *Future Shock*, Nueva York, Bantam Books.
- Torres, Héctor (2004), "A Conversation with Lourdes Portillo", en *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 34 (1), 66-72.
- Valenzuela, Valeria (2011), "Análisis de *Señorita Extraviada* (Lourdes Portillo, México, 2001)", en *Tendencias en el cine mexicano contemporáneo: ficción y documental. Diversas miradas*, Alejandra Jablonska et al. (eds.), Editorial Académica Española/Lambert Academic Publishing, 55-78.
- Villaseñor, María Cristina (2003), "An Interview with Lourdes

Portillo", en *Risk/Riesgo*, 2 (3), 110-179.

Young, James E. (2000), *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven, Yale University Press.

Filmografía

Cordero, Juan Antonio, y Alejandra Sánchez (2006), *Bajo Juárez*, FOPROCINE, IMCINE y Pepa Films (México), 96 min.

Flores, Alex (2007), *Juárez: The City Where Women Are Disposable*, Las Perlas del Mar (México), 72 min.

Montero, Rafael (2005), *Preguntas sin respuesta*, IMCINE (México), 120 min.

Murillo, Enrique (2002), *Las muertas de Juárez*, Laguna Films (México, Estados Unidos), 90 min.

Nava, Gregory (2007), *Bordertown*, El Norte Productions (México), Möbius Entertainment, Nuyorican Productions y Mosaic Media Group (Estados Unidos), 112 min.

Portillo, Lourdes, *Señorita Extraviada*, Xochitl Films, Lourdes Portillo (México), 2001.

Notas

¹ En el presente ensayo respetamos la mayúscula en el adjetivo del título del documental, como hace la directora en su artículo "Filming *Señorita Extraviada*" (Portillo, 2013).

² El término 'Feminicidio' puede definirse como "genocidio contra mujeres" (Lagarde, 1995: 215-216).

³ Accédase al sitio web de Ramírez Ramírez "Cartografía digital de feminicidios" para obtener información sobre los lugares en los que fueron asesinadas, abandonadas y/o encontradas algunas de las niñas y mujeres víctimas de feminicidio en Ciudad Juárez de 1993 hasta la fecha.

⁴ Pueden encontrarse más datos sobre la cultura del feminicidio en el Valle de Juárez en el volumen de Monárrez Fragoso (2000: 87-117).

⁵ La traducción de todos los fragmentos del film incluidos en el artículo es mía.

⁶ Para conocer en detalle el origen y la historia del término 'Nuevo Cine Latinoamericano', véase el libro de Orell García (2006: 13-72).

⁷ Léase el artículo "En 25 años van 1.779 feminicidios en Ciudad Juárez", publicado el 15 de febrero de 2018 en *El Heraldo de México* (en línea).

⁸ Utilizo el adjetivo compuesto para subrayar que la negligencia de las autoridades de México ante las mujeres denigradas, desvanecidas o aniquiladas en Juárez no es exclusiva de unas u otras siglas de partido.

⁹ Young señala que entre los años 70 y los 90 en Alemania surge una generación de artistas, encabezada por Jochen Gerz, que siente el deber de no olvidar los crímenes cometidos durante el Holocausto. Este grupo de creadores deshecha los presupuestos éticos y estéticos de los monumentos, las formas tradicionales utilizadas para conmemorar el pasado (Young, 2000: 120-121).

¹⁰ Las palabras exactas de Young son: "[The new reasons for the art's existence were] to challenge the world's realities, not affirm them" (Young, 2000: 95). En el contexto del presente ensayo, parece más coherente hablar de 'memorias' que de 'realidades'. La traducción de los fragmentos de Young incluidos en el artículo es mía.

¹¹ Hallie Rubenhold denuncia, al igual que Caraveo, la existencia de un tipo de memoria oficial clasista y simplista, transnacional y transatlántica, que difunde sistemáticamente la narrativa de que las mujeres agredidas sexualmente se dedican a la prostitución para así poder pasar página (Rubenhold, 2019: 11-13).

¹² Jacques Rancière explica que todo cine es ficción, es decir, una forma de construcción. Rancière argumenta que lo que distingue una película documental de lo que se conoce como una película de ficción es la consideración y el tratamiento de lo real. En el documental, lo real no es un efecto que conseguir, es un dato que comprender (Rancière, 2001: 202-203).

¹³ Ejemplo de las preguntas clave que Lourdes Portillo se formula a lo largo del documental es el pasaje de *Señorita Extraviada* en el cual la directora verbaliza que la identidad de los asesinos es una pregunta que sigue sin respuesta: “¿Acaso es culpable el egipcio? ¿O fueron quizás la banda de ‘Los Rebeldes’? ¿O los conductores de autobús? ¿La policía? ¿O los narcotraficantes? ¿O acaso son todos culpables?” (min. 64-65).

¹⁴ Algunos documentales filmados con posterioridad son: *Preguntas sin respuesta* (Rafael Montero, 2005), *Bajo Juárez* (Juan Antonio Cordero y Alejandra Sánchez, 2006) y *Juárez: the City Where Women are Disposable* (Alex Flores, 2007). Otras producciones no documentales destacables son *Las muertas de Juárez* (Enrique Murillo, 2002) y *Bordertown* (Gregory Nava, 2007).