



# La clorotipia en Presencias, de Rafael del Río: arte, memoria y resistencia frente a la desaparición forzada en México

Chlorophyll printing technique in Presence, by Rafael del Río: art, memory and resistance against forced disappearance in Mexico

Orlando Torres Canela

PRIMER AUTOR

CONCEPTUALIZACIÓN – INVESTIGACIÓN

METODOLOGÍA

orlando.torresc@academicos.udg.mx

Universidad de Guadalajara

Guadalajara, Jalisco, México

ORCID: 0009-0006-1560-5055

Natalia Gurieva

SEGUNDO AUTOR Y AUTOR DE

CORRESPONDENCIA

CONCEPTUALIZACIÓN – METODOLOGÍA

n.gurieva@ugto.mx

Universidad de Guanajuato

Guanajuato, Guanajuato, México

ORCID: 0000-0002-1366-1292

Recibido: 11 de octubre de 2025

Aprobado: 22 de noviembre de 2025

Publicado: 4 de junio de 2026

## Resumen

Este artículo examina el papel esencial del arte contemporáneo como vehículo de resistencia simbólica y memoria colectiva frente a la desaparición forzada en México. Se argumenta que la memoria es un constructo social donde el arte opera como un poderoso dispositivo de visibilización, duelo y denuncia ante la impunidad estructural. A partir de la propuesta estética de Deleuze y Guattari, se exploraron los conceptos de: perceptos, afectos y bloques de sensaciones. Sujetos de estudio reflexionaron sobre sus propias percepciones; lo cual los llevó a repensar los conceptos de la fragilidad y lo efímero que conlleva la desaparición de personas, utilizando la clorotipia como soporte de significación, a partir del proyecto *Presencias*, del fotógrafo Rafael del Río. La técnica de la clorotipia (impresión fotográfica sobre hojas verdes) funciona como una potente metáfora visual de la fragilidad de la vida y la amenaza del olvido. Estas creaciones transforman la ausencia en una presencia activa, estimulando la empatía y los procesos de sanación simbólica. Así, el arte contemporáneo se reafirma como un agente ético y político que resiste a la desmemoria y exige justicia, a través de los afectos y los vínculos colectivos.

**Palabras clave:** Clorotipia, arte contemporáneo, desaparición forzada, memoria colectiva, artes visuales

## Abstract

This article examines the essential role of contemporary art as a vehicle of symbolic resistance and collective memory in the face of forced disappearance in Mexico. It is argued that memory is a social construct in which art operates as a powerful device of visibilization, mourning, and denunciation against structural impunity. Drawing on the aesthetic proposal of Deleuze and Guattari, the concepts of percepts, affects, and blocks of sensations are explored. Study subjects reflected on their own perceptions, which led them to rethink the notions of fragility and the ephemeral that the disappearance of persons entails, using chlorotypy as a support of signification, on the basis of the project *Presence* by photographer Rafael del Río. Chlorophyll printing (the technique of photographic printing on green leaves) functions as a powerful visual metaphor for the fragility of life and the threat of forgetting. These creations transform absence into an active presence, stimulating empathy and processes of symbolic healing. In this way, contemporary art reaffirms itself as an ethical and political agent that resists oblivion and demands justice through affects and collective bonds.

**keywords:** Chlorophyll printing technique, contemporary art, forced disappearance, collective memory, visual arts.

## ◆ Introducción

Las desapariciones forzadas en México ocurren desafortunadamente día a día. En nuestro país, de acuerdo con Casavantes (2016, p. 21) “en México —aun sin una dictadura oficial— en los años sesenta y setenta fueron cientos los que desaparecieron durante la llamada ‘Guerra Sucia’”, esto indica que la problemática es añeja. Cabe destacar que, en la actualidad, no solamente desaparecen personas relacionadas con el sector político o social, sino que dicho fenómeno se extiende a todos los sectores de la población.

Según Rosen y Zepeda Martínez (2015, p. 158) “la espiral de violencia en México que caracterizó al periodo de gobierno de Felipe Calderón se deriva principalmente de las luchas brutales entre los cárteles del narcotráfico por el control de la producción y las rutas del tráfico de drogas”. Es en dicho sexenio, con la llamada “guerra contra el narcotráfico”, que la problemática de las desapariciones forzadas comenzó a tener un repunte considerable en todo el territorio mexicano. Además, cabe recalcar la criminalización que las mismas autoridades ejercen sobre las víctimas. De acuerdo con Mastrogiovanni (2017, p. 37): “Las mismas instituciones tienen una responsabilidad muy grande en esta dinámica de criminalización (...) porque no dedican el tiempo, el esfuerzo ni las estructuras necesarias para resolver los casos de desaparición”. Ante esta incipiente respuesta de las autoridades gubernamentales, se han formado grupos de búsqueda, conformados por mujeres y hombres familiares de las y los desaparecidos, para enfrenar dicha problemática. Estas agrupaciones se encuentran a lo largo y ancho del territorio mexicano. Grupos que resisten y luchan para que las narrativas oficiales no impongan su “verdad histórica”.

En la actualidad, las cifras son alarmantes, de acuerdo con Red Lupa (2024), espacio digital para el seguimiento y vigilancia de la ley general en materia de desaparición forzada de personas y desaparición cometida por particulares, en su reporte de mayo del 2024, en México, la desaparición de personas persiste y se reitera en todos los estados. La desaparición de personas en el país es generalizada y sistemática. Después de un año de llegar a 100 000 casos de personas desaparecidas, la cifra aumentó en 7.3% en el 2023 y siguió aumentando en el 2024 en 6.3%. A la fecha, los reportes de casos de personas desaparecidas siguen en aumento.

Ante este terrible panorama, los grupos de búsqueda que han emergido de la sociedad civil organizada se han convertido en una esperanza para miles de familias. Es en esta oscura situación donde el arte interviene de manera activa para poder coadyuvar desde sus múltiples lenguajes a que este tipo de acontecimientos no caigan en el olvido. El caso particular de *Presencias*, de Rafael del Río, invita a reflexionar sobre esta grave problemática y a considerar el soporte de significación de la clorotipia. Se trata de un soporte que, por sus características físicas, carga de manera simbólica con la temática que en este estudio se busca abordar, y cómo ese mensaje llega al espectador y le otorga elementos para poder reflexionar la dificultad de la desaparición forzada. Al respecto, se ha utilizado la propuesta estética de Deleuze y Guattari, que ha servido para indagar en la recepción que tienen de la obra 50 sujetos de estudio. Esto ha permitido clarificar y evidenciar la relevancia de las decisiones por parte del artista al momento de considerar el soporte de significación para su obra, en este caso particular, la clorotipia.

**◆ Marco conceptual: la construcción de la memoria histórica en el arte contemporáneo**

Para llevar a cabo una reflexión en torno a la problemática de las desapariciones forzadas en México, se vuelve indispensable repensar el tema desde conceptos como: la memoria histórica, la memoria individual, colectiva y la representación del trauma. Estos servirán de apoyo para poder vislumbrar un panorama más amplio y concreto sobre las implicaciones sociales que conlleva dicha problemática y cómo éstas, al final del día, se problematizan por parte de los artistas y se convierten en materia creativa para sus propuestas.

La historia es una reconstrucción crítica del pasado. Se puede argumentar que dicha memoria histórica es escrita por unos cuantos personajes, que desde su perspectiva de los hechos dan cuenta de los acontecimientos relevantes en la sociedad. Esto evidentemente tiene un impacto muy importante en cómo se relatan los sucesos y en qué medio de información circulan. No hay que olvidar que estamos inscritos en una era en la que se accede a demasiada información de manera muy rápida (y en muchos de los casos de manera directa), como jamás se había vivido. Ello moldea nuestra memoria histórica. Sobre este tema, Darío Betancourt (2004, p. 126) explica que “la memoria histórica: supone la reconstrucción de los datos proporcionados por el presente de la vida social y proyectada sobre el pasado reinventado”, lo cual nos invita a repensar que la memoria es un fenómeno vivo que se encuentra en constante cambio. Nos vamos acoplando a estos sucesos, aunque no lo percibamos en muchas de las ocasiones de manera totalmente consciente.

No obstante, la memoria no es sólo un fenómeno personal, sino que depende de los grupos sociales a los cuales se pertenece desde una temprana edad y durante el desarrollo de la existencia, es decir, va reconfigurándose continuamente. La memoria individual, aunque parezca que algunos recuerdos son únicamente personales, se encuentra influenciada

por todas las relaciones sociales que se establecen. Es así que nuestra forma de interpretar la experiencia proviene de marcos colectivos previos.

Agregado a lo anterior, nunca nos encontramos completamente solos, ya que, parafraseando a Maurice Halbwachs (Halbwachs y Díaz, 1995), incluso cuando recordamos algo en soledad, evocamos perspectivas que nos han sido transmitidas por distintos grupos (familia, amigos, escuela, sociedad, etc.). Al respecto, Betancourt (2004, p. 126) nos dice que la memoria colectiva: “es la que recompone mágicamente el pasado, y cuyos recuerdos se remiten a la experiencia que una comunidad o un grupo pueden legar a un individuo o grupos de individuos”, es decir, la memoria no es un fenómeno que sea estrictamente individual, sino que se reconstruye a partir de la interacción con las demás personas. En el caso que nos ocupa, con las y los familiares de personas desaparecidas.

La representación del trauma se pone de manifiesto a partir de los relatos y las experiencias de violencia (de cualquier tipo) por parte de las personas que en su momento lo padecieron o lo continúan padeciendo. Su resistencia hace que dicho trauma siga vigente en la sociedad. La recuperación de esas voces es lo que permite que la memoria colectiva se mantenga viva y que de cierta manera “afecte” a los artistas, ocasionando que estos intenten “ponerse en los zapatos” de las personas que viven dicha violencia. Estos conceptos (trauma y memoria colectiva) se correlacionan entre sí y, en el tema de las desapariciones forzadas, son fundamentales para la persistencia de dicha memoria colectiva en la desesperante realidad que vive México.

De ahí que, en escenarios marcados por la violencia sistemática y la desaparición forzada, como es el caso de México, el arte haya emergido como un medio fundamental para la construcción de memoria histórica y la exigencia de verdad y justicia. A diferencia de los discursos oficiales — que muchas veces niegan, minimizan o distorsionan los hechos—, las prácticas artísticas permiten articular narrativas alternativas que visibilizan lo que ha sido y continúa silenciado. En este contexto, Halbwachs (Halbwachs y Díaz, 1995) sostiene que la memoria individual se forma y se mantiene siempre en el marco de los grupos sociales, lo que implica que la producción artística (en cualquiera de sus manifestaciones), especialmente la colectiva, pueda actuar como un acto de resistencia contra el olvido que buscan las cúpulas de poder.

En esta misma línea, el filósofo francés Didi-Huberman (2004, p. 31) afirma que “mostrar una imagen no es solo hacer visible, sino también convocar una memoria”, subrayando cómo el arte no se limita a representar, sino que activa procesos de duelo y reparación simbólica. Si se entiende una imagen como todo aquello que sucede ante nuestros ojos, la representación de lo irrepresentable (como la desaparición forzada) encuentra en el arte un lenguaje que no busca clausurar o borrar la herida, sino abrir un espacio de reconocimiento y verdad que coadyuve a la resistencia ante el olvido. A continuación, se presentan algunos ejemplos de artistas que han trabajado a partir de la memoria histórica y colectiva.

La memoria no es un reflejo pasivo del pasado, sino que, como lo advierte Jelin (2002, p. 25), se trata de “una construcción social situada, atravesada por disputas y tensiones”. Desde esta perspectiva, la obra de artistas como Teresa Margolles, transforma objetos, huellas y relatos personales en dispositivos de memoria activa, interpelando tanto a la sociedad como a las instituciones políticas desde el arte. El trabajo de Margolles representa una de las propuestas más contundentes en el arte contemporáneo mexicano en torno a la desaparición, la violencia y la memoria. Formada como forense, ha desarrollado una obra que parte de los rastros físicos de la muerte para construir una crítica social, silenciosa, pero profundamente perturbadora. A través del uso de materiales impregnados con huellas reales (como agua con la que se lavaron cadáveres, ropas de víctimas o fragmentos de muros donde ocurrió un asesinato), su obra activa lo que Didi-Huberman (2004, p. 49) denomina una “imagen que arde de realidad”, es decir, una imagen que no representa, sino que porta la presencia del acontecimiento. Esta estrategia no busca la espectacularización del dolor, sino su transmisión ética y política.

Esta artista mexicana confronta al espectador con aquello que la sociedad ha tratado de negar: la materialidad de la pérdida. En piezas como *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (2009), presentada en el pabellón de México en la Bienal de Venecia (véase la figura 1), empleó trapos ensangrentados y lavados con fluidos corporales para aludir a los cuerpos ausentes.

Figura 1

*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*



Nota: Margolles, 2020.

Al respecto, Diéguez (2016, p. 67) refiere que: “el modo en que la violencia ha penetrado las representaciones estéticas y artísticas ha transformado nuestros comportamientos y visualidades en el espacio real”. En este

sentido, la artista mexicana Mónica Mayer en Antivilo y Bello (2021, p. 169) menciona: “el arte es un medio para hacernos entender las experiencias ajenas, y así asumirlas o evitarlas (...) nos permite conocer al ‘otro’ o ver nuestra experiencia reflejada”. Por ello, la insistencia de que el artista no puede desvincularse de lo que ocurre a su alrededor, no puede deshumanizarse y ser indiferente ante estos sucesos desastrosos que suceden día a día.

Por otro lado, uno de los acontecimientos que cimbraron la opinión pública de México y del mundo entero fue el caso ocurrido la noche del 26 de septiembre del año 2014 en el municipio de Iguala, en Guerrero, con los 43 estudiantes desaparecidos de la Escuela Normal Rural Raúl Isidro Burgos de Ayotzinapa. A partir de ello, el artista de origen chino, Ai Weiwei, llevó a cabo en el 2019 la exposición *Restablecer Memorias*, en el Museo de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en la Ciudad de México (véase la figura 2). De acuerdo con el sitio web del museo, el artista utilizó un filme documental y una serie de retratos elaborados con piezas de lego, para la cual participaron estudiantes de la Facultad de Arquitectura, Diseño Industrial, Artes y Diseño de la UNAM.

**Figura 2**  
*Restablecer memorias*

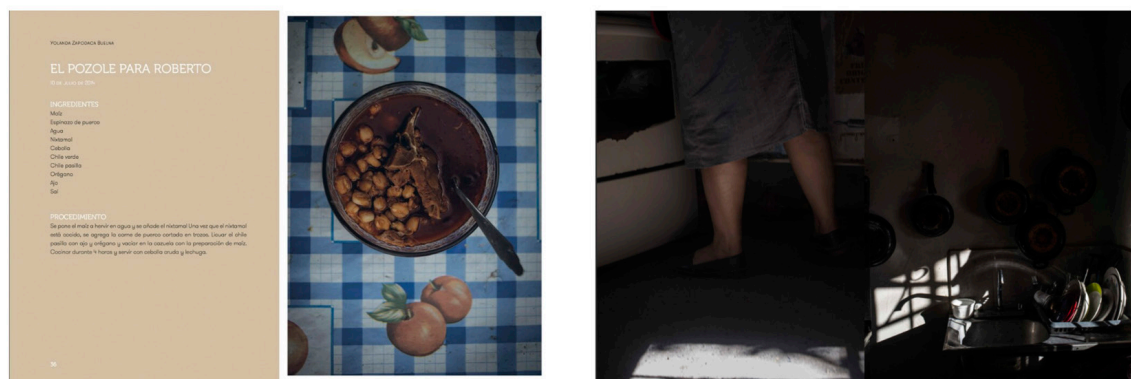


*Nota:* Coolhuntermx, 2019.

Con este trabajo, el artista apela a la construcción de la memoria, al utilizar piezas de lego para su elaboración, con la metáfora de ese lazo invisible que nos vincula con nuestros antepasados y nos obliga hacia un deber con las generaciones venideras. Es importante recalcar que el creador haya involucrado a estudiantes para la realización de dicha pieza, ya que establece conexión directa con los desafortunados hechos contra los jóvenes de Ayotzinapa.

En esta misma sintonía, la artista Zahara Gómez Lucini, de familia argentina, nacida en Madrid, criada en París, pero instalada en México, investiga temáticas sociales, a través de la fotografía, como lo refiere su sitio web *Recetario para la memoria* (2020) (véase la figura 3). Ahí lo describe como un proyecto gastronómico, fotográfico y social en donde —en colaboración con las Rastreadoras del Fuerte en los Mochis, Sinaloa, México— reúne en un libro las recetas del grupo de madres y familiares con los platillos favoritos de sus familiares desaparecidos, a quienes buscan desde el año 2014.

Figura 3  
*Rastreadoras del fuerte*



Nota: *Recetario para la memoria*, 2020.

Se trata de una propuesta que vincula, a través de la imagen fotográfica, los afectos y la memoria que conlleva la comida, y tal y como lo refiere Zahara en su sitio web (2020, p. 1): “El *Recetario para la memoria* es un homenaje para aquellxs (*sic*) que ya no están y para quienes aún resistimos al olvido. Es un libro para aprender recetas nuevas, para convertir lo individual en colectivo, para alimentar nuestra memoria y nutrirnos de resistencia”. Cabe destacar que 50% de las ganancias generadas por el costo del presente libro son destinadas a las Rastreadoras del Fuerte, para que puedan seguir con la búsqueda de sus familiares. Todas estas historias, contadas a partir del recetario, narran cómo el territorio se ha ido transformando, ya que los lugares donde antaño resultaban de espárcimiento, ahora se han convertido en fosas clandestinas de cuerpos.

En el occidente del país, particularmente en la ciudad de Guadalajara, la artista Julieta Casavantes llevó a cabo en el 2016 el montaje escénico *Ausencias* (véase la figura 4). Se trató de una representación teatral que utilizó la máscara como elemento primordial, es decir, los diálogos entre los actores eran nulos, todo el peso actoral se basaba en su corporalidad. Se utilizaban audios que la directora obtuvo con el acercamiento que llevó a cabo con las madres y familiares que buscan a sus desaparecidos.

Figura 4  
Ausencias



Nota: Fotografía de Orlando Torres Canela.

Esto le permitió a Casavantes crear un espacio íntimo, de reflexión, reclamo y exigencia de justicia, en donde el cuerpo, ese que se encuentra ausente y es buscado por sus familiares, se hace presente al nombrarlo para que no quede en el olvido. Esto se complementa con el hecho de que, al término de las funciones, familiares de los desaparecidos daban su testimonio y se creaba un diálogo con los asistentes.

Con estos referentes, podemos observar que los soportes y materiales para la significación de las obras son diversos, y depende de la disciplina que desempeña el artista. En los proyectos se puede identificar un aspecto muy importante: el trabajo en colaboración. Como lo menciona Diéguez (2016, p. 82): “narrar, contar, visibilizar son quizás acciones necesarias para reconocer y señalar la vulnerabilidad de la vida y el lugar preponderante del trauma y dolor de estos tiempos”. No se trata de expresiones en donde el artista navega y resuelve solo y en la intimidad la pieza artística, sino que involucra a otras personas para su realización, en este caso a las personas que lo están padeciendo en carne propia. Como hemos señalado, el tema de las desapariciones forzadas en México es sumamente alarmante y, en este caso, el arte es una manera efectiva de activación de la memoria histórica al crear colectividad y empatía. Los artistas fungen como eslabones entre las víctimas de desaparición forzada y la población en general para ayudar a que el tema no caiga en el olvido, en la indiferencia, la normalización y la apatía. Por lo tanto, desde la lógica de Jelin (2002, p. 48), estas obras actúan como “marcadores de memoria”, generando espacios de disputa simbólica donde la ausencia de los desaparecidos se vuelve presencia, no solamente material y estética, sino política y de resistencia.

Ahora bien, como ya lo hemos señalado, en la producción de este tipo de propuestas que atienden una situación tan compleja, como es el caso

de las desapariciones forzadas, el artista se involucra de manera participativa. En el marco del proceso de producción emocional y conceptual de la obra, la elección del soporte de significación se convierte en un elemento fundamental. Vielma Cabruja *et al.* (2023, p. 317) señalan que “el potencial afectivo (de los distintos soportes de representación) está intrínsecamente ligado a su técnica de difusión y los dispositivos de visualización”. Bajo esta premisa, el artista busca establecer una relación de correspondencia material y simbólica con la gravedad del tema para posteriormente hacerlo llegar al espectador.

Así, la obra de arte, entendida desde la óptica de Deleuze y Guattari y analizada por Gómez Cabal (2006), se constituye fundamentalmente por perceptos y afectos. Esta composición dota a la pieza de una vitalidad intrínseca, ya que, tal como lo expresa Gómez Cabal (2006, p. 110), “una pintura es un devenir de percepto y afectos como la vida misma”. El devenir debe interpretarse como un constante llegar a ser, una transformación continua de fuerzas e intensidades.

En el contexto de la problemática de la desaparición, este concepto resuena como una posibilidad latente, refiriéndose a la esperanza y el proceso de búsqueda para encontrar a la persona ausente. El percepto es el componente que se capta a través de los sentidos. Gómez Cabal (2006, p. 111) establece que el percepto “proviene de percepción, percibimos con los sentidos”. Es crucial entender que un percepto no es un objeto singular, sino una multiplicidad de fuerzas. Un solo percepto, como el rostro, se compone de múltiples perceptos (ojos, nariz, etc.) y, a su vez, forma parte del percepto mayor, que es la obra de arte en su totalidad.

El afecto es la fuerza o intensidad que impulsa la percepción. Gómez Cabal (2006, p. 112) afirma que “percibimos porque hemos sido afectados. Un afecto es devenir”, y va más allá de la experiencia subjetiva. El afecto es una fuerza dinámica que modifica la potencia de existencia de un percepto. Al percibir (percepto) el rostro representado de la persona desaparecida, los sujetos son inevitablemente afectados por dicha imagen. Este encuentro con la representación pictórica, que conlleva una historia de vida y una ausencia, provoca una variación en la potencia de existir del percepto, transformándolo y cargándolo de significado. La interacción de estas fuerzas (percepto y afecto) dentro de la obra y con el espectador constituye una sensación, y su conjunto forma un bloque de sensaciones (Gómez Cabal, 2006). Es así que se puede dar cuenta de la compleja relación que se establece por parte del espectador al encontrarse frente a una pieza artística, y más aún tratándose de un tema tan delicado, en el cual, desafortunadamente, cualquier persona se puede ver afectada de manera directa o indirecta.

Dicho esto, la técnica que nos interesa para los fines de este estudio es la clorotipia. Se trata de un procedimiento de impresión fotográfico por contacto que utiliza la clorofila (extraída de hojas verdes naturales) como emulsión sensible a la luz. A diferencia de los procesos fotográficos

tradicionales, basados en sales de plata o los digitales, la clorotipia no requiere productos químicos industriales y se desarrolla a través de la fotosíntesis. Esta condición orgánica implica que la imagen, una vez impresa, continuará un proceso de oxidación y descomposición natural, lo cual la convierte en un soporte efímero por definición. Como lo refiere Larrea Solórzano (2023, p. 138): “es un proceso fotográfico alternativo que se utiliza para crear imágenes a través del proceso natural de descomposición de la clorofila de las plantas”. Para ejemplificar su uso, se muestra el trabajo de Yago de Orbe, fotógrafo nacido en España y que actualmente reside en Ecuador. El artista está comprometido con las causas sociales y medioambientales de Latinoamérica, y una de sus principales reivindicaciones es la de proteger la vida de la selva y frenar su alteración (véase la figura 5).

Figura 5  
*Mujer quechua*



*Nota:* Alternative Photography, 2020.

De acuerdo con el sitio web de *alternative photography*, su obra se inspira en la cosmovisión indígena amazónica y también en los orígenes de la fotografía, permitiendo que la naturaleza se exprese: las plantas revelan su poder interior en imágenes que, metafóricamente, se convierten en un espejo donde podemos ver reflejada nuestra esencia orgánica; un espejo que nos interroga sobre nuestra relación con la naturaleza. Para ello, el fotógrafo recurre principalmente al retrato.

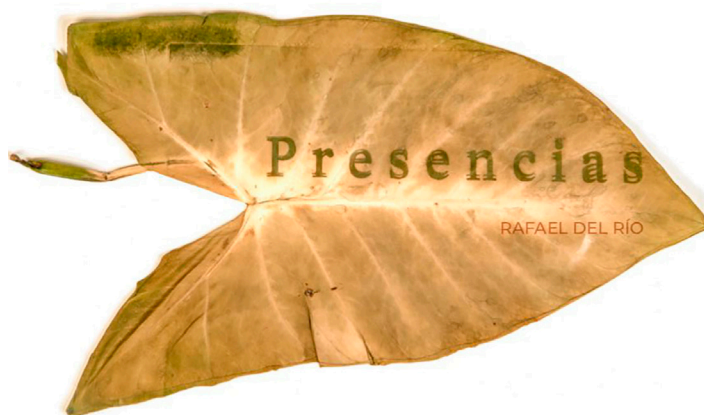
Después de este recorrido conceptual y referencial, nos abocaremos a continuación al proyecto que nos interesa para este estudio.

## ◆ Presencias, un proyecto de Rafael del Río

El proyecto *Presencias*, del fotógrafo jalisciense Rafael del Río, se inscribe plenamente en la perspectiva de la memoria histórica, fenómeno que no es estático ni individual, sino una construcción social mediada por los vínculos afectivos, los relatos compartidos y los marcos colectivos que permiten reconstruir el pasado desde el presente (Betancourt, 2004; Halbwachs y Díaz, 1995). En este sentido, el arte no sólo refleja la realidad social, sino que la reinterpreta, la resignifica y, sobre todo, la hace visible desde lo sensible. Por esta razón, nos interesa reflexionar sobre cómo la decisión del artista sobre los materiales de significación de la obra es interpretada por los espectadores.

Presentado en el 2021 en la Galería Jorge Martínez de la Escuela de Artes de la Universidad de Guadalajara, *Presencias* (véase la figura 6) parte de una experiencia prolongada del artista como fotógrafo de prensa, vinculado durante más de dos décadas a la documentación de la violencia estructural en México. A partir del contacto directo con familiares de personas desaparecidas y del registro de marchas y protestas, Del Río construye un testimonio visual colectivo que (más allá de su valor documental) funciona como un dispositivo de memoria activa.

Figura 6  
*Presencias*



Nota: Serrano, 2021a.

De acuerdo con información de Iván Serrano para la *Gaceta UdeG* (2021b, párr. 4): “La exposición está conformada por diversas secciones: fotografías de personas desaparecidas de distintas zonas del país impresas en hojas naturales y con la luz del sol, así como una instalación en forma de árbol integrado por 144 retratos en blanco y negro”, además se presenta material en video de entrevistas a familiares de las y los desaparecidos. Asimismo, como lo refiere el autor en entrevista para el mismo Serrano (2021b, párr. 5), “también hay una instalación con ropa de personas ausentes que facilitaron sus familiares como una manera de honrar su memoria; una serie de imágenes de sus habitaciones vacías y fotografías del trabajo de búsqueda en campo de colectivos de diferentes

ciudades del país”. Es importante recalcar la diversificación de medios que el fotógrafo utilizó, por un lado, la fotografía como base fundamental de su práctica artística, pero, además, la instalación y el video.

La propuesta se materializa a través de una diversidad de lenguajes: retratos impresos en hojas naturales mediante la técnica de la clorotipia, instalaciones con ropa y objetos de personas ausentes, videos testimoniales, imágenes de habitaciones vacías y del trabajo de campo de los colectivos de búsqueda. Esta articulación de soportes refuerza lo que Jelin (2002, p. 48) denomina “marcadores de memoria”: elementos simbólicos que no sólo evocan la ausencia, sino que reafirman una presencia política y afectiva en el espacio social.

Nos interesa indagar aún más sobre su propuesta, y cuáles fueron sus motivaciones personales para realizar el proyecto *Presencias*. Rafael del Río trabajó los últimos 20 años como fotógrafo de prensa, en los últimos 10 años cubrió de manera particular el tema de la violencia extrema y la crisis de deshumanización en el país, la cual se sintetiza de forma más grave en la desaparición forzada.

Al estar presente en las constantes marchas y al entrevistarse con familiares de desaparecidos, el fotógrafo sintió la necesidad de crear un testimonial que diera cuenta de la grave situación por la que atraviesan estas personas para incentivar la memoria colectiva ante el tema y la relevancia social que implican estos hechos para el país, ya que las desapariciones continúan rebasando a la autoridad, quien no puede dar una respuesta eficiente.

Este trabajo permite otorgar mayor visibilidad al fenómeno y generar conciencia ante esta terrible situación, buscando empatía ante el dolor del otro. Como menciona Susan Sontag en su texto *Ante el dolor de los demás* (2004), no debería suponerse un “nosotros” cuando el tema es la mirada al dolor de los demás.

Al imprimir los retratos de personas desaparecidas sobre hojas naturales, Del Río introduce una dimensión simbólica que dialoga directamente con la fragilidad de la vida y la impermanencia de la memoria. La clorofila, como base orgánica de la imagen, inevitablemente se degrada con el tiempo, haciendo que el rostro desaparezca lentamente de la superficie. Esta elección no es fortuita: representa, de forma dolorosa pero poética, la posibilidad del olvido, pero también la urgencia de recordar. Rafael del Río incorpora la técnica de la clorotipia en *Presencias*, donde las hojas naturales son un símbolo de la vida. La esperanza de los familiares de personas desaparecidas es encontrar a su ser querido vivo. Por tanto, la fotografía de búsqueda impresa en una hoja se convierte en un símbolo de la esperanza.

La técnica de la clorotipia se vincula con el tema de los desaparecidos. Esa representación de la vida, ese ciclo de vida, con el transcurrir del

tiempo, hará que la misma impresión en la hoja eventualmente vaya desapareciendo. Existe una condición frágil y efímera a la vez, ya que, por un lado, la hoja impresa resultante es bastante delgada y se puede romper con facilidad, de no tener el cuidado necesario, mientras que, por el otro, el que sea una emulsión natural (clorofila), con la posterior exposición a la luz, debido a su ciclo natural, permite que la hoja continúe su proceso de oxidación hasta hacer desaparecer la imagen. La serie de retratos impresos en hojas con esta técnica se une a otra instalación que construye la figura de un árbol formada por más de 144 retratos de personas desaparecidas (véase la figura 7) que el fotógrafo retrató en marchas y en entrevistas personales con los familiares de las personas desaparecidas.

**Figura 7**  
*Árbol, del proyecto Presencias*



*Nota:* Rafael del Río, cortesía del autor.

Como bien lo plantea Betancourt (2004), la memoria histórica es una reconstrucción proyectada desde el presente sobre un pasado que constantemente se reinventa; la clorotipia, por tanto, no sólo representa el pasado, sino que advierte sobre su posible borramiento. Vivimos en una época de inseguridad muy compleja, en este sentido, Diéguez (2016, p. 219) reflexiona lo siguiente: “el arte tiene a veces ese extraño poder para olfatear el estado de los tiempos y hacerlo extrañamente visible, perturbándonos con esas imágenes que a todas luces resultan incómodas”. Esta necesidad del fotógrafo por crear un testimonial para incentivar la memoria colectiva, como él mismo lo refiere, fue clave para mostrar dicha realidad.

Al respecto, la periodista mexicana Marcela Turati (2021, pp. 10-11), especialista en la investigación a la violación de los derechos humanos, es la encargada de escribir el texto introductorio al catálogo expositivo del proyecto *Presencias*, Rafael del Río, y realiza “este acercamiento que se atreve a mirar íntimamente, con respeto, (...) las búsquedas, los recorridos y las protestas por las distintas geografías del dolor”. Tal como lo menciona Turati, se trata de un escenario del dolor, la desesperación y la agonía por encontrar al ser querido que se encuentra ausente, pero en la presencia de quienes lo buscan y lo recuerdan. Además, el proyecto subraya el carácter colaborativo de las prácticas artísticas comprometidas. Como se indica en el marco teórico, la memoria no se construye en soledad. Del Río trabaja directamente con los familiares, quienes aportan no sólo imágenes, sino también relatos, espacios, objetos y, sobre todo, su tiempo y confianza. Esta dimensión participativa es fundamental, ya que convierte al arte en un lugar de encuentro, de reparación simbólica y de visibilización ética.

La fotografía y, en el caso particular que nos ocupa en este estudio, la impresión en clorotipia, no busca y no tiene entre sus funciones la de presentar soluciones al grave problema de las desapariciones forzadas. En sintonía con Rancière (2014), la función política y social del arte no reside en transmitir un mensaje directo, sino en reconfigurar lo que él denomina el reparto de lo sensible. Es decir, el arte hace visible lo que el orden social dominante ha invisibilizado (cuerpos, historias, injusticias) y, al hacerlo, crea una disrupción en lo que se considera normal o aceptable. Siguiendo a Rancière (2014), la experiencia estética no es inerte, cuando confronta al espectador con esta nueva configuración de lo sensible, como es el caso del proyecto *Presencias*, el arte adquiere el poder de resignificar la experiencia que se tiene del mundo y la toma de conciencia sobre las exclusiones y las dinámicas de poder, en este caso, con el tema de las desapariciones forzadas. En este sentido, de acuerdo con Capasso (2018, p. 230): “lo político en el arte no radica en dotar a los explotados y marginados de un aparato representacional que le haga simbólicamente justicia a su condición de desfavorecidos, sino en introducir entre la obra y el espectador [...] la paradoja de lo inanticipado”. Es decir, que la obra produzca algo que no fue planeado por el artista. Que dicho observador se vuelva activo porque necesita reinterpretar la obra con su propia inteligencia y, de esta manera, reorganizar lo sensible.

Por lo tanto, *Presencias* encarna muchos de los principios discutidos en el marco teórico: el arte como herramienta de activación de la memoria colectiva; la representación del trauma como una forma de resistencia; y la importancia de los vínculos sociales para sostener el recuerdo, la relación del artista y la obra, los preceptos y lo afectos. Lejos de clausurar la herida, esta obra la mantiene abierta, no como muestra de desesperanza, sino como acto de justicia simbólica ante un Estado que sigue sin responder de manera eficiente.

### ❖ **Diseño metodológico a partir de la propuesta estética de Deleuze y Guattari: estudio de caso de la obra Presencias**

Para el experimento hemos buscado a sujetos participantes para que reflexionen sobre la pertinencia de la temática con el soporte de significación. Para ello, se llevó a cabo una presentación del proyecto a 50 personas de distintas edades en dos sesiones que duraron aproximadamente 45 minutos, en las cuales respondieron a tres preguntas de manera abierta. Lo anterior tuvo como base argumental un planteamiento estético que atendiera la relación existente entre creador, obra y espectador.

En este sentido, nos hemos basado en la propuesta estética que establecen Guilles Deleuze y Félix Guattari en su texto *¿Qué es la filosofía?* (1993): percepto, afecto y el consecuente bloque de sensaciones. Para estos autores “la obra de arte es un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 164). Ahora bien, para esclarecer a qué se refieren dichos componentes de percepto y afecto, de acuerdo con Gómez Cabal (2006, p. 109): “son los elementos que dan base fundamental al arte desde la condición de artista o de espectador, [...] el simple hecho de estar en la condición de mirar una pintura, pintar un cuadro o escribir sobre una obra de arte emergerán”. Sin embargo, para Deleuze y Guattari (1993), dichas fuerzas (ya que no los consideran elementos) se encuentran representadas en el plano de la composición (formas, colores, tamaño) y las características del soporte, así como las técnicas empleadas por el artista. La imagen que percibimos no es un reflejo de un objeto o una escena, sino que existe en el medio mismo que la compone. En este sentido, la sensación no remite a una cosa en el mundo exterior, sino al afecto o al percepto que surge del propio material con el que se crea la obra.

### ❖ **Desarrollo del experimento**

Para llevar a cabo el experimento se consideró a 50 personas de distintas edades, entre profesores y estudiantes que fueron convocados a dos sesiones, el día 4 y 7 de octubre del 2024, en la Sede de Artes del Centro Universitario de Arte, Arquitectura y Diseño de la Universidad de Guadalajara (véase la figura 8).

Figura 8  
Sujetos de estudio



Nota: Elaboración propia.

Cada una de las sesiones duró aproximadamente 45 minutos. Primeramente, se les explicó de manera breve en qué consiste la técnica de la clorotipia y cuáles son sus particularidades como soporte de impresión. Después, en una pantalla se les mostraron las piezas en clorotipia del proyecto *Presencias*, de Rafael del Río, y al mismo tiempo se les leyó un extracto de la introducción que la periodista Marcela Turati realizó para el catálogo de obra.

Posteriormente, se les presentó físicamente una pieza enmarcada de la obra *Presencias* para que la vieran de manera particular, es decir, ésta iba circulando por todos y cada uno de los participantes hasta que todos la observaban en sus manos. Después, a cada persona se le entregó una hoja, con los siguientes espacios por requisitar: edad, género, además de tres preguntas abiertas: ¿Cuál consideras que sea el aporte del soporte (clorotipia) a la temática de los desaparecidos? ¿Qué impacto visual te genera la pieza físicamente y la proyectada en la pantalla? De acuerdo con tu concepción de lo frágil y lo efímero, ¿cuál consideras que es el vínculo que el fotógrafo establece con el tema y el soporte (clorotipia)?

Como se mencionó anteriormente, en la convocatoria participaron 50 personas. Las edades fluctuaron entre los 22 a los 55 años; de los cuales 52% fueron del sexo femenino, 42% masculino y 6% respondió otro. Esto de acuerdo con la población que se tiene en el Centro Universitario, en donde se evidencia que la mayor parte son mujeres. Es relevante este dato, ya que los colectivos de búsqueda están creados principalmente por madres y las edades de las personas desaparecidas también se encuentran en ese rango. Tratándose de piezas artísticas, se consideraron los siguientes parámetros morfológicos de la imagen que se encuentran en la tabla 1, en donde fueron importantes la forma, el color y la textura.

**Tabla 1**  
*Parámetros de análisis empleados en la obra Presencias de Rafael del Río*

Parámetro	Análisis Específico en <i>Presencias</i>	Conexión con Percepto y Afecto (Deleuze y Guattari)
Forma	El retrato como ausencia: La forma principal es el retrato o figura humana, a menudo difuminada, velada o incompleta, inscrita sobre la silueta orgánica de la hoja natural. En este caso el fotógrafo utilizó hoja elegante. La composición subraya la fragilidad del recuerdo.	Percepto: La figura que emerge de la clorofila constituye el bloque de sensación del ser ausente. La forma imperfecta e incompleta del retrato comunica un percepto de lo faltante (la persona desaparecida).
Color	Gama dicromática de la pérdida: contraste fundamental entre el verde intenso (clorofila, el remanente de vida) y los tonos amarillo/blaqueados (foto-blanqueo por el sol, el registro de la imagen). El color es un registro de la acción del tiempo.	Afecto: Los tonos pálidos y el alto contraste generan un afecto de melancolía, vulnerabilidad y dolor. El color inestable (que se degradará) intensifica el afecto de lo efímero de la memoria y el tiempo.
Textura	Orgánica y palpable: La textura es definida por las nervaduras prominentes y la superficie irregular de la hoja. Estas imperfecciones orgánicas (arrugas, venas, quebraduras) se superponen y se integran al retrato impreso.	Percepto/afecto: La textura natural ancla la memoria a la tierra y a lo corporal, creando un percepto crudo y no pulido de la tragedia.  La textura irregular añade un afecto de lo vivo y lo sensible, dignificando la búsqueda.

*Nota:* Elaboración propia.

Para las preguntas abiertas que respondieron los sujetos de estudio, nos interesa reflexionar sobre la propuesta estética de Deleuze y Guattari. Es decir, establecer ese vínculo entre el creador, la obra y el espectador, a partir del soporte de significación y cómo estos perceptos y afectos llevan a un impacto emocional. A continuación, se presentan los resultados.

### ◆ Interpretación de los resultados

#### *De la emoción a la reflexión*

Rafael del Río lleva a cabo una propuesta en donde reflexiona sobre un tema pertinente en la sociedad mexicana actual: la desaparición forzada de personas. Su trayectoria profesional como fotógrafo le ha permitido estar cerca de los familiares de las personas desaparecidas y conocer de primera mano sus inquietudes. Tal como lo refiere Vielma Cabruja *et al.* (2023, p. 318): “el fotógrafo no solo interpreta y enuncia, sino que, además, es sujeto emocional y emocionado en el complejo proceso de producción de la imagen”, por lo que, en el proyecto *Presencias*, el autor narra de primera mano lo que están viviendo estas personas.

En todo ese proceso emocional y complejo de producción, el fotógrafo necesita decidir el soporte de significación, ya que, retomando nuevamente a Vielma Cabruja *et al.* (2023, p. 317), “según los modos de difusión y los dispositivos a los que se integra, la fotografía posee una posibilidad afectiva”, y en este caso, la técnica de impresión en clorotipia fue una de las decisiones del fotógrafo con el fin no sólo de mostrar las imágenes de las personas desaparecidas, sino de crear una relación entre la temática y el modo de significarlo, es decir, que la materialidad de la obra expresara y diera cuenta de la problemática, y que además resultara afectiva emocionalmente. En ese sentido, los sujetos de estudio tuvieron la oportunidad de conocer el contexto de la obra a partir del texto de la periodista Marcela Turati, observar las piezas en clorotipia de manera digital y tener en sus propias manos una de las obras en físico.

Las preguntas abiertas que respondieron los sujetos de estudio nos llevan a reflexionar sobre la propuesta estética de Deleuze y Guattari. Es decir, establecer ese vínculo entre el creador, la obra y el espectador, a partir del soporte de significación y cómo estos perceptos y afectos llevan a un impacto emocional.

#### *Soporte material (clorotipia) y la vinculación temática con la desaparición forzada de personas*

Desde esta perspectiva, la elección del soporte vegetal no es únicamente una decisión técnica, sino profundamente simbólica (véase la figura 9).

**Figura 9**  
*Clorotipias del proyecto Presencias*



*Nota:* Rafael del Río, cortesía del autor.

Las hojas, como materia viva y frágil, operan aquí como metáfora de la vida humana amenazada por la violencia sistemática de la desaparición forzada. Cada impresión se degrada lentamente, al igual que lo hace el recuerdo de quienes han sido arrancados de su entorno. Esta dimensión efímera remite directamente a la vulnerabilidad de la memoria: si no se cuida, si no se reactiva constantemente, desaparece.

En el caso de la clorotipia, ante el primer cuestionamiento: ¿Cuál consideras que sea el aporte del soporte a la temática de los desaparecidos? Las respuestas nos invitan a reflexionar que el soporte de significación tiene una textura suave, y que su forma no es rectangular, como los soportes convencionales de la fotografía. Además, por consecuencia de la técnica, es muy frágil (se asemeja a una hoja seca, las personas de estudio se pudieron percatar que dicha hoja ya se encontraba quebrada en alguna de sus partes), y efímera, ya que con el paso del tiempo irá desapareciendo irremediabilmente.

Gómez Cabal (2006, p. 110) lo ejemplifica en una obra artística, al mencionar que: “la vida de una mano es el afecto que ella contiene y en un cuadro la mano que vemos es percepto y el afecto es la vida que expresa esa mano-percepto”, y, además, el mismo Gómez Cabal (2006, p. 110) refiere: “una pintura es un devenir de percepto y afectos como la vida misma”. El devenir hay que entenderlo como un llegar a ser, una posibilidad latente, en este sentido, el poder encontrar a la persona desaparecida.

Dicho esto, el percepto, como lo menciona Gómez Cabal (2006, p. 111), “proviene de percepción, percibimos con los sentidos”. En nuestro caso, los sujetos de estudio percibieron con los ojos el rostro de una persona desaparecida, ya que se encuentra representada por un conjunto de ojos, nariz, boca, cabello, orejas, piel. Lo que vieron no es un rostro, sino el percepto del rostro en el soporte de una hoja natural, a partir de la técnica de la clorotipia. Como lo indica nuevamente Gómez Cabal (2006, p. 111): “Un percepto, por lo tanto, identifica un rostro, una mano, un cuerpo, una obra de arte, pero no es un percepto, son múltiples perceptos que componen un gran percepto, la obra de arte, es decir el percepto de la obra de arte”. Es así que podemos concluir que nuestros sujetos de estudio percibieron en la impresión de clorotipia una serie de perceptos a partir de sus sentidos, principalmente de la vista.

Ante el cuestionamiento: “¿Qué impacto visual te genera la pieza físicamente y la proyectada en la pantalla?” surge la siguiente reflexión: para el afecto, Gómez Cabal (2006, p. 112) menciona que “percibimos porque hemos sido afectados. Un afecto es un devenir”, el afecto va más allá del sujeto, va hacia el devenir, y es por eso por lo que se modifica. En relación con ello, Gómez Cabal (2006, p. 112) señala: “El afecto no es un objeto, también es una fuerza, una intensidad, en este sentido como fuerza, afecta al percepto. Lo que hace un afecto sobre un percepto es modificar la potencia de existencia de un percepto”, es decir, los sujetos, posterior a percibir (percepto) el rostro de la persona desaparecida, se vieron afectados por dicha representación. Aquí es en donde se asiste a un encuentro con la historia de vida de cada uno de ellos. Todo ello va a contribuir a lo que Deleuze y Guattari definen como bloque de sensaciones.

La clorotipia puede ser analizada a través del concepto de Deleuze y Guattari sobre la obra de arte como un “bloque de sensaciones”, es decir, como un compuesto de perceptos (elementos percibidos sensorialmente)

y afectos (experiencias emocionales o afectivas que produce la percepción). Este concepto se puede aplicar a la clorotipia de la siguiente manera:

Hablando de perceptos, la clorotipia —como técnica fotográfica basada en la transferencia de una imagen sobre una superficie de la hoja de una planta o un árbol usando un proceso de revelado específico (rayos UV del sol)— da lugar a una imagen visual concreta que puede ser apreciada a través de los sentidos, especialmente la vista. Estas imágenes, debido a su peculiar tonalidad y textura, además de la forma de la hoja “imperfecta” (a veces no se encuentra completa) que suele mezclarse con las texturas de la imagen propia (en este caso retrato, piel de la persona), ofrecen un percepto visual que es único, distinto de otras formas fotográficas. Las imágenes resultantes suelen tener una atmósfera de suavidad o de envejecimiento, lo que genera un campo sensorial propio.

La textura y las sombras presentes en la clorotipia pueden evocar sensaciones de lo tangible y lo efímero, algo que se puede percibir a nivel físico (la calidad de la imagen impresa), pero también genera una experiencia más abstracta de lo que está representado en la fotografía.

A nivel afectivo, la clorotipia produce una serie de resonancias emocionales debido a su apariencia única. Las tonalidades sepías (que dependen de la elección de la hoja), la suavidad de la imagen y el proceso que involucra la manipulación (tiempo de exposición al sol) del medio generan una sensación de nostalgia o de una temporalidad suspendida, que puede desencadenar una respuesta afectiva en el espectador.

La relación entre el tiempo y la fotografía en este tipo de técnicas implica un proceso largo y elaborado, puede también estar asociada a una experiencia afectiva de lentitud, de reverencia por lo histórico y lo artístico. Así, el espectador puede sentir una conexión emocional con el pasado, con una imagen que ha sido detenida en el tiempo, a menudo relacionada con la memoria o con lo perdido.

En resumen, la clorotipia, como obra de arte, funciona como un “bloque de sensaciones” en el que se entrelazan los perceptos (lo visual, lo material) y los afectos (lo emocional, lo evocador). La imagen fotográfica, creada por un proceso fisicoquímico (fotosíntesis) que genera una textura particular, ofrece una experiencia tanto sensorial como emocional, donde el observador no sólo percibe una imagen, sino que también se ve afectado por la atmósfera creada por la técnica misma. De este modo, como lo menciona Gómez Cabal (2006, p. 112): “Los perceptos y afectos constituyen una sensación, bloques de perceptos y afectos constituyen bloques de sensaciones”. El gesto de imprimir los retratos de personas desaparecidas sobre hojas vegetales nos invita a pensar en la fragilidad de los cuerpos y en la necesidad de sostener la presencia de quienes han sido arrebatados. Como se ha discutido en el marco teórico, la memoria histórica no es un archivo fijo, sino una reconstrucción viva y socialmente situada (Jelin, 2002). En este caso, el soporte se convierte

en parte activa del discurso: además de contener la imagen, la transforma en una experiencia de duelo, tiempo y desvanecimiento.

Además, esta elección material permite una aproximación íntima al espectador. A diferencia de las impresiones tradicionales o en gran formato, las hojas, por su escala y textura, invitan a una observación cercana y casi táctil. Este tipo de vínculo sensorial refuerza la conexión emocional con el tema, activando lo que Didi-Huberman (2004) denomina “la imagen que convoca una memoria”, aquella que no representa un hecho, sino que lo reactiva en el presente.

El desgaste visible en las clorotipias (su color que se apaga, sus bordes que se rompen, su progresiva desaparición) también remite al deterioro emocional y simbólico que sufren las familias ante la falta de justicia (véase la figura 10).

**Figura 10**

*Clorotipia en físico del proyecto Presencias*



*Nota:* Rafael del Río, cortesía del autor.

Las imágenes incompletas reflejan la herida que deja la ausencia prolongada, y la fragilidad del material se convierte en espejo del estado de indefensión en que se encuentran quienes buscan a sus seres queridos. La clorotipia, en este sentido, no es sólo un medio expresivo, sino una forma de denuncia poética, política y de resistencia ética.

Finalmente, cada hoja con un rostro es parte de un todo más grande, como si la memoria colectiva creciera a partir de fragmentos individuales. Las hojas, símbolo de vida, aquí se reconfiguran como archivo orgánico de los ausentes. Así, la obra documenta el dolor y también lo transforma en un dispositivo de memoria viva, sensible y comunitaria.

*Vínculo entre el soporte y la temática: la fragilidad y lo efímero*

De acuerdo con la particular concepción de lo frágil y lo efímero, estas son las reflexiones que llevaron a los espectadores a considerar cuál es el vínculo que el fotógrafo establece con el tema y el soporte de significación. El fotógrafo logra encontrar, en el proceso y el soporte, el lenguaje ideal para transmitir la manera gradual de cómo se va deteriorando y/o borrando la vida (véase la figura 11).

**Figura 11**  
*Clorotipia del proyecto Presencias*



*Nota:* Rafael del Río, cortesía del autor.

El recuerdo que los vincula es la vida y lo eterno, pero a la vez lo temporal que puede llegar a ser la obra por la técnica que ha empleado el fotógrafo, en este sentido es importante la conservación de la hoja, como un recordatorio para que se mantengan presentes estos hechos en la memoria de los ciudadanos. La fragilidad del soporte y de la obtención de la imagen, así como su breve y sorpresiva aparición y desaparición, se presentan tanto en la vida como en la técnica usada para manifestar lo breve y caduca que es. Así, lleva impresa una huella inevitable, en lo conceptual, lo estético, y hasta la inmensa y cruda realidad que nos rodea. Nos hace vincular a la hoja con las sociedades, ya que son frágiles, y al mismo tiempo se relaciona con el pensamiento humano, pues por más que intentemos mantener una imagen viva en nuestra mente, con el tiempo va perdiendo su color, su brillo y empieza a hacerse borrosa y opaca.

Como seres humanos somos frágiles y efímeros, hoy podemos estar aquí y mañana nuestra existencia puede desaparecer en un suspiro. Así como alguna vez las horas de exposición dejaron sus caras grabadas en

una hoja, un día éstas desaparecerán. Todo es frágil: la hoja, nosotros, la imagen, la vida. Las piezas del proyecto, al igual que las hojas como tal y los casos de los desaparecidos, están atados al tiempo y en muchas ocasiones se olvidan, así como las hojas en donde sus rostros pueden ir desvaneciéndose. La analogía se refuerza al ser un problema que ha ido en aumento y al cual no se ha dado el seguimiento adecuado: de la misma manera en que los rayos ultravioleta van degradando la imagen hasta olvidar que ese ser existió, la sociedad olvida en muchos casos ser solidaria con quienes han sufrido tan lamentable pérdida.

El trabajo artístico se vincula también con el sufrimiento de los familiares de la persona desaparecida: la desesperación de no saber por dónde buscar, sabiendo que el tiempo es valioso y que, con ese mismo transcurrir, su caso pasaría a ser uno más de los miles que existen en todo el país. En la misma lógica, el soporte tiene la característica de ser delgado y, por tanto, de fácil ruptura. Además, el proceso del sol también gasta un poco la hoja, logrando que, conforme el tiempo pase, poco a poco ese retrato se vaya borrando.

#### *Vínculo entre el soporte y la memoria histórica*

La memoria histórica no se construye únicamente en archivos oficiales ni en discursos institucionales, sino también (y quizá de manera más profunda y contundente) en las expresiones culturales y artísticas que emergen desde la experiencia vivida del dolor y la resistencia, lo que hemos denominado parte de la memoria colectiva. Como se ha señalado, “la memoria no es un reflejo pasivo del pasado”, sino una construcción situada, disputada y en constante reformulación (Jelin, 2002, p. 25). En este sentido, el arte contemporáneo se ha consolidado como un medio de disputa simbólica y producción de sentido que permite cuestionar las narrativas hegemónicas y recuperar voces silenciadas.

Las prácticas artísticas que abordan la desaparición forzada en México, como *Presencias* (2021), de Rafael del Río, el Recetario para la memoria (2020), de Zahara Gómez Lucini, o el montaje escénico Ausencias (2016), de Julieta Casavantes, y las demás que se describieron, operan como actos de memoria activa. Estas obras documentan el trauma y crean espacios para su elaboración colectiva, visibilizando lo ausente y dignificando a quienes se han despojado de su nombre y de su historia. Como lo afirma Didi-Huberman (2004, p. 31), “mostrar una imagen no es solo hacer visible, sino también convocar una memoria”, lo cual subraya el valor ético y empático que tienen las manifestaciones del arte como forma de resistencia. Los artistas, en estos casos que se presentaron, no buscan clausurar el duelo, sino abrirlo; no pretenden ofrecer una verdad definitiva, sino detonar una reflexión crítica y afectiva que comprometa al espectador a replantearse cuál es su rol ante esta problemática social. En el proyecto *Presencias*, por ejemplo, la fragilidad de la clorotipia en hojas naturales deviene metáfora del carácter efímero de la vida y del riesgo constante del olvido. La imagen impresa, como se mencionó,

eventualmente irá desapareciendo, lo que convierte a la obra en una advertencia sobre la urgencia de recordar y no olvidar, resistir ante los embates de quienes pretenden que este tema no siga vigente en la memoria de los ciudadanos.

Asimismo, estas piezas se distinguen por su dimensión colaborativa. No son ejercicios individuales, sino procesos de creación compartida con familiares, colectivos y comunidades, lo que refuerza su carácter ético, empático y político. Esta colaboración transforma el arte en un dispositivo de agencia colectiva, donde la representación del trauma se convierte no solamente en una contranarrativa, sino también en herramienta de sanación simbólica. La participación del arte contemporáneo en la memoria histórica implica también riesgos y tensiones. La estetización del dolor o la cooptación institucional pueden neutralizar el potencial crítico de estas obras. Por eso, como advierte Diéguez (2016, p. 219), el arte tiene el poder de “perturbarnos con esas imágenes que a todas luces resultan incómodas”, pero también la responsabilidad de sostener esa incomodidad como forma de interpelación ética.

## ◆ Conclusiones

La desaparición forzada de personas en México constituye una de las expresiones más atroces de violencia estructural y descomposición del Estado. Ante la omisión y complicidad de las autoridades, la sociedad civil (particularmente los colectivos de familiares) ha emprendido una lucha sostenida por la memoria, la verdad y la justicia. En este complejo panorama, el arte contemporáneo ha emergido como una herramienta sensible, ética y política que no sólo denuncia las ausencias, sino que activa procesos de memoria colectiva y resistencia.

Como se ha puesto de manifiesto, el experimento nos ha permitido reflexionar sobre la compleja dinámica que se establece entre el creador, la obra y el espectador. A partir de la propuesta estética de Gilles Deleuze y Félix Guattari, hemos considerado los perceptos y los afectos que contienen los retratos impresos bajo la técnica de clorotipia, en la obra *Presencias*, de Rafael del Río.

Al aplicar los conceptos de perceptos y afectos del pensamiento deleuziano, hemos entendido cómo cada obra genera una multiplicidad de sensaciones en el espectador, que no se limitan a una simple recepción pasiva, sino que activan diversas interpretaciones y respuestas emocionales. Esto nos ha llevado a determinar la relevancia del soporte de significación que sostendrá el discurso del artista. Y que llevará al espectador a sentir ese acercamiento emocional con la obra. En el caso que nos ocupa, de la clorotipia, por sus características específicas: lo orgánico de las hojas naturales, teniendo en cuenta que cada hoja es única y viene con determinadas particularidades físicas (textura, forma, tamaño, color); así como lo efímero de la impresión, ya que, con la continua exposición a la luz, ésta irá desapareciendo; y la fragilidad del resultado final, que se

asemeja a una hoja seca, por lo que su manipulación debe ser cuidadosa para evitar que se quiebre.

También se ha puesto de manifiesto cómo el arte, lejos de ser un objeto decorativo o una expresión individualista, se convierte en un espacio de construcción simbólica que interpela al espectador y moviliza afectos. La propuesta analizada *Presencias*, de Rafael del Río, y los demás referentes aquí presentados ejemplifican una práctica artística comprometida con el dolor social, que apuesta por visibilizar lo invisible, resignificar lo cotidiano y acompañar a quienes buscan a sus seres queridos.

Estas prácticas ponen de manifiesto que el arte puede y debe implicarse en las urgencias sociales. Al trabajar con testimonios, objetos, paisajes, cuerpos o imágenes, los artistas contemporáneos crean puentes entre la experiencia personal y la memoria colectiva, entre el duelo íntimo y la denuncia pública. De este modo, el arte se sitúa como un acto de resistencia ante el olvido y como una posibilidad para sanar, aunque sea simbólicamente, las heridas abiertas por la violencia. Finalmente, el arte no sustituye la justicia, pero sí puede ser una de sus formas más profundas de evocación. En un país donde el silencio ha sido política de Estado, el arte ofrece una grieta por donde se filtra la memoria, la empatía y la dignidad. Recordar, desde el arte, es también insistir en que ninguna desaparición es y debería ser normalizada. ●

## Referencias

- Alternative Photography. (2020) [Yago de Orbe Klingenberg]. (2020, mayo 2). Sin título. (Mensaje del blog, Alternative Photography). Recuperado el 3 de diciembre de 2025 de <https://www.alternativephotography.com/yago-de-orbe-klingenberg/nggallery/page/1>
- Antivilo, J. y Bello, K. (2021). *Mónica Mayer ¡intimidades... o no! Arte, vida y feminismo*. Editorial 17.
- Betancourt, D. (2004). Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: Lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. En Jiménez Becerra, A. y A. Torres Carrillo (Comps.), *La práctica investigativa en ciencias sociales* (pp. 125-154). Universidad Pedagógica Nacional. Recuperado el 5 de octubre de 2024 de <https://biblioteca-repositorio.clacso.edu.ar/handle/CLACSO/4465>
- Capasso, V. C. (2018). Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jacques Rancière. *Estudios de Filosofía*, (58), 215-235. <https://doi.org/10.17533/udea.ef.n58a10>
- Casavantes, J. (2016). *Ausencias, construcción de un montaje escénico con máscaras sobre la desaparición forzada en el México contemporáneo*. (Tesis de maestría.) Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

- Coolhuntermx. (2019). Ai Weiwei: Restablecer memorias en el MUAC. Recuperado el 15 de diciembre de 2019 de <https://coolhuntermx.com/ai-weiwei-restablecer-memorias-en-el-muac/>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo, iconografías y teatralidades del dolor*. Publicaciones UANL.
- Gómez, Z. (2020). Recetario para la memoria. Recuperado el 1 de septiembre de 2024 de <https://zaharagomez.com/en/tesoros/recetario-para-la-memoria>
- Gómez Cabal, A.G. (2006). Percepto y afecto en la virgen de las rocas. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 7(14-15), 107-124. Recuperado el 5 de octubre de 2024 de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=41471506>
- Halbwachs, M. y Díaz, A.L. (1995). Memoria colectiva y memoria histórica. *Reis*, 69, 209-219. <https://doi.org/10.2307/40183784>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Larrea Solórzano, A.D. (2023). Sin triturar la pulpa: prácticas de clorotipia con hojas de Tungurahua. *Índex, Revista De Arte Contemporáneo*, 9(16), 134-144. <https://doi.org/10.26807/cav.v9i16.548>
- Turati, M. (2021). [Texto introductorio]. En R. del Río, *Presencias Catálogo de exposición* (pp. 10-11). Fonca.
- Margolles, T. (2020). ¿De qué otra cosa podríamos hablar (todavía)? *Revista de la Universidad de México*, (865), 56-61. Recuperado el de noviembre de 2020 de [https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-\(todavia\)-teresa-margolles](https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/43b01012-b0f1-4b8a-b002-82ca3c4df2a1/de-que-otra-cosa-podriamos-hablar-(todavia)-teresa-margolles)
- Mastrogiovanni, F. (2017). *Ni vivos ni muertos, la desaparición forzada en México como estrategia de terror*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Museo de Arte Contemporáneo (MUAC). (2019). Restablecer memorias. Recuperado el 1 de septiembre de 2024 de <https://muac.unam.mx/exposicion/ai-weiwei>
- Presencias*. (2021). Catálogo de la exposición. Fonca, Guadalajara, México.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política* (M. Padró, Trad.; E.P.M.B. Greco). Prometeo Libros.

- Red Lupa, (2024). Informe nacional de personas desaparecidas 2024 (actualizado al 16 de mayo). Recuperado el 1 de septiembre de 2024 de <https://imdhd.org/redlupa/informes-y-analisis/informes-nacionales/informe-nacional-2024/>
- Rosen, J.D. y Zepeda Martínez, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Revista Reflexiones*, 94(1), 153-168. Recuperado el 4 de septiembre de 2024 de [http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1659-28592015000100153&lng=en&tlng=es](http://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1659-28592015000100153&lng=en&tlng=es).
- Serrano, I. (2021a). *Presencias*, homenaje a la incansable búsqueda por quienes no están. Ciudad Olinka. Recuperado el 29 de diciembre de 2021 de <https://ciudadolinka.com/2021/11/08/presencias-homenaje-a-la-incansable-busqueda-por-quienes-no-estan/>
- Serrano, I. (2021b, noviembre 8). “*Presencias*” en la ausencia a través del lente de Rafael del Río. *Gaceta UdeG*. Recuperado el 8 de septiembre de 2024 de <https://www.gaceta.udg.mx/presencias-en-la-ausencia-a-traves-del-lente-de-rafael-del-rio/>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones.
- Vielma-Cabruja, J.I., Velásquez Betancourt, P. y Gallardo Frías, L. (2023). Imagen fotográfica y bloques de sensaciones: relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica en los paisajes productivos en Chile. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 45(123), 313-365. UNAM. Recuperado el 5 de septiembre de 2024 de <https://doi.org/10.22201/iie.18703062e.2023.123.2820>

### ◆ Sobre los autores *Orlando Torres Canela*

Es fotógrafo y profesor de Artes Visuales en la Universidad de Guadalajara. Su práctica artística explora las relaciones entre cuerpo, paisaje y disidencia, mediante puestas en escena fotográficas que tensionan la mirada normativa y abren un espacio para la visibilidad de corporalidades periféricas.

Entre sus líneas de investigación se encuentran los procesos alternativos de fotografía. En el año 2024 presentó su primer fotolibro *Coliseo*, bajo el sello editorial Kahl Editions. Su obra forma parte de la plataforma PICS del Centro de la Imagen. En el 2024 participó en la exposición: “Codificar, Almacenar y Recuperar, fotografía contemporánea en Jalisco”, en el marco de Fotoseptiembre, en el Centro de la imagen en la Ciudad de México. Fue seleccionado en la exposición “Corporeidades”, del IX Festival de fotografía EOS 2025, que se llevó a cabo en Paraguay. Actualmente, cursa el Doctorado Iberoamericano en Teorías Estéticas en la Universidad de Guanajuato.

*Natalia Gurieva*

Es doctora en Tecnologías de la información y profesora Asociado C de tiempo completo del Departamento de Arte y Empresa, División de Ingenierías, Campus Irapuato-Salamanca, Universidad de Guanajuato. Es autora de las monografías: "Support of color stability in open printing systems", "MARKETPLACE OF NFT'S (NON-FUNGIBLE TOKENS): NEW AGE OF DIGITAL ART". Además de varios materiales didácticos y capítulos de libro, ha publicado artículos en revistas indexadas, tales como: *Information processing systems; Bionics of Intelligence; East-European Journal of Advanced technologies; International Circular of Graphic Education and Research; Advances in Printing and Media technology; Revista El Ornitorrinco Tachado*, etc. Asimismo, acredita numerosas contribuciones a congresos y coordinación de proyectos de vinculación con el sector productivo y proyectos de investigación. Sus líneas de investigación son las siguientes: Gestión de color en sistemas digitales, nuevas herramientas tecnológicas y discurso audiovisual, la comunicación visual en medios digitales. En cuanto a docencia, ha dirigido tesis de maestría y de licenciatura. Actualmente, está dirigiendo la tesis de doctorado: *La clorotipia como una alternativa estético-discursiva en la impresión de imágenes en el campo de las artes visuales contemporáneas*.



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional