

Perdóname, Iguala

Almazán Angeles, Zara

2025-05-29

<https://hdl.handle.net/20.500.11777/6262>

<http://repositorio.iberopuebla.mx/licencia.pdf>



PERDÓNAME, IGUALA

Zara Almazán Angeles

Mayo 2025

Arte Contemporáneo III

Asesores

Mtra. Alma Elena Cardoso Martínez

Mtro. Renato Bermúdez Dini

Mtro. Xavier Recio Oviedo

Índice

Descripción del proyecto	3
Abstract	3
Justificación	4
Marco conceptual	7
Domesticación de la imagen(violencia)	9
Estado del arte	13
Propuesta de valor	17
Público a quien va dirigido	17
Objetivo general	17
Objetivo específico	17
Metas	18
Diseño, metodología y desarrollo de la propuesta	18
Montaje final	24
Plan de trabajo	25
Calendarización	26
Presupuesto total	28
Referencias	31
Referencias de imágenes	34

Descripción del proyecto

Perdóname, Iguala es un proyecto de larga duración que busca problematizar y evidenciar el clima de hiperviolencia en Iguala de la Independencia, Guerrero, México, un fenómeno profundamente ligado a los conflictos del narcotráfico. En este contexto de incertidumbre —descrito así por el expresidente municipal de la entidad—, la estetización de la violencia y de las imágenes que esta genera se ha vuelto inevitable. Con este proyecto se propone cuestionar dicho proceso, explorando cómo la experiencia estética de la violencia se empobrece y domestica a través de su representación visual y sonora.

El detonante de esta investigación surge a partir de la observación de la constante y repetitiva exposición de notas rojas entre los habitantes de Iguala, producidas y consumidas localmente. Estas imágenes, entendidas como imágenes pobres por su carácter degradado, son intervenidas por medio de su reproducción y recirculación, transformándose en un acto crítico y reflexivo, y cuestionando su valor, calidad, cualidad y lugar.

El proyecto se desarrolla a partir de memorias e imaginarios colectivos archivados en formatos auditivos y visuales, materializado en una instalación integrada por dos piezas: la primera compuesta por fotocopias de imágenes hiperviolentas, que exploran el olvido y su borramiento en el recuerdo común; y la segunda, construida a partir de sensores de movimiento que activa la reproducción de perifoneos que ilustran la inserción de la narcoviolencia en el lugar de lo común, lo cotidiano, e incluso, lo doméstico.

Abstract

Perdóname, Iguala a long-term project that seeks to interrogate and expose the climate of hyperviolence in Iguala de la Independencia, Guerrero, Mexico—a phenomenon deeply tied to the conflicts of drug trafficking. In this context of uncertainty (as described by the former municipal president of the region), the aestheticization of violence and the images it produces has become inevitable. This project aims to question that process, exploring how the aesthetic experience of violence is impoverished and domesticated through its visual and sonic representation.

The catalyst for this research emerged from observing the constant, repetitive exposure to crime news (notas rojas) among Iguala's residents—images produced and consumed locally. These images, understood as poor images due to their degraded quality, are intervened through reproduction and recirculation, transforming into a critical and reflective act that questions their value, quality, nature, and place.

The project unfolds through archived collective memories and imaginaries in auditory and visual formats, materialized as an installation comprising two pieces: the first, made up of photocopies of hyperviolent images that explore forgetting and their erasure from

collective memory; and the second, built with motion sensors that trigger the playback of loudspeaker announcements (perifoneos), illustrating how narco-violence infiltrates the ordinary, the everyday, and even the domestic.

Justificación

En mi intento de huir de la narcoviolencia de Guerrero, me encuentro con que la huida no es una opción, sino una ilusión. La violencia no es un fenómeno que pueda dejarse atrás como un lugar geográfico; es una sombra que se adhiere a la memoria, a la piel. Es una realidad enquistada que ha sido adaptada como parte del paisaje cotidiano. Sí, enuncio este proyecto desde el yo, pero se enuncia también desde el saber (afectivo) de una experiencia que impregna y permea a la gran mayoría de personas que habitan el territorio mexicano.

Este proyecto pretende desarrollar una investigación artística que produzca debate sobre y desde la estetización, domesticación y construcción del imaginario colectivo a partir de la narcoviolencia en Guerrero. Según Vilar (2021), una de las formas de entender la investigación artística es “la que se refiere a las investigaciones de temática social, histórica o antropológica paralelas a las propias de las ciencias sociales y humanas” (p. 935); a través del repaso de una memoria traumática, -que nos identifica como nación- “se reivindica una legitimidad distinta” (p. 935), produciendo un espacio que transforma la experiencia de lo sensible para (re)apropiar, (re)imaginar y (re)construir. Una de las principales características de la investigación artística, en ese sentido, es su capacidad archivística, la cual nos permite ubicar los lugares de las memorias comunes y evidenciar la agencia de dichas narrativas lacerantes. Se trata, pues, de desarrollar una investigación que encarne una idea estética a través de la reflexión: “el contacto y la incorporación de experiencias no artísticas marca el inicio de lo que denominamos arte”, dice Cristina Rivera Garza en *Desapropiación para principiantes* (2017), quién será fundamental para esta investigación, y a quien debo mi poder de agenciar desde, encima, con, para y sin el miedo.

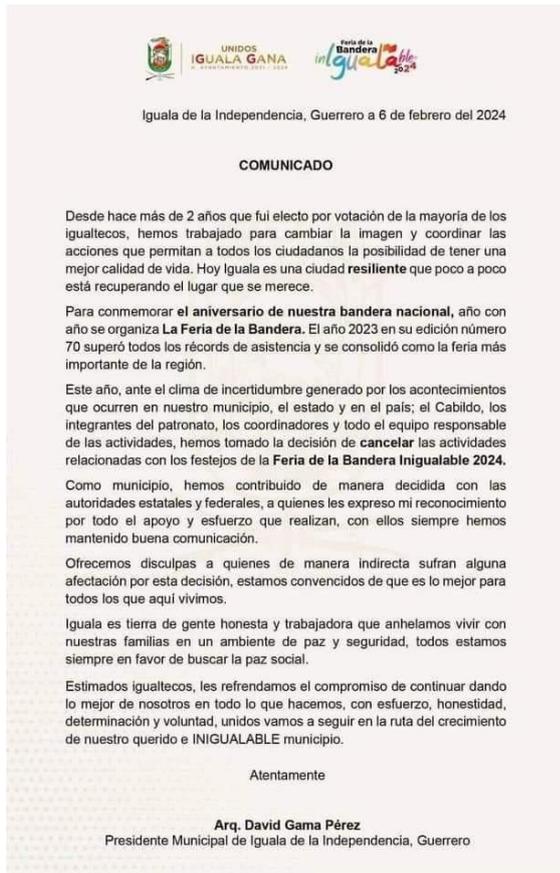


Figura 1. "Comunicado de David Gama Pérez-Feria de la Bandera 2024". Presidencia Municipal de Iguala de la Independencia, Guerrero. México. 2024.

La primera desaparición forzada registrada ante instituciones gubernamentales en México tuvo lugar, de hecho, en Guerrero, en 1969. La víctima, Epifanio Avilés, sigue desaparecida. Este hecho no sólo marca el inicio de una larga historia de impunidad y violencia en la región, sino que también revela una trágica constante: la desaparición forzada como herramienta de control y terror. Según el Colectivo de Madres Igualtecas en Búsqueda de sus Desaparecidos A.C. (2024), "[...] el caso de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa fue un parteaguas que ayudó a que el mundo volteara a ver a Iguala. Pero, Iguala ya estaba hundido desde mucho antes de Ayotzinapa, y sigue hundido 10 años después". Por otro lado, el periódico guerrerense *El Sur* (2023) publicó que "en el primer semestre de este año, la violencia provocada por la disputa del territorio entre grupos del crimen organizado provocó en Iguala un incremento del 50.7 por ciento de homicidios,

al pasar de 73 a 110 casos en comparación con el año pasado"; la *Red Lupa*, a través del Instituto Mexicano de Derechos Humanos y Democracia (IMDHD), publicó el 16 de mayo del 2024 un informe declarando a Iguala como la segunda ciudad con más desaparecidos en el estado, con un total de 481. El expresidente municipal, David Gama Pérez, calificó en 2024 al latente ambiente de (narco)violencia en Iguala como "un clima de incertidumbre". Esta declaración resulta insuficiente y hasta evasiva. No es un estado pasajero, sino una condición crónica que ha definido la vida de lxs igualtecxas durante años; es una incertidumbre que se siente en las paredes, y lo que datos como estos exhiben es el proceso de hacer tratable la violencia que no sólo se vive, sino que se consume, se reproduce y se asume como parte de la identidad colectiva.

Actualmente en Guerrero, existen 7 periódicos oficiales, de los cuales dos son propios de Iguala: *Diario 21* y *Diario de Iguala*. Ninguno de estos medios de comunicación produce copias impresas ni se dedica a la cobertura de notas rojas; en cambio, ha surgido una migración de la circulación de esta información a *Facebook*, permitiendo la creación de páginas como *Notas Rojas Iguala*, la cual ha estado activa desde 2019, y que, semana con semana, publica los asesinatos de la ciudad y zonas aledañas. Esta migración de la

información no es sólo un cambio tecnológico, sino que contribuye a la construcción de un imaginario colectivo atravesado por la hiperviolencia, donde "el dolor no sólo destroza sino que también produce realidad" (Rivera Garza, 2011, p. 44). Es un síntoma de una sociedad que ha aprendido a convivir con ello.

La imagen violenta, como señala Arceo (2020) en su texto *Estetización de la violencia: Reflexiones en torno a la proliferación de la imagen violenta en las sociedades actuales*, "produce al consumirse y consume al producirse" (p. 113), convirtiéndose en una mercancía ideal que se alimenta de sí misma. En adición a esto, en el texto *Detrás de la Nota Roja. Las vivencias y experiencias de Enrique Osorio* (2021) lxs autores citan a Restrepo (2004), quien señala que:

"mostrar la imagen de una persona asesinada puede hacerse por múltiples causas y tener múltiples efectos, pero, sin embargo, informar no suele ser uno de ellos [...], se trata de una instrumentalización de la violencia como un espectáculo sensacionalista que coloca a las víctimas y las audiencias en último lugar y solo las utiliza [...]. A su vez, este género fotográfico, lejos de sensibilizar a las audiencias sobre la violencia que puede estarles ocupando, solo alimentan el cinismo y la indiferencia frente a ella". (p. 9)

Dicho de otra manera, el fotoperiodismo de las notas rojas satisface una función dicotómica: informar sobre la violencia y también domesticarla al convertirla en algo absolutamente común. En el contexto de Iguala es casi imposible separar ambas funciones, pues el valor estético de estas imágenes prima sobre su contenido cognitivo y normativo, hace con estas imágenes una pornografía de la hiperviolencia que nos hace esperarla y, tal vez, hasta desearla. Estas imágenes desvanecen la mirada de quien las produce y desbordan la de quien las observa, operan como un régimen escópico que define y da contexto. -Castillo (2021) define este último concepto como "un orden particular de dominio visual que describe lo que puede ser visto y lo que no, [...] da contorno y figura a aquellos cuerpos que gozan de visibilidad y presencia" (p. 15)-. Estas imágenes enseñan a lxs pobladores cómo ver, qué mirar y cómo organizar lo que se ve en ellas. Estas imágenes no recurren a títulos melodramáticos y exagerados, o a cuerpos femeninos sexualizados para llamar la



Figura 2. "Portada El Diario de La Tarde 2024. Iguala de la Independencia, Guerrero". México. S.f.

atención, porque estas imágenes tienen ya una agencia tan poderosa que nos lleva a reconocer y replicar un régimen operacional que obra sobre nosotros y nos domina. Informar para domesticar, desde la pasividad, y domesticar para informar, desde la accesibilidad.

Por otro lado, Osorio, reportero mexicano de notas rojas, “reconoce su labor como un servicio social que permite que las historias —por más trágicas y desafortunadas que puedan ser— no se pierdan y que quede el registro de ellas, guardando en sí una colección de historias, recuerdos y (des)esperanzas” (2021, p.12). El doble lugar de las notas rojas revela una tensión inherente entre su propósito e impacto social, travesando con el archivo de la memoria de Iguala y la necesidad de documentación y advertencia.

Marco conceptual

Cuando leí *Políticas Estéticas* (2005), de Jacques Rancière, conocí el término “estetización”, que mentalmente me dirigió a los años en que viví en la Colonia Arboledas, en Iguala. Partiendo de la premisa de que todo es estético —todo atraviesa una forma sensible de aparecer y de existir—, y, afirmando que la estética es contextual, emerge entonces un uso hegemónico dentro del sistema, visible en la manera en que se organiza la vida cotidiana. Siguiendo esta lógica, Rancière entiende la estetización como el dominio que ejerce un régimen sobre lo sensible, sobre lo estético: determina qué puede ser visto, dicho y sentido, configurando así el reparto de lo sensible y manifestando un uso hegemónico y pasivo de este. En dicho sentido, la estetización es una fuerza que moldea nuestra percepción del mundo y nuestra relación con él.

A su vez, Rancière es citado por Gerard Vilar (2012) para profundizar las reflexiones sobre qué es la estetización. En la definición de Vilar aparecen anotaciones más específicas que nutren al presente proyecto, toda vez que aborda específicamente el concepto de estetización de la violencia, que entiende como el “proceso por el que la dimensión estética de algo, especialmente de las imágenes, adquiere un sobrepeso o prioridad frente a sus otras dimensiones, esto es, un fenómeno de recomposición de las dimensiones integradas en el objeto” (p. 9). Es decir que, radicando desde su condición política, algo que no se piensa como estético deviene estético, cambiando su valor desde, en y por la cultura. La violencia, al ser estetizada, deja de ser únicamente un acto físico o una experiencia traumática para convertirse en un objeto de consumo visual, en un espectáculo que se integra en el imaginario colectivo.

César Arceo (2020), quien a su vez cita a los dos anteriores autores, añade que la estetización de la violencia, o más bien, de la imagen violenta, es el movimiento de un vacío: “la imagen violenta manipula la relación entre mirada, tiempo y representación, donde el sujeto que la experimenta también se convierte en dispositivo. El sentido de la visualidad

subsume tanto al sujeto como al objeto” (p. 115). La estetización de la hiperviolencia por el narcoestado atraviesa y opera en tantos niveles estético-políticos y político-estéticos, que al operar desde y para lo sensible se convierte en una fuerza de inscripción que hace pedazos la experiencia de lo común. La cualidad que poseen estas imágenes en su reproductibilidad les otorga una capacidad maximizante, donde su circulación queda garantizada a través de distintos ejercicios. La estetización de la imagen hiperviolenta de la nota roja igualteca se consolida por medio de que dicha reproductibilidad le brinde una posibilidad casi infinita de presencia y constancia, haciendo de la imagen del cuerpo muerto una expresión y un dispositivo repetitivo del horror, del instante, un presente eterno, y de la representación imposible de la muerte, una constante.

Sin embargo, el problema de enunciar a la estetización de la imagen violenta que atraviesa a las notas rojas igualtecas es que no puede (ni debe) encasillarse únicamente bajo lo antes mencionado. Este fenómeno trae consigo una sobresaturación que dirige a la constante sustitución de estas imágenes por otras similares, resultando imposible recordar los detalles al pasar de una a otra. Esta dinámica de reemplazo acelerado nos lleva a reflexionar sobre el concepto de la “imagen pobre”, explicado por Hito Steyerl en “En defensa de la imagen pobre” (2014) como aquellas imágenes a las que no se les asigna ningún valor, imágenes deterioradas que “no solo están frecuentemente degradadas hasta el punto de ser un borrón apresurado, [sino que] es incluso dudoso que se les pueda llamar imágenes [...], pues transforman la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor de culto [...]. La imagen pobre es una bastarda ilícita de quinta generación de una imagen original” (pp. 33-34). Solo la tecnología digital actual podría producirlas con tal deterioro ya desde el inicio. Su estatuto como ilícitas o degradadas las vuelve fantasmas, cuya cualidad espectral proveniente de la pérdida de su uso y significado originales revela su condición de, posiblemente, estar hecha y vista por muchas personas: “su situación revela mucho más que el contenido o la apariencia de las imágenes en sí: también revela las condiciones de su marginalización, la constelación de fuerzas sociales que las llevan a su circulación online como imágenes pobres” (p. 43); son copias en movimiento que permiten testimoniar su violenta dislocación, transferencia y desplazamiento.

Entre los años 2006 y 2014 —periodo que abarca los sexenios de Felipe Calderón y parte del de Enrique Peña Nieto—, el periódico *El Correo* publicaba semanalmente las notas rojas de Iguala y las localidades aledañas. Estas noticias no solo circulaban en formato impreso, sino que también se anunciaban mediante perifoneos, una práctica que demuestra que la imagen pobre hiperviolenta no se limita a su visualidad. Los encabezados se pregonaban a través de megáfonos instalados en pequeñas camionetas de carga, que recorrían la mayoría de las colonias de la ciudad en un trayecto arduo y meticuloso. Había

personas que se acercaban a comprar los ejemplares, algunxs otrxs se conformaban con solo escuchar. Por el (no tan frecuente) comportamiento de mi abuela y de lxs vecinxs, me daba la impresión de que cuando la gente se acercaba a comprar era para corroborar si el cuerpo anunciado en el perifoneo se trataba del de algunx conocidx que había sido reportadx como desaparecidx. Me parece tener el vago recuerdo de mi abuela comprando uno que otro de esos periódicos que, por supuesto, no duraban mucho en casa; creo que también lloraba después de leerlos.

La repetición de este modus operandi, interioriza, y lo que se interioriza se domestica: “la repetición no modifica nada en el objeto que se repite, pero cambia algo en el espíritu que la contempla” (Deleuze, 1968, p. 119); es una copia de la experiencia sensible de la narco-Iguala, que año con año se oscurece más y más: la copia de la copia.

Domesticación de la imagen(violencia)

Allí donde la realidad se transforma en simples imágenes, las simples imágenes se transforman en realidad.
(Debord, 1961, como se citó en Fontcuberta, 2016)

Las imágenes de los periódicos, cuando eran comprados, no solo entraban físicamente a las casas cada que alguien adquiriría un ejemplar, sino que los perifoneos que le acompañaban formaban parte del ambiente doméstico, compartían espacio con la licuadora, con el ruido del ventilador, la tele, las conversaciones de la sala. ¿Podríamos llamar un proceso natural a la domesticación de la imagen(violencia)? ¿Es la domesticación por sí sola natural? ¿O más bien instituida? ¿Y no es también, siempre, violenta? En la domesticación de algo/alguien siempre hay una implicación de reconocer al otrx, ese reconocer está ligado a una apropiación, un control y una dominación. Es casi imposible que cuando hablamos de domesticación, no pensemos también en lo doméstico, en un espacio privado que se transgrede desde lo público. En la Colonia Arboledas, ¿es el(mi) espacio doméstico un lugar de sumisión o de resistencia? ¿Es un espacio de reproducibilidad de agencias hiperviolentas? ¿Cómo opera el terreno de lo doméstico en una macro(narco)criminalidad como la de Iguala?

Cuando Michel Foucault se pregunta qué es un dispositivo no hace referencia a un aparato específico, sino a los discursos, instituciones, [...] medios o enunciados científicos. En definitiva, hace referencia a configuraciones que funcionan como una red estableciendo una función estratégica dominante. Es decir, a toda una economía de la vida, de cómo ésta se administra, [...] su objetivo es administrar, gobernar, controlar y orientar en un sentido. [...] Los modos en que se ejerce esa captura son sutiles, quizás porque parten de una organización de lo doméstico. En griego, la

dispositio era la administración del *oikos*, una actividad práctica a través de la que se organiza la vida cotidiana. Cuando esta característica es puesta al servicio de una función dominante, entonces orienta en un único sentido, modela gestos, conductas y opiniones. [...] Antes que enfrentarse podríamos decir que se habita. (Pp. 107-108, Soto Calderón, 2019).



Figura 3. "Fragmento de mapa de relaciones." Zara Almazán. México. 2025.

Lo que habitamos, ¿es siempre doméstico? ¿Podemos separar el concepto de lo doméstico de la identidad individual, colectiva y familiar? ¿Somos lo doméstico o estamos en lo doméstico? En inglés, incluso en francés, esto se vuelve aún más complicado: *to be domestic / être domestique*.

"Lo doméstico es político" (Ibid, s.f., p. 112), señala Giulia Palladini en *On coexisting, mending and imagining notes on the domestics of performance* (2019). En este sentido, las imágenes revelan cómo el poder opera desde lo cotidiano, y las notas rojas, una forma en la que la vida igualteca es posible. Entendiendo lo doméstico desde el *domus*, el hogar se vuelve no un lugar sino "una estructura de inteligibilidad afectiva y reconocimiento en la que podría imaginarse una coexistencia" (p. 115); una con la violencia, con su naturalización, con la invasión, a través de lo domiciliado, del sometimiento, de lo digeriblemente indigerible. Palladini propone la idea de "sentirse en casa" (*feeling at home*), que es el cómo se reconoce y se configura el habitar, más allá del sentimentalismo, con relación al mundo. Es decir, desde la cuestión del privilegio, la supervivencia, la carga, la esperanza, el límite. No es siempre un refugio, ni un lugar aislado. De hecho, no es un

fecha, no han vuelto. Era cuando me enteré de cómo murió un tío que de repente tenía mucho dinero que gastar, y cuando mi abuelo tuvo que ir a reconocerlo por el deformado estado de su cuerpo. Era cuando me enteré que intentaron extorsionar a mi abuelo por tener un consultorio privado. Era cuando la gente se iba de Iguala por el excesivo cobro de piso. Era cuando, años más tarde, mataron al “señor chismoso” por ser chismoso con las notas rojas. Cuando atacaron las instalaciones de *El Diario de la Tarde* y mataron a los dueños de *El Correo* por publicar estas mismas notas. Cuando desaparecieron a los 43. Cuando los halcones se disfrazaban de tortilleros y vendían kilos y medios kilos por todas las colonias de Iguala. Era cuando había toque de queda, y también era cuando soñaba con todo esto.

De ahí la importancia de dolerse. De la necesidad política de decir “tú me dueles” y de recorrer mi historia contigo, que eres mi país, desde la perspectiva única, aunque generalizada, de los que nos dolemos. De ahí la urgencia estética de decir, en el más básico y también en el más desencajado de los lenguajes, esto me duele. (Rivera Garza, 2011, p. 14)

El dolor produce realidad, y este dolor no puede ser encarnado/corporizado de otra forma que no sea a través del cuerpo. Cristina Rivera Garza cita a María Luisa Puga con su libro *Diario del dolor* (2004) quien nombra, escribe y se dirige hacia *Dolor*:

[...] ya con rabia o con resignación, ya con ganas de no verlo nunca o extrañándolo cuando aparenta irse [...]. Ésta es tu casa. Ésta es la casa de ellos. Ésta es, por gracia de la palabra, nuestra casa también. La casa de la transformación más ardua. La casa donde el cuerpo cae. (Puga, 2004, como se citó en Rivera Garza, 2011).

En Alamo 4 esquina Pino, Colonia Arboledas, CP. 40040, siempre había algo que se metía en la seguridad del espacio doméstico, en la sala: el perifoneo. Interrumpía la dinámica de la casa, penetraba, y dolía. El dolor latente acompañaba al hacer la comida, al tender las camas, al barrer el patio; ¿en qué se convierte el espacio de la casa que más cerca está de lo “público”, que más cerca está de la calle? El dolor nos obliga a voltear a otros lados, nos obliga a mirar el dolor ajeno y a reflejar el dolor propio en el de otros, ¿en qué nos convertimos si somos lxs dolientes y lxs observadores al mismo tiempo? ¿Acaso nos rendimos a la dicotomía de las imágenes periodísticas de la nota roja, donde no podemos imaginar y separar el acto de vivir bajo dos agencias que parecieran antónimas? Informar y comercializar, doler y morbosear, silenciar y comprar. Y, a pesar de todo, es inimaginable el vivir de otra manera.

Estado del arte

Lo que un dato como este revela es la potencia de las imágenes violentas en el imaginario social y la construcción de una mirada colectiva cuyo deseo constante por ver, termina por colocar a la violencia en el lugar de lo común (Margolles, 2012).

Lxs artistxs aquí seleccionadxs, que me significan la vinculación de la memoria y la violencia, radican por su uso del archivo, su juego entre realidad y ficción, y su relación con la experiencia personal y la (auto)etnografía. En ellas se entrelazan gestos corporales, acciones políticas, el lenguaje y el espacio, cualidades que me interesan por su agencia narrativa y performativa.

Una de las primeras piezas -contemporáneas- que conocí fue *PM 2010* (2012), de Teresa Margolles. Abro el apartado de esta genealogía de proyectos con esta pieza debido a su relevancia nacional, por su materialidad y presentación de nuestro contexto. Esta resuena en más de un aspecto con la investigación que aquí desarrollo: hiper y narcoviencia, notas rojas, repetición, domesticidad, etc.



Figura 5. "PM 2010". Teresa Margolles. 2012. Museo Amparo, México.

Durante la llamada "guerra contra el narco", periodo así bautizado en 2006 por Felipe Calderón, Margolles reúne las 313 portadas amarillistas que el periódico local de Ciudad Juárez lanzó en 2010, año en que se registró la mayor cantidad de homicidios. Cada portada del periódico

muestra el rostro de una víctima, asesinada a balazos, apuñalada o torturada con extrema crueldad. Muchos cuerpos jamás aparecieron. Estas imágenes reflejan la violencia y muerte diarias en una sociedad que se desmorona bajo el yugo del crimen organizado. La pobreza, los crímenes y las sangrientas disputas dominan las noticias, mezcladas con anuncios de contenido erótico. Así, el papel convierte cada escena en una especie de porno de *muerte oscura*, que se normaliza a través de su constante repetición (Berlin Biennale).

Dentro de uno de los textos curatoriales de la pieza se encuentra la frase: “la muerte y la violencia están condenadas al olvido a pesar de ser un fenómeno cotidiano”; me atraviesa profundamente. Materialmente, me relaciono con la pieza desde las imágenes, desde los periódicos locales, desde las notas rojas y desde la reiteración; narrativamente, desde el territorio, desde la domesticación y desde el dolor.

Por otro lado, Regina José Galindo realiza en 2013 *La verdad*, performance donde la artista se dedica a leer testimonios de sobrevivientes del genocidio de Guatemala a cargo del entonces presidente

Efraín Ríos Montt. El performance se presenta poco tiempo después de ponerse en suspenso el juicio contra el expresidente y su jefe de inteligencia, Mauricio Rodríguez Sánchez, presuntos culpables de las muertes. A lo largo de los setenta minutos que dura la pieza, un dentista interrumpe siete



Figura 6. *La Verdad*. Regina José Galindo. 2013. Guatemala.

veces el discurso para anestesiarse su boca sin conseguir detener el relato, el cual comienza con un recuento de las víctimas. La acción se lleva a cabo en el Centro de Cultura de España en Guatemala capital, donde algunos de los mensajes pronunciados fueron: “Yo lo sufrí en mi propio cuerpo, por eso digo que es mentira lo que dice ese señor, que no pasó nada. Yo digo que sí es verdad. Yo digo que sí es verdad. Yo lo viví. Ese dolor fue verdad. Ese dolor fue verdad. Yo lo viví” (José Galindo, 2013).

Galindo trabaja constantemente con la censura y la inserción de las prácticas políticas en el discurso nacional, y este performance en especial puede ser explicado con la noción de la imagen que desaparece, es decir, una copia en movimiento; tanta ha sido su repetición, su uso, su enunciación, que se pierde, se diluye. A través de la repetición verbal, se alude al olvido y a la resistencia de la memoria colectiva. Lo que me resuena más de esta pieza es la corporeización del cuerpo, su discursividad desde y para los afectos; “Son trozos de vida en bruto que no desprenden otra cosa que dolor, sufrimiento, tristeza, rabia, frustración, miedo, vergüenza, sometimiento, impotencia, agotamiento, desolación, resentimiento, desesperanza” (Loureiro, 2021, p. 8).

Me interesa la agencia de la palabra, sus repeticiones, titubeos, eufemismos, preguntas y exclamaciones retóricas, porque, a pesar de que yo no estoy realizando un performance donde inserto mi cuerpo, el cuerpo de otrxs debe involucrarse para que la pieza se active.

Por último, Jeppe Hein realiza en 2005 *Invisible Labyrinth*. La obra es un laberinto imaginario carente de paredes físicas, donde el movimiento de los visitantes se guía mediante tecnología. La estructura está organizada por una red de emisores infrarrojos instalados en el techo, distribuidos a intervalos regulares que forman una cuadrícula. Cada emisor puede activarse o desactivarse de manera independiente desde un panel de control, lo que permite reconfigurar el laberinto diariamente. Al entrar, el visitante se encuentra con un panel que muestra diagramas de los distintos laberintos preprogramados para cada día de la semana, y recibe también un sensor portátil que vibra al detectar una "pared invisible", es decir, al interceptar las señales de los emisores activos. De esta forma, el público



Figura 7. *Invisible Labyrinth*. Jeppe Hein. No Show Museum. 2005. Berlín.

combina información visual con estímulos tecnológicos imperceptibles, reconstruyendo mentalmente el recorrido. Este laberinto invisible redefine los límites de la arquitectura y la escultura: ya no es un objeto tangible, sino una construcción efímera que

cobra forma a través de la interacción y la percepción del espectador. La obra existe únicamente en la imaginación, materializándose gracias a la participación activa de quien la experimenta (No Show Museum).

Lo que me interesa de esta pieza es su materialidad invisible y la participación del espectador, pues ellx descubre e inventa el espacio; con la ausencia de este, hay una ausencia también de la obra. Deseo aportar a esta materialidad la cualidad auditiva, dando forma a una corporeización de la escucha (doméstica).

Las obras de Margolles, José Galindo y Hein, aunque distintas en materialidad y estrategias, convergen en su exploración de la violencia, la memoria y los límites de la percepción, a través del archivo y la repetición de imágenes mediáticas y transformando el

dolor en espectáculo cotidiano, encarnando la memoria histórica mediante la palabra performativa, resistiéndose al olvido a través de la insistencia corporal y verbal, y trasladando la violencia a lo inmaterial, cuestionando cómo construimos espacios y narrativas desde lo invisible.

Tres gestos artísticos, tres modos de hacer presente lo que se borra. En todas ellas, lx espectadorx es cómplice necesarix, ya sea al recorrer, escuchar o mirar, porque la obra solo se completa cuando el cuerpo ajeno la activa. Así, estas prácticas no solo documentan la violencia, sino que la resignifican, obligándonos a confrontar su huella en lo doméstico, en lo político y en lo perceptual.

Propuesta de valor

Perdóname, Iguala es un proyecto cuya metodología autoetnográfica permite enunciarse desde el yo, pero siempre a través del nosotrxs, y viceversa; pues lo aquí manifestado son experiencias que atraviesan a todo el territorio nacional. Ahí radica su valor, en la confrontación con los espacios domesticados de la violencia, en las imágenes producidas en torno a esta y en la identidad, en sus elementos domésticos y en su estetización; radica en lo diario.

Público a quien va dirigido el proyecto

➤ Directo

El proyecto está dirigido, principalmente, a las familias y vecinxs que residen en la Colonia Arboledas, en Iguala, Guerrero, México, y ciudades aledañas.

➤ Indirecto

A un nivel más amplio, el proyecto se orienta hacia todas aquellas personas que han sido atravesadas por experiencias similares en diferentes partes del territorio mexicano. Esto incluye comunidades afectadas por la narcoviencia, periodistas, así como cualquier individuo interesado en reflexionar sobre la forma en que las imágenes contribuyen a la construcción de narrativas sobre la memoria y el miedo en la sociedad contemporánea.

Objetivo general

- Polemizar sobre la estetización y domesticación de la narcoviencia en Iguala de la Independencia, Guerrero (México), a través de una instalación que reproduzca e imite la réplica y circulación local de las imágenes y sonidos de las notas rojas de los periódicos *El Correo* y *Diario de la Tarde*.

Objetivos específicos

- Construir un espacio de problematización/confrontación donde se invite a interactuar con las narrativas visuales y sonoras de la narcoviencia, explorando cómo estas se internalizan y se integran en el imaginario colectivo, a través de la exposición y activación de una instalación, respectivamente.
- Reimaginar y performar el proceso de circulación de notas rojas y perifoneos a fin de aproximar la experiencia estética de la hiperviolencia que atraviesa a la Colonia Arboledas a través de una instalación.
- Integrar al cuerpo conceptual un abordaje introductorio del concepto “domesticación de la imagen(violencia)” a través de un mapa de relaciones que permita repasar la memoria colectiva y el proceso de borramiento.

Metas

- Producir una instalación interactiva auditiva que corporice la experiencia de la escucha, conformada por sensores de movimiento y bocinas.
 - Bocetar 1-2 propuestas para materializar la instalación sonora.
 - Programar 1 sensor de movimiento con 1 bocina que reproduzca la pista de los perifoneos.
 - Documentar la activación de la pieza interactiva a fin de identificar las reacciones del público.
- Desarrollar un mapa mental con 20-30 elementos conceptuales que evidencie la relación entre “domesticación”, “estetización” e “imagen pobre”.

Diseño, metodología y desarrollo de la propuesta

Gracias *Perdóname, Iguala* por llevarme al camino de la deconstrucción, y gracias Derrida por (re)interpretar(me) este último concepto. Gracias Alma (Cardoso) por pedirnos leer *Arte y política* de Rancière y gracias Renato (Bermúdez) por presentarme a Hito Steyerl. Gracias Nina Fiocco por pedirnos ir a la expo *El tiempo en las cosas II* y permitirme conocer *PM 2010* de Margolles en persona. Gracias María Fernanda Suárez por hablarme de la escritura del borramiento y presentarme a Cristina Rivera Garza, gracias también por ser la primera en confiar en este trabajo. Gracias a mi mamá por haberme dado a luz en Iguala, y gracias también por sacarme de ahí. Gracias a mis abuelos por mantenerme ahí hasta los 12 años. Gracias a *WhatsApp* por hacer accesibles las herramientas de grabado de audio y fotografía, permitiendo a mi abuela enviarme material desde y sobre Iguala. Gracias a (Lucero) Tepox que siempre me acompaña en la escucha y está dispuesta hasta a leer textos por mí. Gracias a Ivanna (Méndez), Katia (Cuapa) y Columba (Enríquez), por encontrarse en un sitio "lejano" de mi proyecto, para que pueda usarlas como prueba de lectura y escucha tantas veces me sea permitido y necesario. Gracias a la yo de hace 4 años, que decidió que tenía que irse de intercambio durante la universidad, y gracias a aquel maestro de Historia del Arte del IESA, que me negaba a conocer porque ya había tomado esa materia en México, pero que me mostró *Laberinto Invisible* de Jeppe Hein, que me ha permitido copiar y reposicionar materialidades para mi última pieza. Gracias también al calor de Iguala y a los siempre indispensables ventiladores y climas que hay en las casas igualtecas, que me ayudan a pensar en otras materialidades. Gracias en sí a Iguala, a su gobierno, a su gente, a su narco, a su violencia, a su dolor, a su memoria, porque sin ello no habría proyecto. Sin el narco no hay miedo, sin el narco no habría huido de

Guerrero. Gracias al narco por las muertes, por la nota roja. Gracias al periódico por el perifoneo. Gracias a la sala por ser el espacio más cercano a la calle, y gracias por ser mi espacio doméstico.

Esta sección describe el proceso de creación, desde las obras anteriores que inspiraron el proyecto hasta las técnicas y materiales utilizados. También se presentan los bocetos, planos y maquetas desarrollados durante la producción, no sin antes mencionar a lxs que me han acompañado.

Hace un tiempo me di cuenta de que siento afinidad por las investigaciones y producciones relacionadas a la violencia, ya sean, o no, mías. El proyecto aquí presente comenzó a partir de los conceptos de estetización de la violencia e imagen pobre, hace dos años. Fue así como surgió la primera pieza, una escritura expandida de fotocopias, la cual tendrá su segunda versión para este semestre; me gusta llamarla “el proceso de la copia de la copia”. Me interesaba, sobre todo, trabajar con la fotocopia, con el proceso de



Figura 8. “Perdóname, Iguala”. Zara Almazán. 2023. México.

borramiento “casero” que te permite una impresora que se encuentra en casi todos los hogares actuales. Me interesaba el caminar de las imágenes y el juego entre la fotocopidora, la imagen y el papel al colocarlos de diferentes maneras. A partir de esta pieza surgen dos más unos meses después: una instalación sonora y un videoarte. La instalación sonora, la cual está

constituida por perifoneos de servicios y productos que pasan por la casa de mi abuela, en Iguala tuvo un proceso de registro dividido en tres fases: registro de archivo sonoro, búsqueda y recreación de notas rojas, y materialización en instalación.

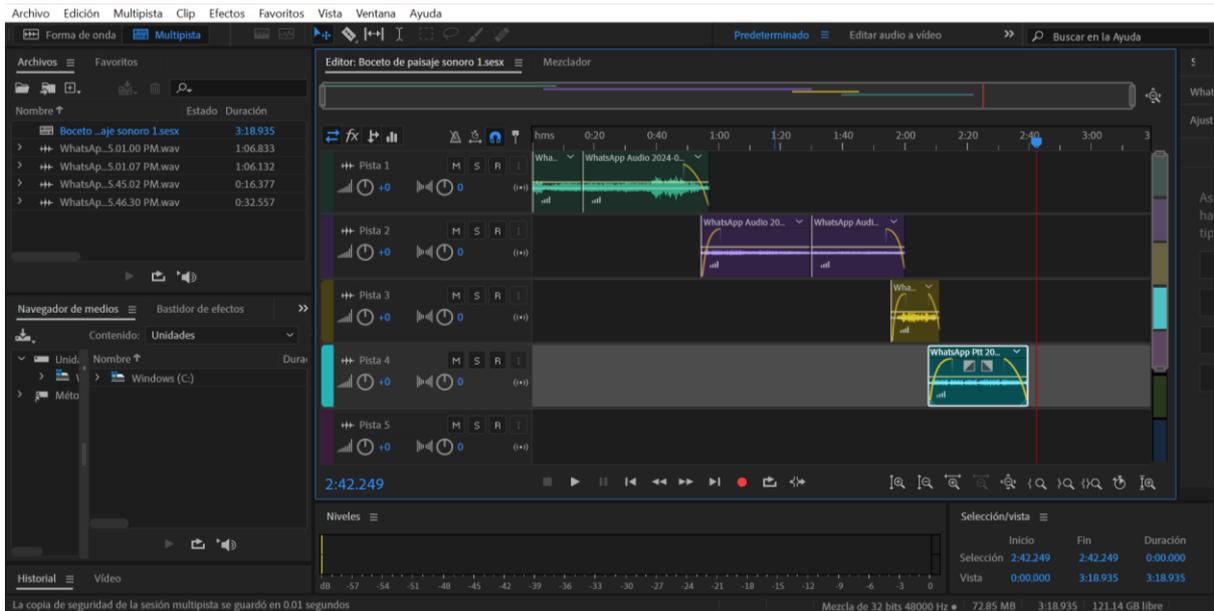


Figura 9. "Proceso de edición en Audition". Zara Almazán. 2024. México.

El registro fue llevado a cabo conjuntamente con mi abuela, quien aún habita en Iguala, y que, desde su espacio físico doméstico, me permitió concebir la museografía de esta pieza: una instalación sonora interactiva. El proceso de llegar a esta idea fue largo, pues me

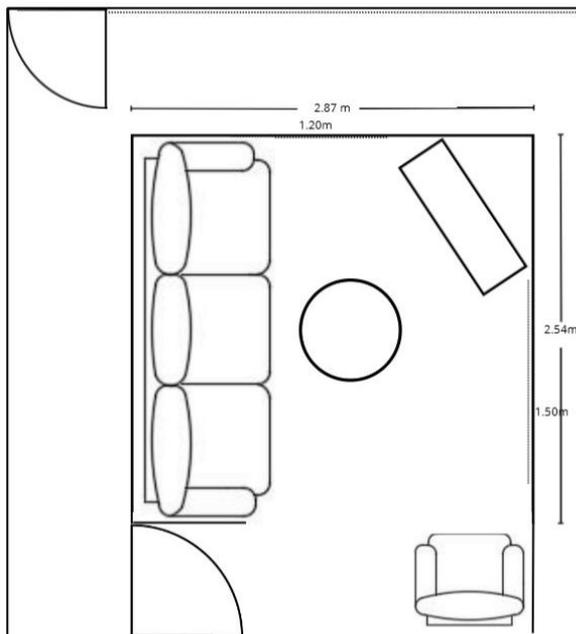


Figura 10. "Boceto de sala". Zara Almazán. 2025.

aferraba a una idea literal de un espacio doméstico que, en este caso, es la representación de la sala a escala 1:1 de la casa de mi abuela. Al caer en el literalismo, pero aún con miedo de que la pieza no pudiera ser entendida por completo, boceté ideas donde se representara una delimitación física del espacio de la sala. Algunas de ellas fueron rodear el área con unicel (material simbólico de trabajo de los halcones), colocar elementos que dieran cuenta literal del lugar, como un sillón, entre otras.

La idea final, y con la que me encuentro trabajando, es hacer de la sala un área invisible, operada por una *webcam* que, a través de programación en lenguaje *Phyton*, active la pista de los perifoneos al momento de que una persona se detecte dentro del espacio de la sala, el cual corresponde a 2.54 x 2.87 m, y se detenga cuando salga de este. Con la ayuda de ingenieros en computación e inteligencia artificial, se diseñó y probó la pieza, e individualmente se diseñó el plano y alzado de esta pieza y la de las copias.

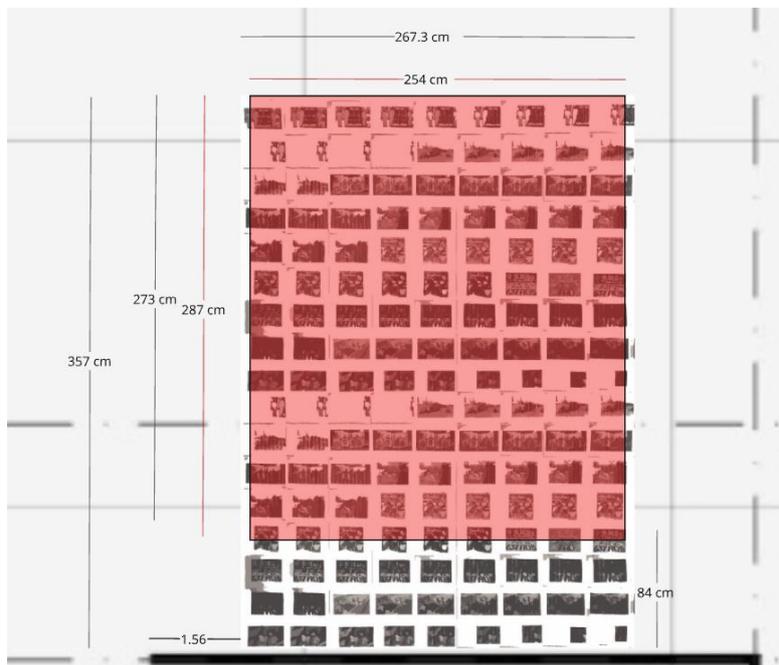
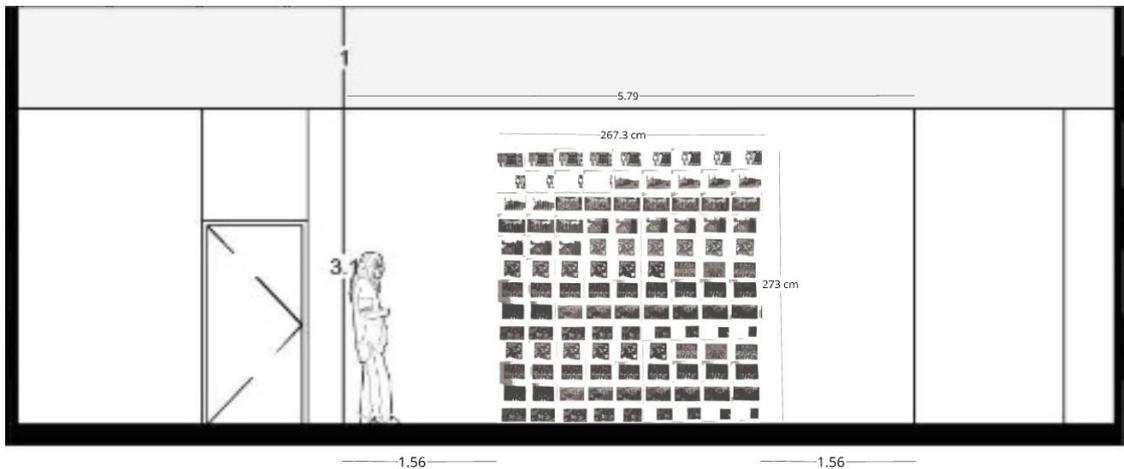


Figura 11 y 12. "Plano y alzado de instalación en Espacio Cotidiano". Zara

pared y área de sala.

Junto a mi asesora y curadora, Alma Cardoso, se decidió que de ambas piezas se hiciera una, por lo tanto, las copias abarcarán pared y piso, invadiendo el espacio de la sala. Las copias en pared actuarán como un tipo de espejo, teniendo las mismas medidas que la sala, 2.54 x 2.87 m. Y, para fines museográficos, habrá un espacio de 84 cm, cubierto también por copias, entre

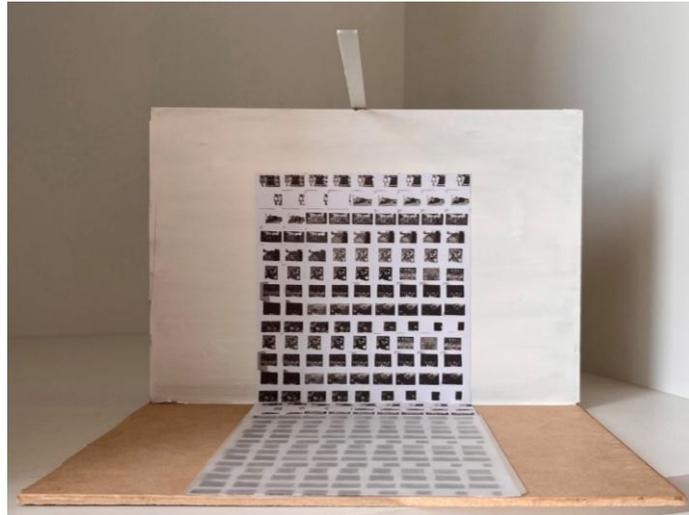
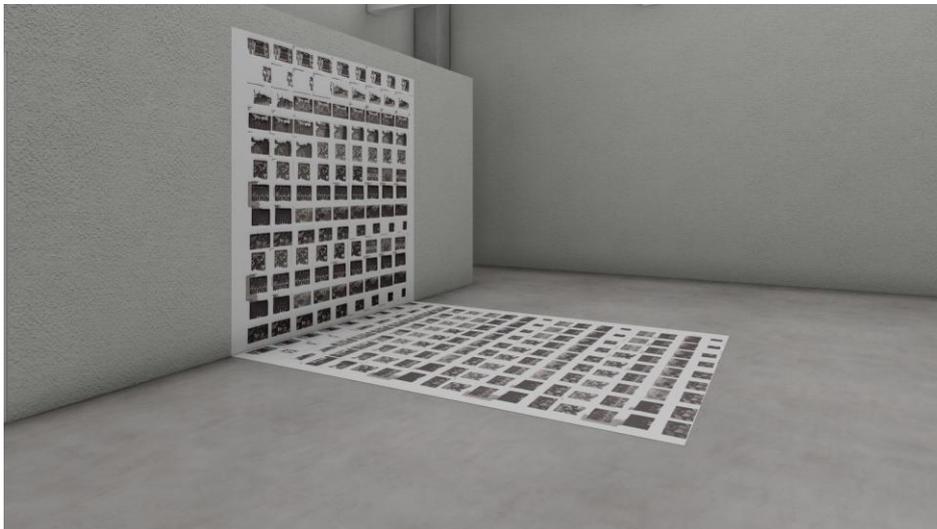


Figura 13. "Maqueta de museografía de piezas conjuntas". Zara Almazán. 2025. México.



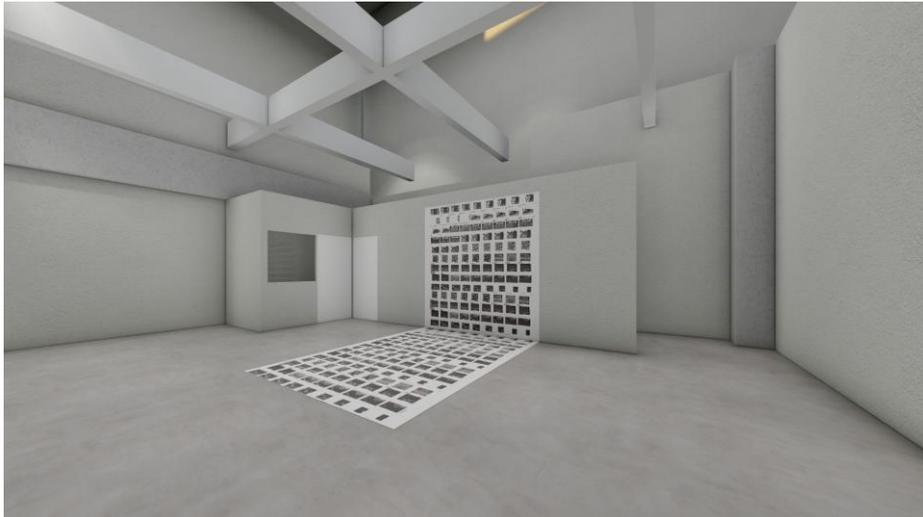


Figura 14-18. "Render de instalación en Espacio Cotidiano". Zara Almazán. 2025. México.

Montaje final

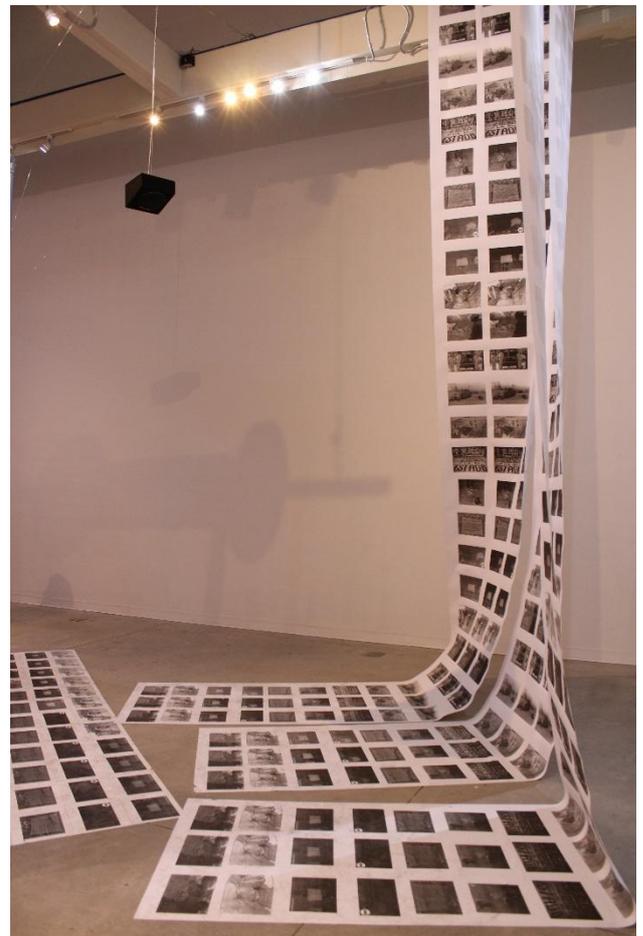
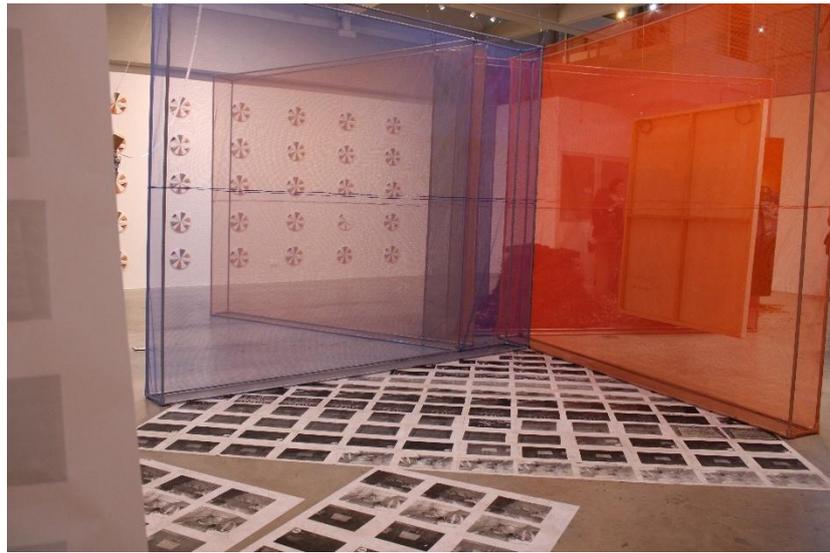


Figura 19-21. Montaje final en "Espacio Cotidiano". Zara Almazán. 2025. México.

Plan de trabajo

Etapa 1 - Investigación y planeación

- Búsqueda de referentes
- Objetivos
- Planteamiento metodológico
- Identificación del qué, por qué y a través de qué

Etapa 2 - Desarrollo conceptual

- Redacción de marco conceptual
- Justificación
- Asesorías y acompañamiento de texto

Etapa 3 - Pruebas técnicas

- Pruebas de pegado de pieza 1
- Cotización y programación de pieza 2
- Verificación de materialidades
- Museografía individual
- Asesorías y acompañamiento de texto

Etapa 4 - Producción

- Determinar museografía conjunta
- Renderización
- Presupuesto final
- Pruebas finales de piezas 1 y 2

Etapa 5 - Logística y montaje

- Envío de documentos solicitados
- Montaje
- Presentación final

Etapa 6 - Presentación y cierre

- Actividades acompañantes de exposición
- Desmontaje
- Entrega de material prestado

	E N E		F E B				M A R				A B R					M A Y				J U N		
SEMANA	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	1	2	3	4	5	1	2	3	4	1	2	3
Búsqueda de referentes bibliográficos	■	■	■																			
Asesoría 1				■																		
Creación de objetivos				■	■																	
Releer marco conceptual anterior					■	■																
Identificación del qué, por qué, a través de qué				■																		
Planteamiento, metodología					■	■																
Desarrollo del esquema parte del marco conceptual			■	■	■	■	■	■	■													
Hacer pruebas de pegado de copias en pared									■													
Determinar museografía de la pieza de instalación							■	■	■													
Redacción de marco teórico								■	■	■	■	■										
Asesoría 2							■															
Cotizar programación de sensores de movimiento									■													
Programar sensores en fablab										■	■	■	■									
Hacer pruebas de movimiento												■	■	■								
Determinar cuántas bocinas estarán conectadas a los sensores										■				■								
Solicitar render											■	■	■									
Conseguir una impresora											■	■										

	E N E	F E B			M A R			A B R			M A Y			J U N	
Redactar justificación															
Presupuesto															
Verificación de audio perifoneos															
Edición															
Museografía conjunta															
Fotocopiado de pieza 1															
Envío de convocatoria JC															
Envío de documento Ibero															
Montaje															
Presentación final															
Desmontaje															
Entrega de Raspberry															
GASTOS POR SEMANA	\$ 1 4 0 0			\$ 6 9 9				\$ 9 8 0	\$ 4 0 0		\$ 1 7 2 1				

Presupuesto total

Planeación

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Suscripción audition	1	\$699	\$699	-
Limpieza de audio	1	\$400	\$0	-
Render	1	\$400	\$400	-
Subtotal			\$1,099	

Producción

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Paquete de 100 hojas blancas Bond	3	\$94.20	\$0	Tony Superpapeleries
Impresora con fotocopidora	1	\$0	\$0	Préstamo
Cartucho de tinta negra	2	\$849	\$0	Tony Superpapeleries
Galón de resistol líquido	1	\$421	\$421	Mercado Libre
Agua	1	\$0	\$0	-
Webcam	1	\$474	\$474	Mercado Libre
Raspberry Pi 4 PRÉSTAMO*	1	\$1,187	\$0	Departamento de Ingenierías
Memoria microSD 32 Gb	1	\$175	\$175	Mercado Libre
Cargador Raspberry	1	\$331	\$331	Mercado Libre
Bocina y domo	1	1721 + 1005	\$2,726	Mercado Libre
Alquiler de espacio expositivo	4 semanas	\$0	\$0	-
Montaje y desmontaje	4-5 días	\$0	\$0	-
Subtotal			\$4,127	

Montaje-desmontaje

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Recipientes de mezcla	4	\$0	\$0	-
Brochas 6"	3	\$25	\$75	Comex
Lijas	10	\$17	\$170	Fix Ferreterías
Galón de pintura negra	1	\$1,109	\$1,109	Comex
Nivel	2	\$0	\$0	-
Cinta azul	1	\$135	\$0	Comex
Lapices	3	\$0	\$0	-
Subtotal			\$1,354	

Registro

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Viáticos primer registro sonoro	2	\$700	\$1,400	
Registro audiovisual de la pieza	30 fotos y 1 video	\$1,000	\$0	
Publicidad en redes sociales	1	\$0	\$0	
Impresión de proyecto Ibero	1	\$500	\$0	
Subtotal			\$1,400	

Administrativo

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Trámites legales (derechos de autor)	1	\$675	\$0	-
Seguro de la obra	1	\$0	\$0	-
Traslado de pieza	1	\$100	\$0	-
Subtotal			\$0	

Contingencias

Item	Cantidad	Costo unitario	Costo total	Proveedor
Reserva para imprevistos (10%)	1	\$937	\$937	-
Subtotal			\$937	

Categoría	Subtotal
Planeación	\$1,099
Producción	4,127
Montaje-desmontaje	1,354
Registro	1,400
Administrativo	0
Contingencias	937
TOTAL	\$8,918

Referencias

- Arceo, C. (2020). Estetización de la violencia: Reflexiones en torno a la proliferación de la imagen violenta en las sociedades actuales. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo. Pp. 9-123
- Berlin Biennale. (s.f.). "PM 2010" by Teresa Margolles. Berlin Biennale. Recuperado de <https://bb7.berlinbiennale.de/en/projects/pm-2010-by-teresa-margolles-23751.html>
- Castillo, A. (2021). Adicta Imagen. Pp. 15-26
- CNDH. (s.f.). Epifanio Avilés Rojas Primera víctima registrada de desaparición forzada en México. CNDH. Recuperado de <https://www.cndh.org.mx/noticia/epifanio-aviles-rojas-primera-victima-registrada-de-desaparicion-forzada-en-mexico>
- Corominas, J. & Pascual, J. (1984). Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico. Editorial Gredos. Pp. 514
- Deleuze, G. (1968). Diferencia y repetición. Presses Universitaires de France. Pp. 21-119
- El Sur. Acapulco. (2023). Aumentan los homicidios 50.7% en Iguala y 100% en Taxco en el primer semestre respecto a 2022. El Sur. Acapulco. Recuperado de: <https://suracapulco.mx/aumentan-los-homicidios-50-7-en-iguala-y-100-en-taxco-en-el-primer-semestre-respecto-de-2022/>
- El Sol de México. (2020). Diario de Iguala suspende edición impresa a una semana de ataque. El Sol de México. Recuperado de: <https://oem.com.mx/elsoldemexico/mexico/diario-de-de-la-tarde-iguala-suspende-edicion-impresa-a-una-semana-de-ataque-a-instalaciones-querrero-violencia-estado-inseguridad-policiaca-15426990>
- El Sol de México. (2020). Disparan contra oficinas del periódico Diario de Iguala. El Sol de México. Recuperado de: <https://oem.com.mx/elsoldemexico/mexico/diario-de-iguala-ataque-oficinas-querrero-noticia-hoy-article-19-comunicadores-periodistas-pablo-morrugares-15926049>
- Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. P. 9.
- Galindo, R. (2013). La verdad. Regina José Galindo. <https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>
- González, I., Sandoval, J. & Strozzi, I. (2021). Detrás de la nota roja. Las vivencias y experiencias de Enrique Osorio. Licenciatura en Comunicación y Artes Visuales. ITESO. Pp. 3-12.
- Hein, J. (s.f.). Invisible Labyrinth. Jeppe Hein. Recuperado de: https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=125
- IEPCGRO. (s.f.). Catálogo de medios impresos locales y nacionales. IEPCGRO.

Recuperado de:

https://www.iepcgro.mx/proceso2015/consejos_distritales/Sesiones/4%20SO%2028CDE/Anexos/Anexo1%20I.%20Acuerdo%20003.pdf

José, R. (s.f.). La verdad. Regina José Galindo. Recuperado de

<https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>

López, R. (2020). El terror de lo cotidiano en la obra de Teresa Margolles. Entropía. Pp. 235-238. Recuperado de: [https://revista-](https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/27/105)

[entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/27/105](https://revista-entropia.com/ojss/index.php/entropia/article/view/27/105)

Loureiro, K. (2021). La verdad (2013) de Regina José Galindo: comunicación afectiva, espectador testigo y performance delegada. Tropelías-Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Recuperado de

<https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5038/4317>

Mitchell, W. (s.f.). ¿Qué quieren realmente las imágenes?. Pp. 9-13

MUAC, (2012). La Promesa. Museo Universitario de Arte Contemporáneo. Pp. 6-14.

Museo Amparo. (s.f.). El tiempo en las cosas I. Salas de Arte Contemporáneo. Museo Amparo. <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3636/pm-2010>

No Show Museum. (s.f.). Jeppe Hein. No Show Museum. Recuperado de

<https://www.noshowmuseum.com/es/so-b/jeppe-hein#info>

Palladini, G. (2019). *On coexisting, mending and imagining notes on the domestics of performance*. Pp. 107-121

Rancière, J. (2005). Políticas estéticas. Universidad Autónoma de Barcelona. Pp. 4-10

Red Lupa. (s.f.). Personas desaparecidas Guerrero. Red Lupa. Recuperado de:

<https://imhdh.org/redlupa/wp-content/uploads/2024/06/guerrero.pdf>

Rivera Garza, C. (2015). *Dolerse. Textos de un país herido*. Surplus Ediciones. Segunda Edición. Pp. 9-69.

Rivera Garza, C. (2017). *Desapropiación para principiantes*. Voces Latinoamericanas.

Recuperado de: <https://literalmagazine.com/desapropiacion-para-principiantes/>

Soto, A. (2019.). La performatividad de las imágenes. Pp. 67-71

Steyerl, H. (2014). Los condenados de la pantalla. Pp. 33-49.

Ureste, M. (2024). Crisis de desapariciones en Iguala comenzó antes de Ayotzinapa; 292 personas reportadas como desaparecidas desde 2014. Animal Político. Recuperado

de: <https://animalpolitico.com/sociedad/desapariciones-iguala-casos-ayotzinapa>

Vilar, G. (s.f.). Cuatro conceptos de investigación artística. Universidad Autónoma de Barcelona. Pp. 933-936

Vilar, G. (2012). La estetización de la imagen violenta en el Arte Contemporáneo. Pp. 7-22

Wikipedia.(2025). Anexo: Presidentes municipales de Iguala de la Independencia.

Wikipedia.

Recuperado de:

https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Presidentes_municipales_de_Iguala_de_la_Independencia

Referencias de imágenes

- Figura 1. Presidencia Municipal de Iguala de la Independencia, Guerrero. (2024).
Comunicado de David Gama Pérez-Feria de la Bandera 2024. Presidencia Municipal de Iguala de la Independencia, Guerrero.
- Figura 2. Nota Roja Iguala. (2024). Portada El Diario de La Tarde 2024. Nota Roja Iguala.
<https://www.facebook.com/NotaRojal>
- Figura 3. Fragmento de mapa de relaciones. (2025). Zara Almazán.
- Figura 4. Mapa de relaciones. (2025). Zara Almazán.
- Figura 5. Museo Amparo. (s.f.). El tiempo en las cosas I. Salas de Arte Contemporáneo. Museo Amparo. <https://museoamparo.com/colecciones/pieza/3636/pm-2010>
- Figura 6. Galindo, R. (2013). La verdad. Regina José Galindo.
<https://www.reginajosegalindo.com/la-verdad/>
- Figura 7. Hein, J. (2005). Invisible Labyrinth. Jeppe Hein.
https://www.jeppehein.net/project_id.php?path=works&id=125
- Figura 8. Perdóname, Iguala. (2023). Zara Almazán.
- Figura 9. Proceso de edición en Audition. (2024). Zara Almazán.
- Figura 10. Boceto de sala. (2025). Zara Almazán.
- Figura 11-12. Plano y alzado de instalación en Espacio Cotidiano. (2025). Zara Almazán.
- Figura 13. Maqueta de museografía de piezas conjuntas. (2025). Zara Almazán.
- Figura 14-18. Render de instalación en Espacio Cotidiano. (2025). Zara Almazán.
- Figura 19-21. Montaje final en Espacio Cotidiano. (2025). Zara Almazán.