

ESCENA

Revista de las artes

Publicación continua. ISSN 2215-4906

Volumen 85 – Número 2

Enero – Junio 2026

**Antropología visual y proceso colaborativo con mujeres
privadas de libertad en los dípticos fotográficos**
Antropología de la mula de Adriana Bustos

*Visual Anthropology and the Collaborative Process with
Incarcerated Women in the Photographic Diptychs*
Antropología de la mula by Adriana Bustos

Dorde Cuvardic García
Giselle Hidalgo Redondo

DOI 10.15517/8vp3hs13



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Antropología visual y proceso colaborativo con mujeres privadas de libertad en los dípticos fotográficos

Antropología de la mula de Adriana Bustos

Visual Anthropology and the Collaborative Process with Incarcerated Women in the Photographic Diptychs
Antropología de la mula by Adriana Bustos

Dorde Cuardic García¹
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica

Giselle Hidalgo Redondo²
Universidad de Costa Rica
Golfito, Costa Rica

Recibido: 4 de noviembre de 2024

Aprobado: 15 de octubre de 2025

Resumen

Introducción: Los cuatro dípticos fotográficos de *Antropología de la mula* de la argentina Adriana Bustos nos ofrecen imágenes dialécticas de mujeres acarreadoras de droga. **Objetivo:** Como resultado de una práctica de intervención artística en un espacio carcelario, este artículo analiza la representación —en *Antropología de la mula*— del contraste entre la realidad carcelaria y las expectativas de cuatro mujeres que participaron en el comercio internacional de droga. **Métodos:** La propuesta teórica desarrollada pertenece a la Antropología Visual Feminista. El portafolio estudiado es producto de un proceso colaborativo entre las mujeres privadas de libertad y Adriana Bustos como artista. Ambos actores establecen

¹ Docente e investigador de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura de la Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Doctor en Periodismo y Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, España. ORCID: 000-0002-6448-9058. Correo electrónico: dorde.cuardic@ucr.ac.cr

² Docente y proyectista de Acción Social, Sede del Sur, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. Máster en Administración y Dirección de Empresas con énfasis en Finanzas, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. ORCID: 0000-0002-0791-5073. Correo electrónico: giselle.hidalgoredondo@ucr.ac.cr

una narrativa contrahegemónica que se analiza desde la autoetnografía. **Resultados:** Los dípticos escenifican la deshumanización de la mujer porteadora mediante su visualización como una mula, animal que adquiere un sentido alegórico de la explotación del ser humano por la economía del narcotráfico. **Conclusiones:** La ‘mula’ representa la versión contemporánea de una serie de sujetos subalternos cuyos cuerpos han sido disciplinados por la posmodernidad capitalista al convertirlos en ‘animales de carga’, en participantes y en víctimas del trasiego internacional de drogas.

Palabras clave: autoetnografía; narcotráfico; arte conceptual; díptico fotográfico; sujeto subalterno

Abstract

Introduction: The four photographic diptychs of *Antropología de la mula*, by the Argentinian artist Adriana Bustos, offer a dialectical representation of female drug carriers. **Objective:** As a result of an artistic intervention practice in a prison, this paper analyzes the representation —in *Antropología de la mula*— of the contrast between prison reality and the expectations of four women who participated in international drug trafficking. **Methods:** The theoretical framework used for this analysis is based on a Visual Feminist Anthropology approach. The portfolio studied is the product of a collaborative process between a group of incarcerated women and Bustos. Both actors establish a counter-hegemonic narrative, analyzed through autoethnography. **Results:** The diptychs stage the dehumanization of the female drug carrier visualizing her as a mule, an animal which acquires the allegorical meaning of the exploitation of human beings by the drug trafficking economy. **Conclusions:** The ‘mule’ represents the contemporary version of a series of subaltern subjects whose bodies have been disciplined by capitalist postmodernity, thus turning them into ‘pack animals’, participants, as well as victims, of international drug trafficking.

Keywords: autoethnography; drug trafficking; concept art; photographic diptych; subaltern subject

Introducción

El fenómeno sociológico y antropológico de la ‘mula’ como sujeto humano acarreador de droga apareció en el siglo XX. Desde entonces, quedó representado en el imaginario literario y, sobre todo, en el audiovisual. Su figura se encuentra estrechamente asociada al fenómeno de la prohibición del comercio y consumo de las drogas y, concomitantemente, a su tráfico ilegal. El recorrido que realizan las ‘mulas’ también se da al interior de los países, pero es el comercio internacional el que acapara la atención de los imaginarios del *mass media*³.

Este fenómeno, de cierto modo, actualiza la problemática de la conocida actividad del contrabando, que, en siglos pasados, hizo correr tantos ríos de tinta en América Latina, en el tiempo de la Colonia y el de las Repúblicas independientes del poder español. Tanto el contrabando como el comercio ilegal de drogas se refieren a la exportación e importación de mercancías por vías no oficiales.

El trasiego internacional de drogas es una actividad determinada, entre otros factores, por las desigualdades estructurales de género en la sociedad patriarcal. El contexto socioeconómico de la crisis de los años noventa en América Latina intervino en el incremento de la población de mujeres privadas de libertad por actividades vinculadas con el narcotráfico, ante la necesidad de buscar estrategias para la sobrevivencia económica ([Procuración Penitenciaria de la Nación, 2020](#)). La explotación, la pobreza y el género son fenómenos que se interceptan o convergen en la criminalización de la ‘mula’. Las mujeres que actúan como mulas o portadoras se encuentran en una situación de vulnerabilidad y exposición frente al mercado negro y, por esta razón, terminan siendo explotadas por aquellos que tienen mayor autoridad en la cadena de la actividad ilícita ([Macías, 2014](#)). El informe *Mujeres y drogas en las Américas: un diagnóstico de política en construcción* de la [Comisión Interamericana de Mujeres \(2014\)](#) afirma que, en la mayor parte de los casos, ellas participan en la esfera de

³ El combate de este comercio en las fronteras de los Estados-nación ha acaparado incluso el imaginario popular con programas televisivos dedicados a la vigilancia policial en los aeropuertos, donde se observa el decomiso de sustancias prohibidas y la detención de las llamadas ‘mulas’, también llamadas correos de la droga, correos humanos, acarreadores de droga y contenedores humanos. Estos espacios mediáticos no analizan los determinantes socioestructurales que inciden en la aparición del narcotráfico, sino que se centran en la criminalización del último eslabón de este comercio: el sujeto que acarrea droga.

las drogas en el “nivel más bajo, como porteadoras humanas y como ‘micro-traficantes’ en pequeña escala, y por lo tanto no ocupan un papel de liderazgo en el proceso de comercialización” (p. 27).

Como se observa en la [Tabla 1](#), de acuerdo con [Youngers y colaboradores \(2020\)](#), los porcentajes, en cada país latinoamericano, de mujeres encarceladas por delitos vinculados a los estupefacientes ronda entre el 20 % y 40 % de la población total.

Tabla 1. Mujeres encarceladas por delitos relacionados con drogas en América Latina

País (año)	Porcentaje de mujeres encarceladas por delitos relacionados con drogas
Argentina (2017)	40.0 %
Brasil (2016)	62.0 %
Bolivia (2019)	36.4 %
Chile (2018)	53.7 %
Colombia (2020)	46.0 %
Costa Rica (2016)	68.6 %
México (2015)	48.0 % (federal)/ 6.3 % (estatal)
Panamá (2015)	70.0 %
Perú (2018)	55.1 %
Uruguay (2017)	20.1 %

Fuente: [Youngers et al. \(2020\)](#)

A partir de estos porcentajes, no debe pensarse que la fase del traslado de la mercancía representa la mayor parte de los delitos asociados a las drogas cometidos por mujeres. En el año 2005, el [Ministerio de Justicia y Gracia y el Instituto Costarricense sobre Drogas \(2009\)](#) indicaron que, en ese año, el 64 % de las mujeres que fueron privadas de libertad ingresó a raíz de la violación de la ley de estupefacientes, mientras que el transporte de droga solo representó el 5 % de los casos (ver [Tabla 1](#); [Palma Campos, 2011](#)).

El sujeto porteador, a pesar de ocupar la posición estructural más baja en la cadena del comercio ilegal de la droga, muchas veces es quien recibe las mayores sanciones punitivas y la mayor exposición en los medios de comunicación. Dicha visibilidad se da en

particular a través de reportajes y noticias. Por el contrario, los grandes capos son quienes acaparan la atención en la ficción, por medio de series como *Griselda* (2024), dirigida por Andrés Baiz. No obstante, existen excepciones que permiten apreciar el fenómeno de la mula humana en materiales audiovisuales como las películas *The Mule* (2018) de Clint Eastwood y *María llena eres de gracia* (2004) de Joshua Marston.

Si nos alejamos de la ficción y nos trasladamos a la realidad histórica, podemos observar que las personas porteadoras sufren un doble escarnio: por una parte, son tratadas como simples medios de carga y transporte por sus empleadores, los narcotraficantes, y se las priva de libertad al ser arrestadas por la policía. Por otra parte, el concepto mismo de la ‘mula’ denigra y deshumaniza (animaliza) al sujeto porteador. Foucault (2009) utiliza el concepto de biopolítica para referirse al control social ejercido sobre el cuerpo de los individuos. En el caso que nos compete, no solo el Estado, a través de la institución penitenciaria, es un actor biopolítico, sino también el narcotráfico, que convierte el cuerpo de la mujer en un medio para transportar droga y que decide sobre su vida y/o muerte.

Cuando analizamos este fenómeno, es importante acercarnos a las motivaciones que tienen las mujeres porteadoras para realizar el acarreo de la droga. Debe pensarse que, muchas veces, lo que puede parecer una motivación individual responde más bien a una obligación económica que la porteadora ha adquirido con otros actores sociales. Palma Campos (2011) señala, en *Delito y sobrevivencia: las mujeres que ingresan a la cárcel el Buen Pastor en Costa Rica por tráfico de drogas*, que además de ser producto del libre albedrío, la asunción de este papel surge de las dificultades para resolver las necesidades de la vida cotidiana: “este actuar ofrece las características para leerlo como una estrategia de sobrevivencia, pero arraigado fuertemente al cumplimiento de uno de los mandatos más significativos de las feminidades tradicionales: el cuidado materno, la protección y el sustento” (Palma Campos, 2011, p. 262).

Es interesante analizar el concepto de la ‘mula’ y las relaciones de transferencia semántica que ocurren con el empleo de esta metáfora a la hora de aludir al traslado ilegal de droga. La mula es un animal de transporte y de carga; asimismo, las porteadoras humanas realizan estas actividades. El concepto de ‘mula’, frente al término de porteadora, destaca la deshumanización que sufre este sujeto al ser contratado por los narcotraficantes. De la misma forma que la mula no toma decisiones y solo acata al amo, la mula humana obedece sin cuestionar. Integra una larga serie de sujetos subalternos que han tenido que cargar, literal y metafóricamente, con la opresión del proyecto colonial occidental. La ‘mula’ humana

lleva droga dentro o alrededor de su cuerpo; de forma paralela, en el siglo XIX, se destaca la figura del sillero, común en la zona andina colombiana, que cargaba en la espalda a los viajeros europeos o norteamericanos.

Desde el ámbito artístico, la realidad carcelaria y las prácticas artísticas desarrolladas en ella han sido objeto de atención tanto en el marco de la gestión cultural como en los estudios académicos. Por ejemplo, el trabajo comunal universitario de la Universidad de Costa Rica, TC-637 Derechos humanos y Comunicación, dirigido por Carolina Urcuyo, desarrolló el taller *Semillas de palabras*, que tiene como población meta a las privadas de libertad del Centro de Atención Institucional Vilma Curling Rivera. Dicho proyecto busca incentivar el proceso creativo en esta población desde una perspectiva feminista a través de ensayos, poemas y cuentos, donde las privadas de libertad debaten y reflexionan sobre su autoimagen y su situación de vulnerabilidad social.

En España, el libro colectivo *Arte, cultura y cárcel. Prácticas artísticas y culturales en contextos penitenciarios* (Vidal & Ruiz, 2014) compiló la planificación y ejecución de diversas experiencias artísticas en las cárceles del país, como la acción de trasladar los museos a estos espacios y realizar prácticas colaborativas y participativas con las personas privadas de libertad. De este libro se destaca la mención de un proyecto titulado *The Self-portrait Experience@*, emprendido en los primeros meses del 2011 por la artista-fotógrafa Cristina Núñez y que parcialmente se puede poner en diálogo con el de la artista Adriana Bustos. Su objetivo consistió en mejorar la autoimagen, la autoestima y la expresión de las emociones en dos centros penitenciarios de Barcelona mediante la realización de talleres fotográficos (Núñez, 2014).

Como vemos, el arte contemporáneo ha incentivado prácticas colaborativas donde las mujeres privadas de libertad se han involucrado directamente en los diversos procesos creativos.

Los dípticos de *Antropología de la mula*: retratos de la subalternidad femenina

La figura de la ‘mula’ no solo ha obtenido la atención del cine de ficción y el documental, como ya queda dicho, sino también de las prácticas artísticas contemporáneas. Entre los aportes latinoamericanos destaca *Antropología de la mula (2007-2011)* (Bustos, 2018e), una serie de portafolios conformados por representaciones icónico-verbales

realizadas por Adriana Bustos, artista visual nacida en Bahía Blanca, Argentina, en 1965. Su objetivo fue establecer un paralelismo entre las rutas coloniales de transporte de materias primas y mercancías, trasiego realizado por medio de mulas y seres humanos (los llamados *tamemes*), y las rutas actuales de las ‘mulas’ humanas del narcotráfico.

La producción de esta artista argentina ha sido estudiada con anterioridad. [Ares \(2014, 2016\)](#) se ha ocupado de interpretar *Imago Mundi*, una colección de *collages* acrílicos preparados entre el 2012 y el 2013. En ella, Bustos resignifica, desde una perspectiva crítica, las relaciones de poder y conocimiento existentes en la cartografía tradicional, al proponer mapas imaginarios ocupados por pensadores marginados por el pensamiento hegemónico occidental. Por su parte, [Hidalgo Redondo y Cuvaradic García \(2021\)](#) analizaron la dignificación del desempeño de los equinos de los cartoneros (o recolectores de desechos) del espacio público de Córdoba, Argentina, en el “Proyecto 4X4”, uno de los portafolios de *Antropología de la mula* (2007-2011).

El objeto de atención del presente artículo es el portafolio “Ilusiones” de *Antropología de la mula*, que se organiza en una serie de cuatro dípticos. Se trata de un ejercicio de antropología visual desde la práctica artística, donde se escenifican y exponen las motivaciones económicas personales y los factores socioestructurales que subyacen en la participación de un grupo de mujeres que asumen el papel de ‘mulas’ en el comercio internacional de la droga.

Bustos explica la génesis, preparación y puesta en escena, con la colaboración de las propias privadas de libertad, de estos cuatro dípticos, los cuales vincula con la historia colonial de Córdoba, ciudad argentina dedicada a la crianza de las mulas destinadas a la extracción y transporte de la plata de las minas de Potosí:

Desde el 2003 hasta el 2005 me encontraba realizando un proyecto con los caballos de los cartoneros en la ciudad de Córdoba. Los equinos contemporáneos, deambulando por la ciudad, despertaron mi interés por los orígenes de la economía local. Paralelamente, los medios publican en el 2005 el escándalo de la empresa aérea *Southern Wings* ... denunciando que dicha empresa transportaba cocaína en equipaje diplomático y así, de esta manera, también facilitaba su transporte a través de las denominadas “mulas”. Llamativamente, estas rutas aéreas se superponían inversamente a las rutas coloniales de las antiguas mulas: Tacna-Córdoba-Buenos

Aires-Madrid (nuevamente con destino al Viejo Continente). Las postas o parajes coloniales eran sustituidos, en el presente caso, por los aeropuertos. (comunicación personal, 18 de noviembre de 2023)

Los cuatro dípticos del portafolio “Ilusiones” de *Antropología de la mula* (Bustos, 2018e) son “Fátima y su ilusión - Jackie y la ilusión de Fátima”, “Leonor y su ilusión - Yolanda y la ilusión de Leonor”, “Anabella y su ilusión - Doris y la Ilusión de Anabella” y “Lydia y su ilusión. Mascota y la ilusión de Lydia”.

A partir de este corpus planteamos las siguientes preguntas de investigación: ¿cómo se representan las expectativas de las mujeres privadas de libertad en los dípticos fotográficos del portafolio “Ilusiones” de Adriana Bustos?, y ¿qué inferencias nos permiten obtener estos dípticos del proceso colaborativo que tuvo lugar entre estas últimas y la artista argentina? En estos términos, nuestro objetivo consiste en analizar e interpretar este portafolio como resultado de una práctica de intervención artística en un espacio carcelario.

La fotografía colaborativa en un contexto de encierro: “Ilusiones” (*Antropología de la mula*)

Para emprender el estudio del portafolio “Ilusiones” se optó por utilizar la antropología visual como propuesta teórica encaminada a investigar los procesos de negociación de los significados desde sus distintas relaciones y contextos sociales. En el portafolio de Bustos, la fotografía se define como una práctica signifiante que permite a los actores sociales, las mujeres privadas de libertad en este caso, convertirse en sujetos activos dentro de los procesos de construcción de sentido. Desde una perspectiva antropológica, dejan de ser objetos de la representación para convertirse en sujetos de la enunciación, gracias al agenciamiento proporcionado por prácticas artísticas como la fotografía.

La práctica de la fotografía colaborativa da como resultado un texto fotográfico. Recordemos que la cultura visual, como ámbito de los estudios multidisciplinares, no solo comprende la imagen como una representación, sino también como un proceso de construcción de la subjetividad que, en numerosas ocasiones, se manifiesta a través de diversas modalidades de textos, entre ellos los visuales. De este modo, en este análisis se busca un acercamiento tanto a la representación fotográfica como al contexto de su producción, difusión y recepción. En última instancia, interesa comprender la visualidad que rodea a

las imágenes, es decir, el entorno social que interviene en su construcción (Bal, 2016). Asimismo, se integra la presente investigación en el marco de los estudios críticos sobre el cuerpo subalterno en contextos de encierro (la prisión, en este caso).

Desde un enfoque feminista, las mujeres privadas de libertad que formaron parte del repertorio de “Ilusiones”, mediante la fotografía colaborativa, ofrecieron narrativas autotnográficas alternativas y contrahegemónicas. A su vez, se convirtieron en copartícipes y cocreadoras de una práctica artística colaborativa que les permitió resignificar la mirada hegemónica imperante en la representación del contexto carcelario y visibilizar su mirada sobre la experiencia de encierro. Al participar en el proyecto artístico de Bustos, estas mujeres privadas de libertad contribuyeron a transformar la percepción que la esfera pública tiene sobre ellas, al ofrecer una contranarrativa frente a la estigmatización y al elevar una propuesta fotográfica orientada a dignificarlas.

Los dípticos fotográficos creados de forma colaborativa por Adriana Bustos y las privadas de libertad pueden considerarse autobiografías visuales (Guasch, 2009), en las que el discurso en primera persona de la mujer encarcelada se despliega a través de leyendas incorporadas en las imágenes de los murales de la cárcel. Se trata, entonces, de autobiografías visuales ‘deseadas’ que nos hablan de las expectativas que estas mujeres quisieran alcanzar. Al incorporar el texto y la imagen, este proyecto artístico constituye un ejemplo de intermedialidad, donde sus principales manifestaciones dan lugar a la integración o combinación de distintos medios expresivos (Rajewsky, 2005)⁴.

Considerando esto, en *Antropología de la mula* podemos identificar el medio expresivo y visual de los cuatro dípticos de “Ilusiones”. En todos ellos, la mujer privada de libertad observa la imagen pintada de un mural que tiene por soporte la pared de la cárcel y en cada mural se incorporan enunciados verbales en primera persona de esta última. La fotografía —primer medio expresivo— contiene, por tanto, al mural —segundo medio expresivo— y este último contiene al enunciado verbal⁵.

⁴ Desde el análisis del discurso, es una manifestación de multimodalidad (Kress, 2010; Bateman, 2008).

⁵ Es un claro ejemplo de metaimagen, imagen que incorpora dentro de sí otra imagen e incluso textos. De acuerdo con Mitchell (2009), una categoría especial de la metaimagen es aquella que problematiza las relaciones entre texto e imagen, que es el caso específico de *Antropología de la mula*.

El género presente en el portafolio “Ilusiones” es el díptico fotográfico, el cual posee una larga tradición en la cultura visual occidental. Dentro de un lenguaje retórico, un díptico expresa una antítesis, recurso estilístico que, como señalan Carrere y Saborit (2000), comunica una oposición semántica. En el caso de “Ilusiones”, Bustos usó este recurso retórico para contrastar, mediante una yuxtaposición visual, la ‘realidad’ carcelaria de las mujeres privadas de libertad, representada en las fotografías en blanco y negro situadas a la derecha, con la decisión —forzada por las circunstancias— de convertirse en ‘mulas’ portadoras de droga, la cual se representa en las fotografías a color situadas a la izquierda (Figuras 1, 2, 3, 4). Estos dípticos fotográficos son, por tanto, retratos dobles: (1) el del sujeto humano privado de libertad a la derecha y (2) el del sujeto alegórico a la izquierda, la mula animal, que alude al ejercicio ilegal que le ha llevado a la cárcel. Además, las dos imágenes integrantes del díptico forman una imagen dialéctica⁶, donde el plano de la realidad carcelaria interactúa con los deseos y expectativas de las mujeres privadas de libertad.

Los dípticos fotográficos están tomados desde un plano general que se compone de dos partes: a la izquierda se halla el retrato frontal y enderezado del cuerpo entero de la mula y, a la derecha, el retrato de cuerpo entero de una mujer sentada de espaldas en un pupitre de frente a la pintura que le permite visualizar sus sueños. En las fotografías a color, la mula animal oculta con su cuerpo el sueño pintado en el mural de la prisión, para expresar que es precisamente esta actividad ilícita de ser ‘mula’ la que ha alejado, con el encarcelamiento, a estas mujeres de sus objetivos personales.

De este modo, Adriana Bustos se apropia del término ‘mula’ y se apoya en él para materializar a estas mujeres como animales en las imágenes a color. En este caso, la alegoría de la animalización permite poner en escena el desempeño de estas mujeres como

⁶ Estos dípticos también han de pensarse como una serie de imágenes dialécticas. Bustos (2018e) ha explicado su producción en estos términos: “Entiendo la yuxtaposición de imágenes desvinculadas aparentemente en el tiempo como nudos que se atan sin jerarquías a niveles heterogéneos y que utilizo para documentar las intensas asimetrías socioeconómicas y culturales imperantes en la realidad latinoamericana” (párr. 5). Cabe mencionar que Bustos no es la única que ha empleado el concepto de imagen dialéctica para yuxtaponer la cercanía conceptual de imágenes en principios ideológicamente distantes. Buck-Morris (2004), en *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*, analiza las producciones culturales producidas durante la Guerra Fría en los países comunistas y capitalistas. Como resultado, demostró que ambas visiones de mundo, comunista y capitalista, pretendían alcanzar los mismos sueños utópicos redentores, más allá de las posiciones antagónicas ofrecidas por sus respectivas ideologías.

sujetos que cargan y transportan una materia prima y una mercancía (la droga, en este caso), tal como lo haría su contrapartida animal. La propia Adriana Bustos realiza una interpretación alegórica de estos dípticos al elaborar murales que ella sitúa en las paredes del espacio carcelario. Dichos murales responden a la materialización visual de los proyectos personales que las mujeres retratadas alcanzarían con la remuneración obtenida como porteadoras:

Las mujeres de frente a sus “proyectos en suspenso” y de espaldas al observador protegen sus identidades. Esos mismos telones son fondos de fotografías de la “mula animal” y la “mula humana” (mamífero superior) que sin solución de continuidad deconstruye la oposición naturaleza-cultura. (Bustos, 2012, párr. 8)

Estos dípticos se pueden considerar como manifestaciones del retrato posmoderno, pues se alejan de la representación del rostro, típico de la retratística occidental. Al mostrar a las figuras retratadas de espaldas y hacer visible solo la parte posterior de sus cabezas, se ocultan sus caras, parte del cuerpo paradigma de la individualidad⁷. Influenciada por la fotografía periodística, Adriana Bustos emplea el esquema compositivo del ‘retrato de espaldas’ como principal recurso visual. No expone a los sujetos socialmente estigmatizados. La práctica del retrato de espaldas⁸ es similar, en su intención, a las estrategias de encubrimiento de las entrevistas del periodismo investigativo, en las que el sujeto entrevistado se convierte en una silueta sombreada con el rostro borrado y la voz distorsionada.

A partir de lo anterior, se habla de “Ilusiones” como un proyecto colaborativo y dialógico en el que Bustos y las mujeres privadas de libertad participantes materializan los sueños de estas últimas. Con frecuencia, este tipo de procesos creativos se dan en las prácticas artísticas contemporáneas⁹. Como resultado de estos procesos, se deja atrás

⁷ Se puede consultar a [Belting \(2021\)](#) para conocer la historia de la representación del rostro en Occidente.

⁸ Un ejemplo nos lo ofrece la noticia “Las ‘mulas’ desaparecidas de la droga”, publicada en *El País*, edición *América* ([Domínguez & Mussa, 2023](#)). En ella, aparecen sendas fotografías de Gabriela A. y Wara Pérez Zapana de espaldas en las instalaciones de la Penitenciaría Femenina Carlos Alberto Jonas Giordano, en Corumbá, Brasil.

⁹ [Cuvardic García \(2016\)](#) habla de otro ejemplo de sinergia entre artista y sujeto retratado en su análisis del ensayo “José Coronel Urtecho siendo retratado por Dieter Mashur o autorretrato con pintor”, donde el escritor nicaragüense intervino en el proceso creativo al conversar y dialogar con

la jerarquización tradicionalmente presente entre el artista y su modelo (una relación patriarcal) y se pasa a una construcción conjunta del discurso en los dípticos, donde las mujeres privadas de libertad y Bustos se convierten en copartícipes del proceso creativo.

Cabe destacar que la mayor parte de las prácticas artísticas en Occidente, como señala [Hustvedt \(2017\)](#), han sido ejercidas por hombres que miran —desde el patriarcado— a las mujeres, sus musas o modelos. En casos como el que nos compete, vemos una mirada femenina donde el sujeto retratado, las mujeres privadas de libertad, no solo son objeto de representación, sino también sujetos de enunciación. [Villena Fiengo \(2023\)](#) destaca que “la disputa por el cuerpo subalterno y por la representación es uno de los temas fundamentales del arte contemporáneo” (p. 207). En estos términos, la artista argentina participa con los dípticos en una discusión académica y artística orientada a pensar en la modalidad más democrática y colaborativa de representar al sujeto femenino subalterno encarcelado.

Tanto en las imágenes de la izquierda como en las de la derecha de los cuatro dípticos, el motivo por el que estas mujeres se convirtieron en ‘mulas’ y el ideal u objeto de su deseo (la razón que las motiva) se representa como un fondo pintado (muro, manta, etc.). Tomando prestado el término de [Foucault \(2010\)](#), este fondo representa un espacio heterotópico alejado de la realidad carcelaria. En ese sentido, es paradójico que, para alcanzar nuestros sueños como seres humanos, tengamos que convertirnos metafóricamente en ‘mulas’ de transporte y carga; esto parece decirnos la instancia enunciativa de estos dípticos. Dentro de los dípticos, en las composiciones en blanco y negro que representan el plano de la realidad, el rostro de la mujer privada de libertad se encuentra oculto, no está singularizado; en consecuencia, tampoco lo están sus sueños. Por tanto, las fotografías en blanco y negro representan a las mujeres anónimas que fueron encarceladas por buscar sueños universales.

Los dípticos de ‘Antropología de la mula’: dialéctica entre la realidad y los sueños

La onomástica de los títulos de cada una de las composiciones icónicas-verbales de los dípticos es relevante a la hora de ofrecer una interpretación global de estos. En el primero de ellos, “Fátima y su ilusión-Jackie y la Ilusión de Fátima” (ver [Figura 1](#)), Jackie es la mujer encarcelada presente en la fotografía en blanco y negro de la derecha, y Fátima, el *alias* que

el pintor alemán.

adoptó al convertirse en ‘mula’, cargadora o porteadora de droga, representada en la fotografía de la izquierda como una mula animal. En la lectura alegórica propuesta en la imagen, Jackie pierde su humanidad cuando se convierte en porteadora.

Figura 1. “Fátima y su ilusión - Jackie y la Ilusión de Fátima”



Fuente: [Bustos \(2018a\)](#).

En este caso, el motivo que esgrime la mujer para convertirse en ‘mula’ no reside en salir de la pobreza o en pagar la enfermedad de un hijo, sino en una razón que, en principio, pareciera menos justificada a la hora de cometer un delito: viajar. La mujer, en la fotografía en blanco y negro, se encuentra sentada frente a una pintura panorámica de Machu Picchu, un encuadre ‘a vista de pájaro’ claramente reconocible y empleado, típicamente, en las fotografías turísticas de este destino. En el extremo superior, se encuentra un pendón, donde un ángel sostiene una tela en la que se puede leer el siguiente enunciado en primera persona: “Quería viajar de mochilera” ([Bustos, 2018a](#)). Claramente, por inferencia, la instancia lecto-espectadora evidencia que la frase inscrita en el pendón representa la justificación formulada por la mujer privada de libertad para ejercer como porteadora. Esta oración explícita una expectativa que nunca pudo cumplir debido a su encarcelamiento. Como ocurre con todo verbo modal, esta expectativa se expresa en el condicional ‘quería’ y muestra la actitud

del hablante ante una acción futura que finalmente no alcanza. En el extremo inferior derecho, por su parte, se encuentra un retrato ovalado de Hiram Bingham (se identifica como tal en una filacteria), reproducción pictórica de un retrato fotográfico, realizado en 1912, del viajero norteamericano. Yuxtapuesta al paisaje panorámico de Machu Picchu se encuentra una especie de pancarta, en la que se puede leer el siguiente texto:

Yo lo que quería era irme al Machu Pichu, desde chica me llamaron la atención esas ruinas tipo egipcias, pero acá más o menos cerca. Yo con eso subía hasta el Amazonas y después veía seguro llegaba a México. También quería conocer las ruinas de los incas, Chichen Itzá [sic]. (Bustos, 2018a)

El texto de la pancarta comunica los deseos de la mujer que adopta el papel de ‘mula’; sin embargo, el hecho de que se interponga el animal delante de la imagen panorámica de Machu Picchu —ocultando así el sitio arqueológico— nos permite inferir que fue precisamente este trabajo de porteadora y el encarcelamiento lo que impidió que estos deseos se convirtieran en realidad.

Curiosamente, la trayectoria del viaje que Jackie realiza como mochilera responde, a grandes rasgos, al circuito de exportación de la droga antes de llegar a Estados Unidos: Perú, Amazonas y México. Irónicamente, nunca pudo cumplir el sueño de realizar un viaje de ocio, pues necesitaba un dinero que solo podía obtener al desempeñarse como ‘mula’, por medio de un viaje de ‘trabajo’ que, finalmente, la lleva a la cárcel. Con el objetivo último de viajar con total libertad, de mochilear, Jackie se vio precisada a asumir este rol en condiciones de semiesclavitud.

Por su parte, la mula animal, Fátima, que alegoriza a la mujer encarcelada, Jackie, se encuentra de espaldas a la imagen de Machu Picchu, es decir, de espaldas a un sueño que se ha esfumado. Cabe destacar que esta se encuentra amarrada, simbolizando así las dos sujeciones que sufre la mula humana (Jackie): la primera, a manos de los narcotraficantes que la esclavizan, y la segunda, a manos de las autoridades policiales y judiciales que la han encarcelado.

Aunque Jackie tiene interés en viajar, ignora casi todo sobre los destinos turísticos y culturales que pretende visitar. Considera que Machu Picchu es una ruina egipcia y que Chichen Itzá es inca. Por tanto, es posible que asuma el viaje como un escapismo a sus

problemas familiares o cotidianos. Quería viajar de mochilera; es decir, añoraba viajar con total libertad de movimiento y de itinerario en las antípodas de las típicas vacaciones de los sujetos asalariados.

En el segundo díptico, “Leonor y su ilusión - Yolanda y la ilusión de Leonor” (ver [Figura 2](#)), Yolanda es la mujer encarcelada, mientras que Leonor es el *alias* que asumió cuando se transformó en ‘mula’ y porteadora, en mujer que traficó para cumplir con su sueño. Al igual que en el primer díptico, se visualiza el desempeño de la porteadora de droga mediante la alegoría de la ‘mula’ animal. Esta última se muestra en la fotografía a color, donde se alude a ese mundo hipotético y no alcanzado en el que Leonor, gracias a su desempeño como Yolanda, la ‘mula’, hubiera obtenido su sueño. En este caso, la motivación para ejercer de porteadora es económica: establecer un negocio propio. En las citas pegadas en las paredes de la peluquería quedan justificadas las decisiones que la mujer encarcelada tomó en el pasado para ejercer de ‘mula’.

Figura 2. “Leonor y su ilusión - Yolanda y la ilusión de Leonor”



Fuente. [Bustos \(2018b\)](#).

Yolanda, en la fotografía en blanco y negro, se encuentra ante la pintura mural de una peluquería, claramente identificable como tal por los asientos, la máquina secadora, los espejos y las fotografías de modelos femeninos que exhiben peinados. Una de las imágenes pegadas a las paredes desentona con el contexto de la peluquería, ya que, en lugar de retratos frontales de los modelos femeninos, se muestra de perfil a una mujer cabizbaja y, sobreimpresa a esta última, las siguientes palabras en primera persona: “con eso podía ponerme una peluquería en Posadas” (Bustos, 2018b). Claramente, esta mujer cabizbaja es una proyección pictórica, en el mundo ficcional de la peluquería, de la mujer privada de libertad que el espectador observa de espaldas. ¿Qué pretende expresar este enunciado? “Con eso ... con el dinero que me proporcionaba el acarreo de droga” (Bustos, 2018b), la privada de libertad hubiera establecido una peluquería en Posadas, capital de la provincia de Misiones, en Argentina.

Figura 3. “Anabella y su ilusión - Doris y la ilusión de Anabella”



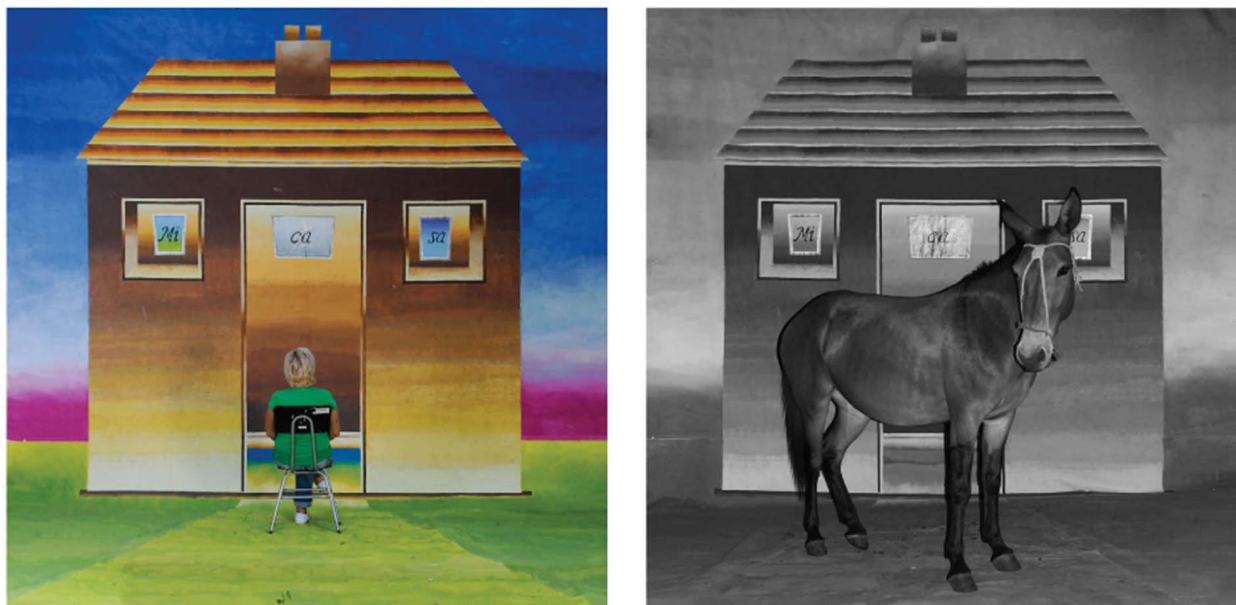
Fuente: Bustos (2018c).

En el tercer díptico (ver [Figura 3](#)), la mujer se llama Doris y el *alias* que adopta cuando se convirtió en 'mula' es Anabella. Su ilusión consiste en pagar una intervención quirúrgica. En este caso, la imagen representa a una madre que no busca un beneficio propio, sino que procura ayudar a su hija.

A diferencia de los dos dípticos anteriores, la fotografía que representa a la mula, es decir, al animal, se muestra en un espacio exterior y no uno carcelario. Sin embargo, al igual que las primeras composiciones, la orientación de la mula se dirige hacia la derecha, hacia la fotografía de Doris, lo que crea implícitamente una cercanía metonímica identitaria entre ambas figuras. En ambos casos, tanto en la fotografía en blanco y negro como en la fotografía a color, la sala de operación no es real, sino que es una pintura en soporte de telón colgado en la pared, como se puede apreciar por sus arrugas. En este díptico se aprovechan las típicas pantallas de las salas de operación para mostrar los motivos que la madre tuvo al ejercer de 'mula'. En "Doris y la ilusión de Anabella", de izquierda a derecha, se lee en la primera pantalla "Tenía que operar a mi hija"; en la segunda, "Yo me la llevo a un privado ... Me voy a Italia ... a Bolivia y a Italia"; y, en la tercera, "La operación fue un éxito. Por eso digo, siempre hay un porqué" ([Bustos, 2018c](#)). Es decir, tuvo que asumir el trabajo de porteadora de droga para pagar la operación de su hija en un hospital privado. En estas circunstancias, viajó a Bolivia para tomar la droga y llevarla consigo a Italia. El cartel le pagaría a Doris y esta última se haría cargo de la operación del hospital.

En los dos primeros dípticos, el suelo del espacio fotografiado remite al salón de visitas de la cárcel, pero, en el tercer díptico, el hecho de que la 'mula' animal se encuentre al aire libre podría indicar que ha obtenido su sueño: pagar la operación de su hija. La imagen de la 'mula' animal en el mundo exterior, lleno de la luz de sol, contrasta con la de la madre, que se encuentra en el espacio cerrado y oscuro de la cárcel. Aquí, la beneficiaria es la hija, quien disfruta de libertad.

Finalmente, el cuarto díptico, "Lydia y su ilusión - Mascota y la ilusión de Lydia" (ver [Figura 4](#)), se diferencia parcialmente de los tres anteriores, dado que estos últimos emplean composiciones fotográficas que incorporan murales icónico-verbales dentro de la realidad referencial representada. En cambio, el contexto espacial en el que se sitúan los personajes del cuarto díptico se encuentra completamente elaborado mediante técnicas pictóricas, además de contar con un apoyo verbal mínimo: "Mi- ca-sa" ([Bustos, 2018d](#)).

Figura 4. “Lydia y su ilusión. Mascota y la ilusión de Lydia”

Fuente: [Bustos \(2018d\)](#).

De acuerdo con la terminología propuesta por [Roland Barthes \(1986\)](#) en “Retórica de la imagen”, este enunciado, “Mi- ca-sa”, cumple con una función de anclaje, donde la palabra fija el sentido potencialmente diverso del signo icónico. Contrario a los tres dípticos previos, se da una inversión en el sentido del signo cromático y en la *dispositio*: el animal es el que ahora se encuentra a la derecha, en una fotografía en blanco y negro.

La mujer ‘real’, Lydia, está sentada en el pupitre de una prisión, de espaldas a la cámara, como en los tres dípticos anteriores. En el presente caso, observa la simple representación de un ‘sueño desvanecido’. Mira hacia al frente de una casa a través de una puerta y de dos ventanas vacías. Tres pequeños letreros se encuentran situados en cada una de estas aberturas y cada uno de ellos incorpora una sílaba. En conjunto, los letreros dan por resultado el enunciado ‘Mi casa’.

A la derecha, en blanco y negro, se encuentra la ‘mula’ animal, Mascota, y, a sus espaldas, la casa deseada. ¿A quién representa el *alias* de Lydia, Mascota? Al conjunto de las mujeres anónimas que, en el mundo empírico, transportan droga y que, en manos de los capos, sirven como simples mascotas —en el sentido de títeres—.

En un principio, las personas espectadoras podrían inferir, ante la desaparición del contexto carcelario, tanto en la representación a color como en la imagen en blanco y negro del cuarto díptico, que Lydia ha alcanzado su deseo: ser propietaria de una casa. A partir de esta lectura, podríamos presuponer que no ha sido fotografiada en la cárcel porque nunca fue privada de libertad y que, gracias a su papel de porteadora o ‘mula’, llegó a comprar una vivienda y que esta es su realidad presente. Sin embargo, es más pertinente una lectura alternativa de este cuarto díptico: Lydia, recluida, está tan obsesionada por el sueño de su casa que ha perdido todo contacto con la realidad, desde un presente como privada de libertad. El espectador accede a través de este díptico a la conciencia de Lydia, a su sueño utópico, y observa la experiencia visionaria que ha terminado por invadir el contexto social objetivo, el espacio carcelario, del que ya no existe rastro, pues fue sustituido por una escenografía totalmente imaginaria.

Conclusiones

La mujer porteadora representa la versión más contemporánea de una serie de sujetos subalternos cuyos cuerpos han sido disciplinados por la modernidad capitalista, al convertirlos en ‘animales de carga’: los *tamemes* de la época colonial y los silleros del siglo XIX. En particular, en los dípticos de “Ilusiones” de *Antropología de la mula* se representa la participación femenina en este tipo de prácticas, donde el ser humano se convierte en medio de transporte y de carga.

En los dípticos de Bustos se reflexiona sobre las motivaciones esgrimidas por las mujeres a la hora de asumir el papel de porteadoras —viajar, pagar la operación de una hija, abrir una peluquería, adquirir una vivienda—, papel que, asimismo, ha sido producto de la coacción suscitada por las condiciones socioestructurales que ocupan en la distribución desigual del trabajo dentro del capitalismo tardío. En vista de esto, en cada uno de los dípticos se observa a la mujer privada de libertad, quien observa la pared en donde se visualizan sus sueños, ocultando su rostro y dando la espalda al espectador.

Se construye, así, una identidad o coincidencia entre la mirada del espectador y la del sujeto femenino representado en las fotografías. La identificación del sujeto espectador con las expectativas de las mujeres situadas en el espacio carcelario queda favorecida por un esquema compositivo en el que ambas instancias observan el mismo mural. Recordemos que, a lo largo de la historia de la pintura occidental, sobre todo en el género paisajístico, se da esta coincidencia entre el espectador y el personaje de espaldas situado en la ficción

pictórica. Por lo demás, los murales de las paredes de la prisión visualizados en los tres primeros dípticos ocupan la mayor parte de la composición fotográfica. Además, capturan casi la totalidad del campo visual de los sujetos femeninos privados de libertad, quienes se hallan sentados a escasa distancia de estas imágenes. La visualidad en la que estas mujeres se encuentran es inmersiva. Han quedado atrapadas por dos dispositivos disciplinarios: el narcotráfico y el sistema carcelario, dos ‘realidades’ que han sometido y encarcelado su cuerpo, convertido en soporte de carga.

Asimismo, Bustos incorpora la voz de las mujeres en los dípticos al representar en ellos el discurso de las privadas de libertad. En estos términos, su proyecto fotográfico es colaborativo y participativo. La intermedialidad de los dípticos permite expresar con mayor complejidad expresiva la distancia existente entre los sueños y las realidades de estas mujeres.

Un tema de reflexión en esta serie de fotografías es la crítica de la criminalización de la mujer encarcelada; en primer lugar, por el narcotráfico, que la convierte en una “mula” mediante la degradación de su humanidad, para que emprenda una actividad penalizada por la ley; en segundo lugar, a manos del sistema judicial penitenciario, que ejerce sobre ella una represalia punitiva, al tiempo que la priva de su libertad. Bustos y las mujeres que participaron en sus dípticos exponen la dialéctica que existe entre su condición de víctimas del sistema económico y penal y su identificación como sujetos delictivos, sobre todo a raíz de una necropolítica que se sirve de las necesidades e ideales de otros para someter y explotar su humanidad y sus cuerpos. Cabe mencionar que se entiende como necropolítica el ejercicio del poder y el control sobre la vida y la muerte de las personas (Mbembe, 2003). Las redes de narcotráfico representan uno de sus más relevantes actores.

Frente a esto, vale la pena preguntarse: ¿por qué la mujer que acepta convertirse en ‘mula’, para cumplir su sueño, queda visualizada como un animal en las fotografías a color de los dípticos? Tanto para el narcotráfico como para el sistema judicial que la encarcela, esta mujer representa un simple medio de transporte de materia prima, la droga, tal y como ha ocurrido tradicionalmente con los animales de carga. Ambos sistemas despojan a las mujeres de su humanidad. Uno las trata como ‘animales’ al contratarlas como porteadoras para los carteles internacionales de la droga, y el otro al encarcelarlas y despojarlas de su libertad.

Estas mulas son víctimas de las prácticas neoliberales de la economía global, impulsora de una necropolítica que, aliada al narcotráfico, explota y consume el cuerpo femenino. Ya no nos encontramos ante la cosificación del cuerpo femenino como objeto de deseo o mercancía en las representaciones de la cultura de masas (el modelo publicitario), sino ante su transformación en un medio de transporte del verdadero objeto de deseo: la droga.

Contribución de autoría CREDiT

Dorde Cuwardic García y Giselle Hidalgo Redondo son las personas autoras principales del artículo. Ambos se encargaron de la ejecución del proceso de investigación y redacción del artículo. Sus labores incluyeron la recopilación de datos (entre ellas, la gestión de los permisos de uso de las imágenes con la artista Adriana Bustos), el análisis e interpretación de la obra y, finalmente, la reestructuración y redacción final del texto.

Referencias

- Ares, M. C. (2014, 18-21 de octubre). *El arte cartográfico contemporáneo. Imago Mundi de Adriana Bustos: desordenando el orden* [Sesión de congreso]. I Congreso Internacional de Artes, Buenos Aires, Argentina. <https://congresointernacionaldeartes.una.edu.ar/htmls/actas.php>
- Ares, M. C. (2016, 6-9 de abril). *Arte cartográfico. Mapas de resistencia: Horacio Zabala y Adriana Bus-tos* [Sesión de congreso]. IV Congreso Internacional Artes en Cruce: Constelaciones de sentido, Buenos Aires, Argentina. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/artesencruce/AEIV2016/paper/view/3301>
- Baiz, A. (Director). (2024). *Griselda* [Serie de TV]. Latin World Entertainment.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Barthes, R. (1986). *Imágenes, gestos y voces: lo obvio y lo obtuso*. Paidós
- Bateman, J. A. (2008). *Multimodality and Genre. A Foundation for the Systematic Analysis of Multimodal Documents*. Palgrave MacMillan.
- Belting, H. (2021). *Faces. Una historia del rostro*. Akal.
- Buck-Morris, S. (2004). *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste*. A. Machado Libros.
- Bustos, A. (2012, 10 de agosto). *Adriana Bustos (Argentina) exponiendo su tema Antropología de la Mula. Proyecto LARA Honda Tolima Colombia 2012*. Honda Histórica y Cultura. <https://tingo3000.blogspot.com/2012/08/adriana-bustos-argentina-exponiendo-su.html?m=1>
- Bustos, A. (2018a). *Fátima y su ilusión - Jackie y la Ilusión de Fátima* [Fotografía]. Antropología de la Mula. <https://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/>
- Bustos, A. (2018b). *Leonor y su ilusión - Yolanda y la ilusión de Leonor* [Fotografía]. Antropología de la Mula. <https://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/>
- Bustos, A. (2018c). *Anabella y su ilusión - Doris y la ilusión de Anabella* [Fotografía]. Antropología de la Mula. <https://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/>

- Bustos, A. (2018d). *Lydia y su ilusión. Mascota y la ilusión de Lydia* [Fotografía]. Antropología de la Mula. <https://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/>
- Bustos, A. (2018e). *Antropología de la Mula*. <https://www.adrianabustos.com.ar/portfolio/antropologia-de-la-mula-2006-2011/>
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Editorial Cátedra.
- Comisión Interamericana de Mujeres. (2014). *Mujeres y drogas en las Américas: Un diagnóstico de política de construcción*. Organización de los Estados Americanos, Comisión Interamericana de Mujeres. <https://www.oas.org/es/cim/docs/WomenDrugsAmericas-ES.pdf>
- Cuvardic, D. (2016). El autorretrato literario en 'José Coronel Urtecho siendo pintado por Dieter Mashur o autorretrato con pintor': la colaboración dialógica entre el pintor, la pintura y el sujeto retratado. *Pensamiento Actual*, 16(27), 113-123. <https://doi.org/10.15517/pa.v16i27.27447>
- Domínguez, S., & Mussa, Y. (2023, 1 de octubre). Las 'mulas' desaparecidas de la droga. *El País*. <https://elpais.com/america-futura/2023-10-01/las-mulas-desaparecidas-de-la-droga.html>
- Eastwood, C. (Director). (2018). *The Mule* [Película]. Imperative Entertainment, Bron Creative, Malpaso Productions.Y.
- Foucault, M. (2009). *Nacimiento de la biopolítica: Curso del Collège de France (1978- 1979)* (M. Senellart, Ed.; H. Pons, Trad.). Editorial Akal.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Nueva Visión.
- Guasch, A. M. (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Ediciones Siruela.
- Hidalgo Redondo, G., & Cuvardic García, D. (2021). Las heterotopías reivindicativas y contestatarias en la producción fotográfica de Adriana Bustos. *ESCENA. Revista de las artes*, 80(2), 152-170. <https://doi.org/10.15517/es.v80i2.45328>
- Hustvedt, S. (2017). *La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres*. Seix Barral.
- Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. Routledge.

- Macías, V. (2014, 7 de abril). El 80% de mujeres presas lo están por narcomenudeo. *El Economista*. <https://www.eleconomista.com.mx/politica/El-80-de-mujeres-presas-lo-estan-por-narcomenudeo-20140406-0082.html>
- Marston, J. (Director). (2004). *María llena eres de Gracia* [Película]. HBO Films/Journeyman Pictures.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11-40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>
- Ministerio de Justicia y Gracia, & Instituto de Costarricense sobre Drogas. (2009). *Mujeres infractoras a la Ley de Psicotrópicos recluidas en el Centro de Atención Institucional El Buen Pastor*. <https://www.icd.go.cr/portalicd/images/docs/uid/investigaciones/Investigacion%20Buen%20Pastor.pdf>
- Mitchell, W. T. A. (2009). *Teoría de la imagen*. Akal.
- Núñez, C. (2014). Autorretrato en la prisión. En T. Vidal, & M. Ruiz (Coords.), *Arte, cultura y cárcel. Prácticas artísticas y culturales en contextos contemporáneos* (pp. 208-217). Cultura sin medidas. <http://librodigital.sangregorio.edu.ec/librosusgp/20497.pdf>
- Palma Campos, C. (2011). Delito y sobrevivencia: las mujeres que ingresan a la cárcel el buen pastor en Costa Rica por tráfico de drogas. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 37, 245. <https://link.gale.com/apps/doc/A304306668/IFME?u=anon~58fbea9c&sid=googleScholar&xid=58e5edf7>
- Procuración Penitenciaria de la Nación. (2020). *Informe de la procuración penitenciaria de la nación ante la CIDH*. https://www.corteidh.or.cr/sitios/observaciones/OC-29/29_PPN_Arg.pdf
- Rajewsky, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intemédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Vidal, T., & Ruiz, M. (Coords.). (2014). *Arte, cultura y cárcel. Prácticas artísticas y culturales en contextos penitenciarios*. Cultura sin Medida.
- Villena Fiengo, S. (2023). *Contemporáneo/Global. Tentativas inconclusas sobre arte centroamericano*. Editorial Arlekin.

Youngers, C. A., García, T., & Manzur, M. (2020, 19 de noviembre). Mujeres encarceladas por delitos relacionados con drogas en América Latina: lo que los números evidencian. *WOLA*. <https://www.wola.org/es/analisis/informe-revela-niveles-alarmantes-encarcelamiento-de-mujeres/>