



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

¿RECUERDAS LAS IMÁGENES DE AYLAN KURDI? ¿OLVIDASTE LO QUE PASÓ EN OAXACA, MÉXICO?
ANÁLISIS DE LAS SIGNIFICACIONES VISUALES Y DE LA REAPROPIACIÓN ILUSTRADA DE
FOTOGRAFÍAS

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
GEORGINA RODRÍGUEZ HERRERA

TUTOR PRINCIPAL
DR. CRISTIAN LÓPEZ RAVENTÓS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

TUTORES
DRA. GABRIELA ZAMORANO VILLARREAL
EL COLEGIO DE MICHOACÁN
DR. FRANCISCO JAVIER RAMÍREZ MIRANDA
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD MORELIA

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la valiosa guía y retroalimentación de mi Comité Tutor: gracias al Dr. Cristian López Raventós, por haber aceptado asesorar esta investigación desde sus primeras etapas, por sus recomendaciones y por haber leído y evaluado las distintas versiones del presente texto. De igual manera, gracias a la Dra. Gabriela Zamorano por sus sugerencias bibliográficas, así como por la aportación de una perspectiva distinta sobre temas que poco había abordado. Al Dr. Francisco Javier Ramírez Miranda, gracias por haberme presentado las obras que motivan el tema de este ensayo, por haber aclarado la confusión en ciertas posturas y por el tiempo brindado para la lectura y escucha de la presentación de lo aquí expresado.

Doy también las gracias a los distintos profesores y profesoras con los que cursé seminarios a lo largo de la maestría: la Dra. Mónica Pulido Echeveste, la Dra. Katia Olalde, la Dra. Aurelia Valero Pie, el Dr. Javier Ramírez, el Dr. Cristian López, la Dra. Linda Báez Rubí y la Dra. Emilie Ana Carreón Blaine, la Dra. María Andrea Giovine y el Dr. Daniel Montero Fayad. Las lecturas ofrecidas, las discusiones desarrolladas, así como los diversos puntos de vista fueron sumamente útiles y enriquecedores, tanto para la elaboración del presente trabajo como para mi desarrollo profesional.

Agradezco, por otra parte, a las personas que conocí durante este proceso y a los colegas con quienes compartí en esos espacios virtuales. En especial a mis compañeros y compañeras de generación con quienes comencé este camino: a Daniela Gutiérrez Cruz,

a Aarón Martínez Chávez, a Michel Quesada Sánchez, a Marina Luna Huerta, a Yaret Sánchez Barón y a Vanessa Santiago López.

Este escrito fue posible, además, gracias al apoyo otorgado por el Programa de la Universidad Nacional Autónoma de México de Becas para Estudio de Posgrado. También agradezco la atención y ayuda de los integrantes de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, al momento de realizar los trámites necesarios en este proceso.

Y a mi familia, gracias por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	3
PRIMERA PARTE: VIDAS LLORADAS	12
La precarización de vidas específicas: la sinécdoque de un éxodo	16
La normalización de lo excepcional: una mirada a la lucha contra el narcotráfico	26
Un primer cierre, una nueva apertura	35
SEGUNDA PARTE: LAS FOTOGRAFÍAS	37
Aylan Kurdi y la “producción de presencia” de la noticia	40
¿“El Aylan mexicano”? la muerte de Marcos Miguel Pano Colón	56
Dos crónicas, una bandera que prevalece	62
TERCERA PARTE: LA MEMORIA	64
La denuncia del olvido: la ilustración del recuerdo que se desdibuja	68
Cuando la memoria trasciende poco o ¿no lo hace?	75
Dos memorias que se entrelazan	81
CONSIDERACIONES FINALES	85
LISTADO DE REFERENCIAS	92

INTRODUCCIÓN

Recuerdo aquel mes de enero en Tokio o, más bien,
recuerdo las imágenes que filmé del mes de enero en Tokio.
Se han sustituido a sí mismas en mi memoria. Ellas son mi memoria.

CHRIS MARKER, *SANS SOLEIL*, 1983

¿Recuerdas? ¿Qué? ¿Cómo? ¿Para qué? ¿Por qué? Parecen cuestionamientos simples. ¿Lo son? ¿O envuelven, en realidad, una complejidad mayor? ¿Y por qué abrir con esas preguntas este escrito? Puesto que son el germen de las reflexiones que aquí se desarrollarán. Además, tanto la primera pregunta formulada en este párrafo como retomada en el título del ensayo es un homenaje a aquella frase con la que Salvador Elizondo comienza y concluye la novela cuyo título es el apellido de un cirujano francés que vivió a mediados del siglo XIX y que escribió varios manuales de anatomía. Hablo de *Farabeuf o la crónica de un instante*.

La segunda parte del título de dicho libro se suele pasar por alto, aunque en realidad es la descripción de lo que se desarrolla en sus páginas, donde un momento se congela en el tiempo, se desmenuza, se relata. Para ello, la memoria se convierte en el detonante, de ahí que se pida, se suplique recordar, porque “es preciso que yo lo reviva todo en tu memoria renuente; cada uno de los detalles que componen esta escena inexplicable. No debes olvidarlo porque sólo así será posible llegar a tocar el misterio de aquellos acontecimientos singulares que algo o alguien, tal vez una mano que se desliza

sobre un vidrio empañado, trata de borrar”.¹ Algo ha caído en el olvido, o caerá, y no hay que permitirlo. ¿De qué manera hacerlo? Evocando el recuerdo. Y las imágenes se convierten en un instrumento para ello.

La vinculación establecida con el texto de Elizondo va más allá de ese cuestionamiento; sin embargo, he de ir ahora a la presentación de mi propio objeto de estudio: un corpus de imágenes de dos acontecimientos violentos, producto de la exteriorización de un recuerdo, pero, también, síntesis de los conflictos a los que aluden. Se trata, en primer lugar, de unas fotografías: la serie capturada por Nilüfer Demir del cuerpo del niño sirio Aylan Kurdi, encontrado el 2 de septiembre de 2015 en una playa de Turquía, después de que naufragara la embarcación en la que él y su familia viajaban; por otro lado, el retrato del menor Marcos Miguel Pano Colón, asesinado junto con sus jóvenes padres el 29 de enero de 2016 en Oaxaca, México. A ellas añado una capa más: la apropiación de tales fotografías mediante la realización de ilustraciones que, si bien mantienen las características principales de aquellas otras visualidades, también aminoran el impacto del hecho que congelan y presentan.

Así, quedan contrapuestos dos hechos –dos muertes– con poca distancia temporal, cuatro meses aproximadamente median entre ellos, pero disímiles en los contextos a los que aluden: las primeras imágenes versan sobre el exilio de los habitantes de Siria que, en busca de una mejor vida, salen del país en el que se libra una guerra civil desde el 2011; la segunda fotografía pertenece al periodismo de nota roja, donde se

¹ Salvador Elizondo, *Farabeuf* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005) 14.

informa gráficamente de las defunciones víctimas del narcotráfico, en este caso de tres personas, fenómeno presente en México hasta nuestros días y que, en los últimos años, ha adquirido mayor visibilidad porque ha cobrado más vidas, de personas pertenecientes a los grupos criminales, de las fuerzas estatales y de individuos ajenos a toda la situación.

¿Por qué a pesar de la distancia geográfica contrapongo ambos casos? ¿Cuál es la relación que establezco entre ellos? ¿Cuál es el motivo de que conformen mi corpus de imágenes? Una de las razones es el principal medio de circulación por el que esas imágenes se transmitieron y reprodujeron: las redes sociales formadas en internet. Este se ha convertido en el medio donde las visualidades se han depositado y transitado; con él, su alcance se ha potenciado, de manera que han adquirido la posibilidad de llegar hasta casi cualquier rincón del mundo prácticamente de manera instantánea. Además, en las fotografías e ilustraciones, un grupo específico de la sociedad es el que ha quedado reflejado: los niños. Los contextos nos son referidos a través de las víctimas, pero se subraya el núcleo familiar y los individuos que, ajenos a cualquier conflicto, suelen ser quienes terminan más dañados.

En el primer apartado del texto, abordaré la “precarización” de determinadas vidas y los “marcos” mediante los cuales consideramos o no ciertas muertes como merecedoras de luto y llanto. El sustento teórico es el argumento central de Judith Butler en el libro cuyo título contiene los términos antes retomados: *Marcos de guerra. Vidas lloradas*.² Aunque poco aparece de forma explícita, también acudo al planteamiento de

² Judith Butler, *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (México: Editorial Paidós, 2010)

Lauren Berlant sobre la “tragedia de situación”, según la cual la esfera pública se ha vuelto tan precaria que la fantasía sobre una vida mejor se vuelve prácticamente imposible.³ Se ponen en juego, además, otras perspectivas: la de Giorgio Agamben sobre las “vidas desnudas”,⁴ la explicación de Hannah Arendt respecto a las migraciones como producto de la reacción en cadena de las guerras civiles,⁵ y el rescate que de ambos autores, junto con Michel Foucault, realiza Achille Mbembe al postular el concepto de “necropolítica”.⁶

Después de esta deriva reflexiva, atiendo las fotografías en sí, el momento de producción, así como su distribución y, por supuesto, aquello que visibilizan. Relaciono los casos debido al paralelismo que existe entre la postura del cadáver de Kurdi y la que presenta el cuerpo de Marcos Miguel. Dicho contraste no lo construyo yo, sino que lo plantearon diversos “usuarios” de las redes sociales de Facebook y Twitter. Aquí, contribuyo a su desarrollo al momento de retomarlo y analizarlo visual y discursivamente. La base para ello es la lectura que hago de lo expresado por Iuri Lotman acerca de la “semiosfera” y los sistemas de signos, cómo estos funcionan apoyándose unos en otros y de qué manera generan “textos” que participan en esas redes de relaciones que les permiten tomar forma y cobrar relevancia. Aquí, los “textos” son las

³ Lauren Berlant, *El optimismo cruel* (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020), 26-27.

⁴ Giorgio Agamben, *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 1995), 18-19.

⁵ Hannah Arendt, *Los orígenes del totalitarismo* (Madrid: Taurus, Grupo Santillana de Ediciones, 1998), 225-252.

⁶ Achille Mbembe, “Necropolítica, una revisión crítica”, en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, ed. Helena Chávez McGregor (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 130-139.

imágenes, que “leeré” a partir de un “código” formulado específicamente para ello. Otro argumento de este autor a tener en cuenta es la “influencia creadora” que los “objetos” ejercen, generando con ello nuevos sentidos, nuevas actualizaciones.⁷

También considero los planteamientos que Roland Barthes y Susan Sontag desarrollan en sus respectivos textos sobre la fotografía. El primero señala que con las imágenes capturadas mediante una cámara no se puede negar el hecho que la cosa ha existido, que se ha posado ante el aparato: sin ese alguien, sin ese algo, la foto no existe. Hay, además, en ella algo que “punza”, que llama la atención, el denominado *punctum*. Por otra parte, se tiene el *studium*, el deseo de encontrar la intencionalidad detrás de la imagen, de revivir la práctica del autor, el “operador”.⁸ De Sontag retomo principalmente la afirmación de que para que las fotografías alteren deben conmocionar. Sin embargo, ese sentimiento puede desaparecer, o bien, ante lo retratado, los espectadores podemos elegir no mirar. Ciertas visualidades –continúa la filósofa– nos afectan, nos obsesionan y tratan de impulsarnos hacia determinadas causas al permitirnos construir el sentido del presente y del pasado, eclipsando unas formas de recuerdo sobre otras. Esto último es lo que ocurre con una de las dos producciones aquí abordadas, de ahí la referencia al texto *Ante el dolor de los demás*.⁹

⁷ Iuri M. Lotman, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1996), 37-44, 60-61.

⁸ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989), 34, 64-67.

⁹ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Madrid: Suma de Letras, 2003), 89-96.

Ahora bien, el epígrafe de esta introducción es una de las frases presentes en el filme *Sans soleil* (*Sin sol*) de Chris Marker. Son producto de una narrativa oral que, según nos afirma una voz femenina en *off*, derivan de una serie de cartas escritas por Krasna, de quien se ha especulado que es el propio alter ego del cineasta. Vuelvo a esas palabras porque detonan en mí una serie de reflexiones en torno a la memoria y su relación, su exteriorización y sustitución en imágenes. ¿No es eso lo que ha sucedido con la historia de Aylan Kurdi? ¿No es su fotografía la que recordamos puesto que ha quedado suplida en nuestra “memoria colectiva”? ¿Qué hay de la imagen de Marcos Miguel y su familia? ¿Ha pasado a la posteridad de la misma manera, o de una forma similar? Yo considero que no.

Como se puede observar, una de las preguntas que guían este estudio es el porqué de la permanencia de ciertas imágenes: ¿cuáles sí permanecen? ¿por qué motivo? ¿Qué hay en ellas visualmente y qué relato puntualizan que las hace resurgir una y otra vez y seguir posándose ante nuestros ojos y en nuestro imaginario? ¿Qué contienen, qué refieren, qué las hace resurgir, latir continuamente? ¿“Resplandecen”? ¿Por qué? Cabe mencionar que este último verbo proviene de la lectura que Georges Didi-Huberman hace de las luciérnagas (y, con ellas, del presente de la imagen poética, de la política y del poeta y director Pier Paolo Pasolini).¹⁰ Se vuelve medular en el análisis de las ilustraciones que, tomando como punto de partida los retratos fotográficos, dan cuenta de qué guardamos en la memoria y qué queda en el olvido.

¹⁰ Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012).

Esas transformaciones, “adaptaciones” de “las imágenes originales”, son el objeto del tercer y último apartado. En él demuestro que el dibujo es una forma visual que debilita la demostración de la crudeza de algunos acontecimientos, en específico, de las muertes violentas efecto de conflictos sociales, políticos y económicos, ya que minimizan la presencia real de los cuerpos plasmada en las fotografías que las suscitan, generando así un cuestionamiento: ¿realidad o ficción? De esa manera, se convierten en un medio más “conveniente”, que protege los propios hechos y, al mismo tiempo, a la mirada de los espectadores sobre ellos.

Planteo que tanto las fotografías como los dibujos son instrumentos de la memoria, una memoria que surge a partir de dos casos individuales, que se amplían hacia dos colectividades distintas definidas geográficamente, pero desbordadas de manera temporal, puesto que los conflictos se remontan a décadas atrás. Las imágenes detonan esos recuerdos y, al mismo tiempo, los conforman, pues se convierten en referente para hablar de las circunstancias nacionales del país y también de las de la nación que, alejada de la nuestra, también sufre de violencia.

De las producciones iniciales, de esas “crónicas fotográficas de un instante”, de dos instantes, intuyo que sólo una es la que adquiere mayor resonancia: la secuencia de Aylan Kurdi. ¿Por qué? Hay en ella determinados elementos significantes que la llevan a resaltar sobre el resto de fotografías que tratan el conflicto de Siria y que tuvo como consecuencia una migración masiva. Esos mismos signos son retomados, posteriormente, por otros artistas, uno de ellos es Eduardo Salles y su imagen tipo cómic,

que es acompañada y titulada por la frase “La memoria colectiva siempre es de corto plazo”.

Distinta es la “intermitencia” (de nuevo, haciendo alusión a las luciérnagas) de la fotografía de la familia Pano Colón: fue ensalzada cuando un fragmento de ella, el del bebé asesinado, fue plasmado en dibujo por un individuo anónimo y puesta como imagen de varios perfiles o como fondo de publicaciones que pedían un México mejor donde no murieran inocentes como un bebé de siete meses. Sin embargo, quienes hacían eco del reclamo, a la par aludían a la muerte de Aylan Kurdi, dando a entender que quienes habitamos en este país ponemos mayor atención en lo que sucede al exterior que lo que día a día se vive en el interior, ¿es así? Si no, ¿por qué es que conservamos en la memoria las imágenes de Aylan Kurdi, pero olvidamos la de la familia asesinada en Pinotepa Nacional, Oaxaca, México?

La memoria es renuente, afirmaba Salvador Elizondo, y el olvido es más tenaz que ella. Sin embargo, para contrarrestar a este último tenemos una herramienta, aquella en torno a la cual gira la frase de *Sans soleil*: las imágenes. Hay algunas que trascienden por el impacto que generan, y es a ellas a las que el periodista José María Valle Torralbo denomina “imágenes-tatuaje”.¹¹ ¿Por qué es que la imagen de Aylan Kurdi se convierte en una y es necesaria para otorgar mayor reconocimiento a la figura de Marcos Miguel Pano Colón? ¿Esta por sí sola no puede ser también una imagen que penetra y se

¹¹ Susana de-Andrés y otros, “La imagen transformadora. El poder de cambio social de una fotografía: la muerte de Aylan”, *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación* XXIV, núm. 47 (2016): 30; José María Valle Torralbo, “Imágenes-tatuaje en el espectáculo de la información”, *Mensaje y Medios*, núm. 4 (1978): 47.

impregna en la piel, en la mente, en la memoria de los espectadores? A continuación, mis análisis y reflexiones a partir de estas preguntas.

PRIMERA PARTE: VIDAS LLORADAS

Cada “acto de memoria”, expresa el filósofo Georges Didi-Huberman, siempre está compuesto de dos vehículos: el lenguaje y la imagen. La tensión entre ambos incluso señala la dificultad de evocar ciertos relatos, de narrar ciertos recuerdos; por ello y para subsanar las carencias que pudieran tener, estos “soportes” se solidarizan entre sí, de manera que “una imagen acude allí donde parece fallar la palabra; a menudo una palabra acude allí donde parece fallar la imaginación”.¹²

En conjunto, texto e imagen, contribuyen a que los objetos se asienten en la memoria a largo plazo. De ahí que la prensa los utilice para convertirlos en recursos que explican y materializan conflictos, sucesos y desastres, es decir, sufrimientos. De acuerdo con el argumento de Susan Sontag en sus libros *Sobre la fotografía* y *Ante el dolor de los demás*, instar a detenerlos, pero también hacer exclamar ¡qué espectáculo! se vuelve parte de la labor de los fotoperiodistas, quienes deben procurar trasladarse a los lugares donde han ocurrido accidentes aterradoros, para que la violencia enseguida sea capturada en imagen.¹³

Muestra de ello son esas icónicas fotografías que retratan el curso de la historia y que han dado la vuelta al mundo por su fuerza simbólica y por su significado: las de Robert Capa (Fig. 1), Henri Cartier-Bresson (Fig. 2), como ejemplo de aquellas primeras

¹² Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto* (Barcelona: Editorial Paidós, 2004), 49.

¹³ Sontag, *Sobre la fotografía* (México: Alfaguara, 2006), 234; Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 89-90.

coberturas de conflictos bélicos, la de la Guerra Civil Española y la de la Segunda Guerra Mundial. De 1968, está la de Eddie Adams acerca de la Guerra de Vietnam (Fig. 3), el retrato de la niña de Napalm en 1972 por Nick Ut, o de 1993 la de Kevin Carter: del buitre y “la niña” (Figs. 4 y 5).



Figs. 1 y 2 Izq. Robert Capa, *Muerte de un miliciano*, 5 de septiembre de 1936; Der. Henri Cartier-Bresson, *Dessau, Alemania*, 1945



Fig. 3 Eddie Adams, *El policía de Vietnam del Sur Nguyen Ngoc Loan dispara al oficial de la guerrilla Vietcong Nguyen Van Lem*, 1968



Fig. 4 Nick Ut, *Kim Phuc y otros niños corren después de haber sido atacados con Napalm*, 1972

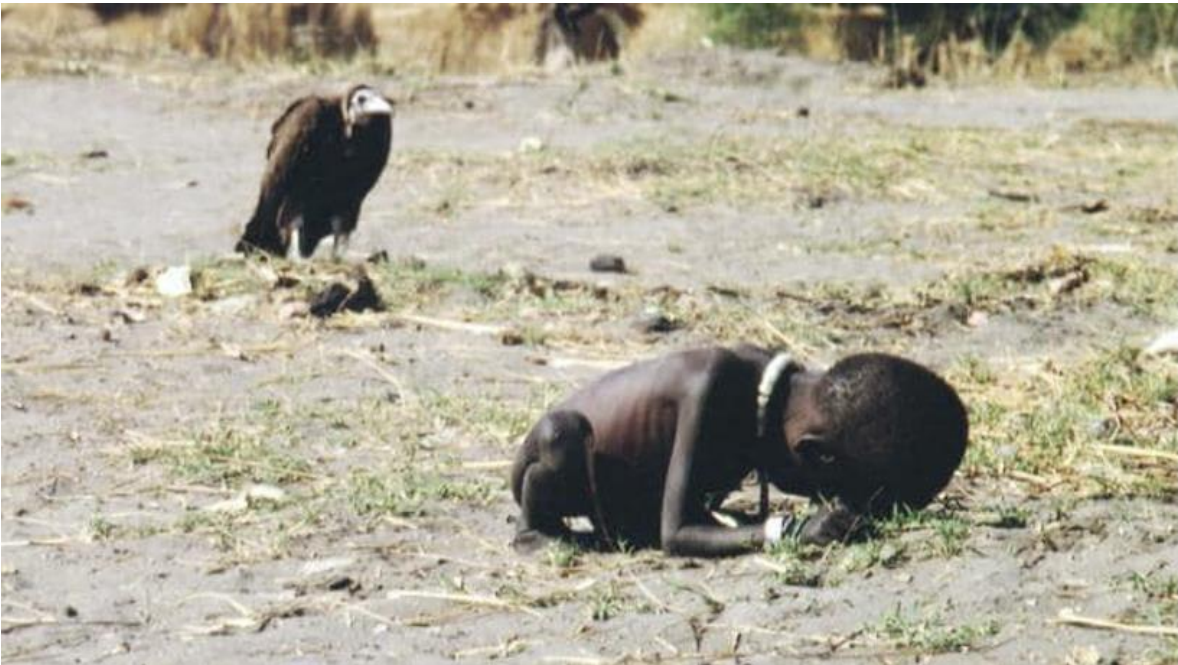


Fig. 5 Kevin Carter, *El buitro y la niña*, 1993

Son retratos intrigantes, horriblos, angustiados, cuyo contenido gráfico ha causado debates y dividido opiniones, ocasionando críticas a la labor de los fotógrafos, pero que también ha derivado en reflexiones y en acciones gubernamentales específicas contra lo que visual y textualmente se denuncia. ¿Por qué lo textual? Dado que estas imágenes siempre o casi siempre están acompañadas por frases que describen aquello que se muestra. Por sí solas conmocionan, pero no son entendidas del todo hasta que no se conoce, al menos superficialmente, la historia que cuentan. Su “título” introduce ese relato e invita a investigar más, a no quedarse con lo que los ojos ven, sino a adentrarse en los contextos de producción y distribución que posibilitaron y siguen haciendo posible que estas manifestaciones sean visualizadas.

Las palabras, la contraparte textual, refuerzan la forma visual de la memoria, cristalizada en y/o a partir de las imágenes. Ambos “medios” nos permiten construir o ampliar el repertorio de información respecto a acontecimientos que traspasan las fronteras geográficas y temporales y se introducen en las mentes de quienes, quizá, éramos ajenos a los conflictos detrás de las instantáneas que los aluden. Conforman relatos que se complementan, si atendemos a lo dicho por Didi-Huberman, pero que también se superponen y que, en su heterogeneidad, significan, permitiéndonos así una mejor comprensión y un mayor impacto de la noticia dada por el fotoperiodismo. A ello volveré más adelante.

Por otra parte, las últimas dos fotografías antes aludidas (Figs. 4 y 5), además de referir a un conflicto social y político, comparten un elemento con las imágenes de Kurdi y de Marcos Miguel: los niños son las víctimas retratadas. En la figura 4, a pesar de que se

observan soldados adultos detrás de ellos, los pequeños parecen un grupo independiente que, indefensos, corren del peligro que ya los ha alcanzado. Sus rostros son claramente visibles, sufren y no lo disimulan. En cambio, en la escena capturada por Kevin Carter, el pequeño está con el rostro vuelto hacia el suelo. Es la representación de la hambruna, de la situación pasada y actual de varios lugares de Sudamérica. Pese al título que se le dio, el menor no es una niña, sino un niño, y no nada más lo flanqueaban el buitre y el fotógrafo, sino que a unos metros se encontraba el campamento de las Naciones Unidas, donde varias personas repartían alimentos y curaban a los heridos de guerra. De hecho, el brazalete blanco que el niño, de nombre Kong Nyong, porta en su mano derecha es de la estación de la ONU. Contiene la leyenda “3T”, que quiere decir que él había sido el tercer paciente atendido aquel día de desnutrición severa. Hay más detrás de esas historias visibilizadas, sólo hay que desentrañarlas, sin olvidar qué individuos han sido congelados en el tiempo, sino partiendo de ellos, de aquellos niños que vagan en busca de ayuda.¹⁴

La precarización de vidas específicas: la sinécdoque de un éxodo

Ahora dirijo la mirada a los dos casos específicos que ocupan este escrito: las imágenes de la muerte de Aylan Kurdi y de Marcos Miguel Pano Colón y sus padres. La distancia

¹⁴ Alberto Rojas, “Los buitres no se comen a los niños”, El Mundo, publicado el 20 de agosto de 2016, <https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/20/57b7394ae5fdea01668b4632.html>; Alberto Rojas, “Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre”, El Mundo, actualizado el 21 de febrero de 2011, <https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>.

temporal entre los acontecimientos que les dieron origen, lo he mencionado ya, es poca; en cuanto a la distancia espacial, uno remite a la situación de Siria, mientras que el otro habla de lo que se vive en México y que cobró visibilidad a partir de la guerra contra el narcotráfico declarada por el presidente Felipe Calderón en 2006. ¿Pero a quiénes visibilizan estos retratos y aquellos que mencionaba previamente? A personas dañadas, violentadas, asesinadas. Se trata de cadáveres, no de heridos. El daño en su humanidad o sus tristes muertes nos subrayan lo precarios y vulnerables que se encontraban estos individuos. Esto, de la mano del planteamiento de Judith Butler, nos lleva a plantearnos que las vidas de las familias mencionadas no eran “reconocidas” por el Estado como dignas de ser protegidas de la violencia o de ciertas modalidades de ella, o al menos no en todo momento.¹⁵

Si esa fuerza estatal, gubernamental, no les ofreció lo necesario para vivir, si realmente se les hubiera dado el valor que como seres humanos merecían, ¿por qué no se les brindó seguridad? ¿A qué sujetos se les respetan sus derechos? ¿Bajo qué condiciones? ¿Quiénes, al final del día, son dignos de protección? Cuando las personas mueren, ¿cuáles son los “marcos” políticos dentro de los cuales sus muertes se consideran como “pérdidas”? Si no son juzgadas de esa manera, ¿su sufrimiento no debe ser tenido en cuenta, no tiene que presentarse? Y si se presenta, ¿respondemos a él?

Vayamos primero a revisar los sucesos que fueron cristalizados en las fotografías, los cuales me permiten fundamentar la afirmación respecto al no-valor otorgado a sus

¹⁵ Butler, *Marcos de guerra*, 13-19.

vidas, la “desnudez” de ellas y en qué consistía su precarización. Sólo entonces podré dar respuesta a las dos últimas preguntas planteadas en el párrafo anterior. La segunda es muy compleja de abordar, por lo que me centraré en aquella que puedo contestar a partir del análisis visual de las imágenes, en las cuales, de hecho, se “presenta” los efectos de la falta de reconocimiento como ciudadanos que importan.

“Nadie en su sano juicio elige arriesgar su vida embarcándose hacia lo desconocido en un viaje plagado de peligros”, así lo expresó Marianne Gasser, jefa de la delegación del Comité Internacional de la Cruz Roja en Damasco (Siria). Sin embargo, así lo han hecho más de cuatro millones de sirios que han salido del país y se han refugiado en diversos países como el Líbano, Jordania, Iraq y Egipto. ¿Qué ha motivado ese “exilio”? ¿Por qué no han permanecido en Siria? Puesto que, desde el 2011 y hasta la actualidad, en Siria se libra una guerra civil, enfrentamiento armado que, en un principio, sólo sucedía entre las fuerzas de seguridad que apoyaban al presidente Al Asad (gobernante del país cuyo gobierno comenzó en el 2000) y los opositores que comenzaron a levantarse en contra.¹⁶

Con los años, el antagonismo entre los grupos se transformó de manera significativa. En 2012, la rivalidad entre grupos religiosos se hizo más evidente, pues la lucha adquirió características sectarias: los sunitas del país comenzaron a combatir contra los chiitas alauitas (rama musulmana a la que pertenece el presidente). Paulatinamente, otros grupos rebeldes, islamistas, yihadistas se fueron añadiendo a “la

¹⁶ Matthew Morris, “Crisis de los refugiados sirios”, Comité Internacional de la Cruz Roja, consultado el 12 de junio de 2020, <https://www.icrc.org/es/donde-trabajamos/medio-oriente/siria/refugiados>.

oposición”; entre ellos figura el autodenominado Estado Islámico (EI), que terminó creando una guerra dentro de la ya existente, pues sus ideas rivalizaban tanto con las del gobierno, como con las de los que desean la destitución del presidente.¹⁷

Las ciudades sitiadas, los bombardeos, los ataques químicos, entre otros acontecimientos, obligaron y continúan obligando a los sirios a huir de sus casas hacia diferentes lugares. Algunos sólo han podido desplazarse dentro del país, mientras que otros han cruzado las fronteras y solicitado asilo en naciones como Alemania y Suecia. En 2015, estos refugiados se convirtieron en la cara más visible de la guerra, y de entre esas muchas imágenes, la que más impacto tuvo fue la del pequeño Aylan Kurdi.

La familia Kurdi vivía en la ciudad de Kobane, al norte de la República Árabe. Para escapar del Estado Islámico se trasladó a varias ciudades del interior, después, a Turquía, donde radicó durante tres años. Turquía es uno de los “albergues” de sirios, del que aproximadamente, cada día, dos mil individuos intentan salir para llegar a la isla de Kos. El objetivo final es partir de allí hacia Europa o a América, a otros lugares donde se les brinde una mejor calidad de vida. En Turquía, el padre de Aylan, Abdullah Kurdi, intentó que él, su esposa Rehan y sus dos hijos pudieran ser recibidos en Canadá, donde vive su hermana Teema; sin embargo, la solicitud de refugio les fue denegada en julio de 2015, por las autoridades de dicha nación.¹⁸

¹⁷ UNICEF Connect, “El conflicto sirio y la crisis migratoria europea en cifras”, UNICEF, modificado el 30 de septiembre de 2015, <https://blogs.unicef.org/es/blog/el-conflicto-sirio-y-la-crisis-migratoria-europea-en-cifras/>

¹⁸ Morris, “Crisis de los refugiados sirios”; UNICEF Connect, “El conflicto sirio y la crisis migratoria europea en cifras”.

Luego de dos intentos fallidos de llegar a la isla griega de Kos, Abdullah decidió que todos viajaran a Europa en un bote inflable. Empezaron la travesía junto con otras diecinueve personas, en dos embarcaciones que partieron de Akyarlar (Bodrum, Turquía), pero que se hundieron en la noche del martes 1 de septiembre de 2015. Siete fueron rescatados, dos llegaron a la costa con chaleco salvavidas, dos desaparecieron y doce murieron, seis de ellos eran niños de entre 9 meses y 11 años, Ghalib y su hermano menor Aylan Kurdi estaban entre ellos. Rehan también se cuenta en esta última categoría. El único sobreviviente fue el padre.¹⁹

El 2 de septiembre, la corresponsal de la Doğan News Agency Nilüfer Demir, junto con otros de sus compañeros, se dio cuenta que había cuerpos flotando en la costa de Kos, una isla de Turquía. Fue al encuentro del cadáver y se petrificó ante tal escena, pero decidió capturarla para dar a conocer lo triste y desconcertante que es que haya muerto un menor. Al mirar el retrato, sabemos que, como dice Roland Barthes, ese ser y esa muerte, aunque por un breve instante, se encontraron con el ojo de Demir y, enseguida, con el lente de su cámara. Ella estuvo ante el cuerpo inerte del niño, así lo clama con sus fotografías, pero más que enfatizar su presencia, quiere dar a conocer lo triste y desconcertante que es que haya muerto un menor, quiere que veamos lo que ella vio,

¹⁹ CTV News, “‘They were all dead’: Abdullah Kurdi describes losing his family at sea”, CTV News, publicado el 3 de septiembre de 2015, <https://www.ctvnews.ca/world/they-were-all-dead-abdullah-kurdi-describes-losing-his-family-at-sea-1.2546299>.

desea convertir la foto en algo horrible, porque, nuevamente según Barthes, “es la imagen viviente de una cosa muerta”.²⁰

A pocas horas de haberse realizado la secuencia fotográfica, varias de las imágenes fueron difundidas en las redes sociales. En Twitter, una de ellas (aquella donde, desde un primer plano, se observa al pequeño solo, en la playa) fue la elegida para ser difundida, con ese fin se le acompañó del hashtag en turco #KiyiyaVuranInsanlik, que significa “La humanidad ha naufragado”.

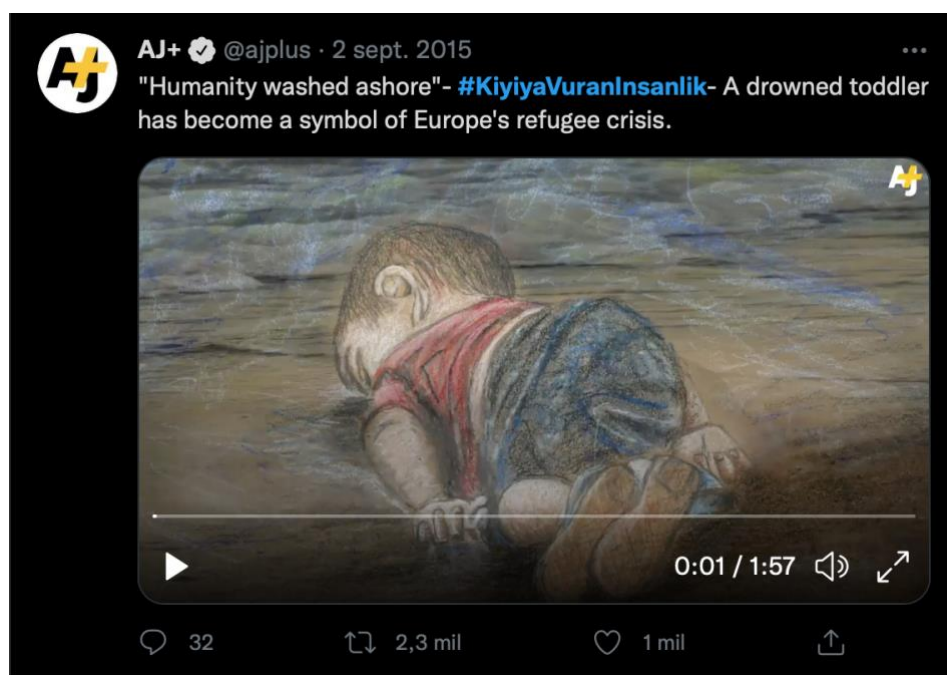


Fig.6 Tweet de la comunidad de noticias AJ+, publicado el 2 de septiembre de 2015

En cuestión de horas, la publicación se convirtió en tendencia en dicha red, además de ser ampliamente retuiteada. Las personas de todo el mundo postearon esa

²⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989), 124.

imagen, la captura de los periódicos que en su portada y en su interior reportaban el caso, noticieros donde se hablaba de él, videos que describían lo sucedido a la familia Kurdi y de protestas hechas en otros países para manifestar su inconformidad con el suceso acontecido, dibujos de la figura de Aylan e incluso filmaciones breves del pequeño en la orilla de la playa, donde Nilüfer tomó las fotografías (Fig. 6). Aún hoy, el hashtag en turco o el de #AylanKurdi son retomados en Tweets. En el momento que escribo este párrafo, 26 de noviembre de 2021 a las 11:00 a.m., veo que hace 5 horas William Watkin, profesor de Filosofía y Literatura en la Universidad Brunel, en Londres, citó el caso al referirse a lo abordado en su libro *Bioviolence* y al retomar la publicación sobre el ministro francés del Interior (Fig. 7).



Fig. 7 Publicación de William Watkin del 26 de noviembre de 2021

Como en todas las redes sociales, lo más reciente, e incluso lo de hace pocos años, es fácilmente localizable. Sin embargo, al buscar lo posteado en el 2015, la labor se complica, los resultados se filtran, escasean las publicaciones, y no logro dar con aquel mensaje que originó la vorágine de información sobre Aylan Kurdi. Aunque en este tipo de medios, ¿puede una publicación denominarse como “la auténtica”? Pese a dicha indagación forzada, lo cierto es que, año con año, el 2 de septiembre, varias personas, de distintas nacionalidades y por diferentes motivos, aluden a la ausencia del pequeño Kurdi, al sufrimiento del padre, y a la incompetencia de las autoridades para detener tales tipos de tragedia. Si bien ese día se conmemora el acontecimiento, las publicaciones también surgen en otros momentos, por ejemplo, cuando ocurre alguna acción de los políticos que, indirecta o directamente, refieren al fenómeno de la migración, como es el caso de lo expresado por William Watkin.

Si son miles los individuos que han fallecido como resultado del conflicto que se vive en Siria, ¿por qué es con la fotografía de Aylan y con su nombre que se enuncia el naufragio de la sociedad? Volvamos a las palabras de Butler, que aclara “por regla general, imaginamos que un niño viene al mundo, es mantenido en y por ese mundo para que alcance la vida adulta y la vejez, y finalmente muera”.²¹ La de Kurdi era una vida que apenas comenzaba a ser vivida, y justo en busca de un mejor entorno es que la familia escapa de su país y realiza distintas travesías. Paradójico es que, con el objetivo en mente de que él, su hermano y sus padres pudieran vivir, tres de ellos mueren. Esas vidas

²¹ Butler, *Marcos de guerra*, 32.

terminaron, ese futuro esperado no se alcanza, sino que las condiciones del presente cambian, modificando lo que se soñaba.

De manera que los hashtags enfatizan dos cuestiones: aquel que generaliza y abarca a toda la sociedad pareciera responder a las palabras de Barthes respecto a la cosa muerta registrada, subrayando que Aylan no es un objeto, sino un niño que falleció, y que lo hizo cuando apenas tenía la edad de comenzar una formación escolar. Por otro lado, el usar el nombre del niño implica que en él se ha sintetizado la situación de los habitantes de Siria, el huir de su nación y morir en el intento de migrar hacia mejores lugares, o al menos a sitios donde no se libere una guerra civil.

No hay que olvidar que, a pesar de la situación de su país natal, después de que la familia Kurdi lo abandonó, no fue bien recibida en ningún lugar. Su exilio –de acuerdo a lo explicado por Hannah Arendt respecto a dicha separación– implicó que se comenzaran a considerar como “apátridas”, personas sin nación. Si en Siria eran “precarios” sus derechos, fuera de ahí eran prácticamente inexistentes, puesto que ellos “no existían” administrativa y políticamente: no estaban en su país y, por ello, otros territorios no tenían por qué darles cabida. Así, los Kurdi, entre muchas otras personas, se convirtieron en parte de los grupos a quienes las normas del mundo ya no aplicaban. Cuando habitaban en el lugar del que eran ciudadanos, no recibían lo necesario para vivir, ni siquiera para sobrevivir, pero con su decisión de migrar se les despojó de ese estatus político que los mantenía en una precariedad extrema.

En palabras de Giorgio Agamben, fueron reducidos a “vidas desnudas”, presencias otorgadas por el simple hecho de nacer, pero “políticamente indiferentes”; presencias,

es necesario mencionar, que resultan de una “producción específica del poder”, de una construcción. Son cuerpos que, para volver a su “nuda vida” (o para continuar en ella) deben ser excluidos de la existencia política, por lo que la única forma de ser incluidos es de forma excepcional. Al quedar en ese umbral, de estar dentro al estar fuera, la *zoé*, la vida natural de los seres está a merced de las decisiones del “soberano”; en consecuencia, toda vida puede derivar en nuda vida que sea controlable y, en todo caso, eliminable. Si antes el que ejercía la soberanía tenía la potestad de decidir la vida a la que podía dar muerte sin que se le considerara homicida, ahora ese sujeto se convierte en el que tiene el poder de decidir “sobre el valor o disvalor de la vida en tanto tal”.²²

Parece que las autoridades sirias decidieron que era la segunda opción la que correspondía a las vidas de la familia Kurdi y de todos aquellos que diariamente mueren al intentar alejarse del país: su vida perdió y pierde ese valor al encontrarse fuera del espacio geográfico que les otorgaba los derechos como “ciudadanos”, pero, repito, aún antes del exilio, era individuos a los que la nación les había fallado en otorgarles las condiciones adecuadas para una “vida vivible”, una vida “bien vivida”. El salir de ese “marco” espacial y político ocasionó el rompimiento de “la continuidad entre nacimiento y nacionalidad”, evidenció que la soberanía moderna sólo se trata de una ficción y que los “refugiados”, al menos los de Siria que buscaban partir a Europa, fueran visibles en la escena política de 2015, mostrando así que la vida del pequeño era merecedora de duelo.

²² Arendt, *Los orígenes del totalitarismo*, 225-228; Giorgio Agamben, “Política del exilio”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 26-27 (1996): 41-44; Agamben, *Homo Sacer I*, 18, 42, 180.

He aquí otro componente por el que las fotografías de Aylan Kurdi se volvieron tan importantes e inquietantes.²³

Pero este no es, ni será, el único caso donde una fotografía encapsula una tragedia sucedida en un contexto en el cual la vida de ciertos individuos ha sido despojada de su importancia política. Enfoquémonos en un acontecimiento ocurrido en México: contrario al caso de Kurdi, la familia Pano Colón no fue exiliada, no perdió su ciudadanía por encontrarse fuera del país, sino que su muerte ocurrió en el territorio nacional y es en ese espacio donde sus vidas se juzgaron “innecesarias”, desechables, donde su valía se anuló.

La normalización de lo excepcional: una mirada a la lucha contra el narcotráfico

La muerte de Juan Alberto Pano Ramos, Alba Isabel Colón y Marcos Miguel Pano Colón, el bebé de siete (o nueve, según algunas fuentes) meses de la pareja, se inscribe en otro contexto: los conflictos derivados del narcotráfico que caracterizan a México desde hace ya varios años. Este hecho no trasciende por tratarse de otro ejemplo de lo que acontece en el país, sino porque en medio del fuego quedó un pequeño. ¿Qué ha pasado en México durante los últimos años que nos lleva a obviar o a pasar de largo las muertes anunciadas como producto del enfrentamiento entre dos cárteles o entre éstos y la policía? Qué difícil es dar respuesta a esa pregunta. En primer lugar, porque ese es el país en el que yo nací,

²³ Butler, *Marcos de guerra*, 43-44; Agamben, “Política del exilio”, 45.

en el que vivo y estudio y en el que día a día tomo la decisión de no detenerme demasiado (a veces incluso pasar de largo) las imágenes que retratan esa cruda realidad.

Los tres fallecieron la noche del 29 de enero de 2016, en Santiago Pinotepa Nacional, municipio de Oaxaca, acribillados afuera de una tienda Vig's, localizada en la colonia Cbta, pero entender el porqué hay que remontarse más atrás en el tiempo. ¿A qué momento? ¿A la declaración realizada por Felipe Calderón, a días de haber asumido la presidencia, de que se lucharía contra el crimen organizado? Sí, esa es la fecha que se suele tomar como el comienzo de la guerra contra el narcotráfico, pero acudamos a un marco más amplio.

Según Michel Foucault, en el siglo XVII apareció una nueva mecánica de poder distinta a la soberanía, cuya gestión recaía en los cuerpos, más que en la tierra y sus productos. Se volvió un “poder disciplinario”, no descriptible en los términos antes utilizados para abarcar la totalidad del cuerpo social, explicada en términos de soberano/súbdito. Este “poder heterogéneo”, difuso en sus operaciones, no implicó que desapareciera la teoría de la soberanía, sino que posibilitó “superponer a los mecanismos de la disciplina un sistema de derecho que enmascaraba sus procedimientos, que borraba lo que podía haber de dominación y técnicas de dominación en la disciplina y, por último, garantizaba a cada uno el ejercicio, a través de la soberanía del Estado, de sus propios derechos soberanos”. Tenemos, entonces, dos polos entre los que fluye el ejercicio del poder: “un derecho a la soberanía” y “una mecánica poliforma de la disciplina”; mientras que el derecho público se articula en torno a la primera (conformada a partir de la delegación que hacemos de nuestra soberanía al Estado), las “coerciones

disciplinarias” nos incitan a mantenernos dentro de ese cuerpo social, sólo que esos mecanismos deben permanecer ocultos.²⁴

Con el tiempo, dicha invisibilización deja de ser obligatoria. Sobre ello, el teórico político Achille Mbembe observa que, después del 11 de septiembre de 2001 (el 9/11), las prohibiciones enmascaradas con las que la soberanía buscaba impedir que la sociedad dejara de serlo (ese “principio de autolimitación”) fueron repudiadas, un ejemplo es “el tabú contra la matanza”. Eso no significó que se pusiera un alto a dichas acciones, sino que ahora todo es permitido: se anula la distinción entre medios y fines y, con ello, aparece la posibilidad de la “violencia sin reserva”. Surge así una nueva condición global, donde la política y la guerra se funden en uno solo, y la vida y la muerte sólo pueden garantizarse si se intercambian las libertades y los derechos.²⁵

A lo anterior se suma un rasgo más: la transformación de la figura del “enemigo”. Como no se sabe con exactitud quién es, se fabrican una serie de dispositivos para identificarlo y asesinarlo; ese se vuelve el principal objetivo. En ese contexto es que Mbembe aplica el concepto que le da título a su artículo: “necropolítica”, el tipo de política donde “el Estado de excepción” –utilizando el término de Agamben– se ha vuelto la norma, teniendo como proyecto central la destrucción material de los cuerpos juzgados como “desechables” y en la que se apela a una “noción ficcionalizada del

²⁴ Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000), 42-45.

²⁵ Achille Mbembe, “Necropolítica, una revisión crítica”, en *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, ed. Helena Chávez McGregor (México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 133-134.

enemigo”; en sus palabras, es la política entendida “como el trabajo de la muerte en la producción de un mundo en que se acaba con el límite de la muerte”.²⁶

Regresemos al espacio específico de México, donde el tráfico ilegal de drogas cobró importancia a mediados de la década de 1970, época en la que dicho negocio se convirtió en un fenómeno visible, puesto que con el quiebre de la “conexión francesa”, la demanda por la heroína producida en el país se incrementó. Además, en los años siguientes, el interés se volcó hacia México luego de que se pusiera en práctica la ley respecto a la ruta del Caribe.²⁷

Es importante considerar que el mercado de drogas no compete sólo a una nación, sino que abarca muchas de ellas, es transnacional. No por ello hay que perder de vista las características particulares de cada caso, pues estas varían de acuerdo a los regímenes políticos que imperan. Asimismo, hay que tener en cuenta que sus consecuencias no son nada más económicas, sino también políticas y sociales.²⁸

Por ejemplo, a diferencia de Colombia, en México el tráfico ilegal de este tipo de mercancías nunca ha tenido la forma de un cártel global, sino de grandes grupos criminales que buscan no perder su liderazgo, mismo que ha sido cada vez más difícil de mantener debido al surgimiento de competidores con los que deben compartir el negocio. Por otra parte, desde años atrás, la relación de este ámbito con el Estado ha sido polivalente –expresa el investigador José Luis Velascos–, ya que se han realizado

²⁶ Mbembe, “Necropolítica”, 135-136.

²⁷ José Luis Velasco, *Insurgency, Authoritarianism, and drug trafficking in Mexico's “Democratization”* (Nueva York: Routledge, 2005), 89-95.

²⁸ Velasco, *Insurgency...*, 92.

campañas de oposición, pero también se han pactado alianzas a fin de terminar con enemigos comunes. A pesar de ello, las estrategias desarrolladas no habían derivado en una violencia amplificada como la actual.²⁹

En la década de 1990, México aumentó la producción de marihuana, metanfetamina y el tráfico de cocaína y, así, su participación en el negocio internacional. A pesar de la crisis económica que atravesó el país, dicho crecimiento no se vio afectado. Con la expansión notable del narcotráfico, el modelo tradicional con el que se regulaban dichas actividades se deterioró a partir de los cambios en los mecanismos de soberanía: con la globalización, los cárteles pudieron diversificar sus productos y medios de transporte; de pronto, la relación entre la clase política y los traficantes se desequilibró en favor de los segundos. Además, la competencia entre esos grupos aumentó y fue imposible impedir el crecimiento de los intercambios ilícitos. Cuando el gobierno de Calderón los enfrentó directamente, al interior de los cárteles también se vivía una lucha armada, cuyos enfrentamientos, paulatinamente, se volvieron más evidentes, en la búsqueda por mantener el control sobre ciertas zonas.³⁰

Esto por lo que ve a los antecedentes del estado de la violencia criminal en México. Pero ¿cómo todo esto se relaciona con el asesinato de la familia Pano Colón? He mencionado ya que el problema de las drogas tiene causas y efectos en el régimen político: el más notorio de ellos, de acuerdo con Velasco, es la corrupción. Las actividades

²⁹ Velasco, *Insurgency...*, 106-112.

³⁰ Guillermo Pereyra, "México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»", *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 3 (2012), <http://mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/v74n3/145-v74n3-a3>

ilegales no nada más se limitan a las de las organizaciones criminales, sino que las autoridades se involucran a fin de cubrir las huellas de estos grupos. De ello resultan unos “crímenes asociados” (en inglés, “*associated crimes*”), a los que pertenecen los violentos enfrentamientos que dejan “víctimas colaterales”.³¹

Las mismas políticas antidrogas han contribuido a esto último, ya sea escondiendo esas muertes u ocasionándolas. De hecho, la frase “daños colaterales” se utilizó en el discurso de Calderón para referirse a las víctimas civiles que resultaban heridas o muertas por encontrarse en el mismo espacio y momento que las fuerzas armadas del Estado al momento de confrontar a los grupos de narcotraficantes.³²

Ahora bien, según el analista Roderic Ai Camp, la militarización como principal herramienta de combate ha aumentado el control sobre los ciudadanos; sus acciones, en algunos lugares, han interferido en la vida civil a tal punto que los militares se han convertido en “la autoridad suprema o, en algunos casos, en la única autoridad en algunas partes de los estados de Oaxaca, Sinaloa, Jalisco y Guerrero”. De manera que la participación en la lucha contra el negocio ilegal de las drogas ha conducido a muchos abusos de los derechos humanos, tanto de los involucrados, como de las personas ajenas a las circunstancias. Ambos fenómenos deben pensarse conjuntamente. De ahí la necesidad de ofrecer este contexto respecto a la situación mexicana.³³

³¹ Velasco, *Insurgency...*, 100-101.

³² Israel Cervantes Porrúa, “El drama de Felipe Calderón en la guerra en contra del narcotráfico”, *Andamios* 14, núm. 34 (2017): 322-324.

³³ Del original en inglés: “the supreme authority or in some cases, the only authority in parts of such states as Oaxaca, Sinaloa, Jalisco y Guerrero”. Roderic Ai Camp, *Generals in the Palacio: The Military in Modern Mexico* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 92. [La traducción al español es mía].

En aquel breve listado de estados aparece Oaxaca, el lugar donde fueron asesinados los jóvenes Juan Alberto, Alba Isabel y el menor Marcos Miguel. Cuando la noticia de su muerte se dio a conocer, esta circuló, principalmente, en periódicos locales y, en menor medida, nacionales, ya sea en un soporte impreso o en versiones digitales. Varios artículos, como el publicado en Página 3, únicamente narraban el hecho, nada mencionaban respecto a los motivos del tiroteo del resultaron víctimas. Los diarios que ofrecían una explicación, como el E-Oaxaca, al principio afirmaban que los padres se dedicaban al narcomenudeo, debido a lo cual habían sido agredidos en un ajuste de cuentas entre las bandas rivales; todo ello, mientras que los Pano Colón se dirigían a comprar víveres a la tienda de conveniencia. Días más tardes, en otros medios contrarrestaban dicha mención: aclaraban que la familia había quedado en el centro del enfrentamiento entre dos grupos, uno de ellos supuestamente vinculado a la organización de “Guerreros Unidos”. Esta última versión es la que trascendió, por lo cual las posteriores noticias relacionadas abordaron la detención de los presuntos culpables del homicidio, reconociendo que la ocupación del padre era comerciante, mientras que la de la madre era el hogar.³⁴

³⁴ Pedro Matías, “Ejecutan a una familia en Pinotepa, entre ellos a un bebé de escasos 9 meses”, Página 3, consultado el 27 de noviembre de 2021, <https://pagina3.mx/2016/01/ejecutan-a-una-familia-en-pinotepa-nacional-entre-ellos-a-un-bebe-de-escasos-9-meses/>; Guadalupe Thomas, “Matan a familia, incluido un bebé de nueve meses”, El Universal, actualizado el 31 de enero de 2016, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/sociedad/2016/01/31/matan-familia-incluido-un-bebe-de-nueve-meses>; E-Oaxaca, “Acribillan a familia en Pinotepa-Oaxaca”, E-Oaxaca, redactado el 29 de enero de 2016, <https://e-oaxaca.com/nota/2016-01-29/seguridad/acribillan-familia-en-pinotepa-oaxaca>; Libertad Oaxaca, “Confirman detención de presuntos multihomicidas de familia en Pinotepa Nacional”, Libertad Oaxaca, redactado el 8 de febrero de 2016, <https://libertad-oaxaca.info/detienen-a-presuntos-multihomicidas-de-familia-en-pinotepa-nacional/>,

Además de este relato histórico-social, me parece que, para abordar la muerte de Marcos Miguel y sus padres, podemos acudir a lo explicado por Butler, Agamben y por Achille Mbembe. La falta de atención de las autoridades respecto al caso de la familia de Pinotepa Nacional se debe a que la muerte de los jóvenes y niños se ha vuelto algo común en la lucha contra el narcotráfico: lo que comenzó como un Estado de excepción –según lo plantea Giorgio Agamben–, hoy es parte de la cotidianidad caracterizada por esa “indeterminación” que ondula entre la democracia y el absolutismo. Las vidas de los demás quedan a merced de los deseos y las necesidades de la fuerza estatal, constituyendo las condiciones de posibilidad de la nuda vida. Desaparecer estas “vidas” (cuyo valor queda entredicho) no implica cometer asesinato, puesto que dicho acto no tiene connotación penal, ya que esos cuerpos se consideran meras existencias. Poco importa quiénes sean las víctimas, los “daños colaterales”, si es con el fin de terminar con los cárteles y con aquellos grupos que desequilibran el poder del Estado, con los “enemigos”. De esa manera, los individuos que se creyeron protegidos por las fuerzas gubernamentales, terminan lastimados o muertos por sus acciones.³⁵

Cuando en las noticias circulaba la información que colocaba a Juan Pablo Colón y a Alba Isabel Colón del lado de los criminales, los medios parecían justificar sus muertes como necesarias. Después, el relato fue “corregido”, alegando que las actividades de los padres de Marcos Miguel siempre se habían mantenido en la legalidad, lo que volvió más incomprensible que la pareja y su hijo hubieran perdido la vida. Los tres debieron

³⁵ Giorgio Agamben, *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Madrid: Pre-Textos, 2003, 9, 22.

convertirse en individuos a sumar en la tasa de homicidios, ¿fue así? ¿O, más bien, su muerte fue invisibilizada de la estadística, por el escenario en el que tuvo lugar: el narcotráfico? Me inclino más a que se trata de esta segunda, pues “condicionamos” ciertas vidas a la identidad de quien consideramos el enemigo, por lo que, de acuerdo con Mbembe, se piensa que sea cual sea el medio que se utilice para eliminarlo, es el adecuado, porque las acciones desarrolladas están en pos de “un mejor país”.³⁶

Nos hemos acostumbrado a restar o anular la importancia de aquellos que fallecen en el marco de la guerra contra el narcotráfico, estén o no involucrados en ese conflicto. La distinción entre víctimas y perpetradores se difumina, convirtiendo a ambos en seres prescindibles, de hecho, son despojados de su condición de sujetos, por lo que sus muertes y sus cuerpos (o la falta de ellos) no parecen importar, o al menos no como deberían hacerlo al tratarse de humanos. Sean o no parte del crimen organizado, no se justifica la pérdida de sus vidas.

El relato contextual de lo que ocurre en México está, de esa manera, conectado con el concepto de Achille Mbembe. Se ha producido en el país una “necropolítica”, donde las vidas les son arrebatadas a quienes parecen estar vinculados con aquello contra lo que el gobierno se declaró en contra en el 2006: los cárteles de droga. A fin de que nadie quedara impune, había que eliminar a cualquier sospechoso. Culpable o no, su muerte se volvía válida y ni siquiera valía mencionarla como un “homicidio”, puesto que era necesaria de acuerdo al plan concertado por el aparato estatal. Y en este triste marco

³⁶ Mbembe, “Necropolítica”, 133-134.

donde tuvo lugar la muerte de Marcos Miguel, la de sus padres y el surgimiento de la fotografía anónima de sus cuerpos.

Un primer cierre, una nueva apertura

Las imágenes y las identidades de Marcos Miguel Pano Colón y de Aylan Kurdi nos acercan, diría Judith Butler, a la comprensión de la fragilidad y de la mortalidad humana, pues sus muertes anulan el “será” y lo convierten en un “habría sido”. Las fotografías que nos muestran sus cadáveres confirman lo que sus vidas fueron, su pérdida y, al mismo tiempo, las convierten en dignas de ser lloradas: su valor radica en que fueron y ya no son más, en que vivieron y que atravesaron por circunstancias donde se confirma que no recibieron el cobijo que debían, que necesitaban, sino que este les fue negado, arrebatado. El juzgarlos como “superfluos” condujo a los momentos que se retratan y se encapsulan de forma visual; con ello, también se sintetizan contextos, disímiles entre sí, pero que comparten características de precariedad y desnudez vital.³⁷

Esos “reflejos visuales”, esos instantes congelados en imagen, no devolverán a la vida a los pequeños ni a sus familias, sin embargo, dan a conocer qué pasó en ese septiembre de 2015 y en enero de 2016 y cómo ambos sucesos se enmarcan en historias de mayor duración. Es a partir de la difusión de ese conocimiento que se puede construir la promesa de que dichos acontecimientos no se repetirán. Mientras eso ocurre (si es que

³⁷ Butler, *Marcos de guerra*, 122-134

pasa), lo que queda es impactar en la sensibilidad de quien ve las imágenes “de tal manera que se impriman en su memoria como una especie de tatuaje emocional de persistencia variable”.³⁸ Con esas palabras, el periodista José María Valle Torralbo define a las imágenes-tatuaje, aquellas cuya impresión nos puede acompañar por el resto de nuestra vida. Veamos ahora cuáles son los elementos que les otorgarían a las visualidades esa perpetuidad y en qué sentido pueden o no las fotografías de Kurdi y de Pano Colón considerarse como “indelebles”.

³⁸ Valle Torralbo, “Imágenes-tatuaje en el espectáculo de la información”, 47.

SEGUNDA PARTE: LAS FOTOGRAFÍAS

El tiempo se detiene en las fotografías. Son, según Elizondo en palabras puestas en boca de Farabeuf, “una forma estática de la inmortalidad”, y qué paradójico es que inmortalicen a quienes no lo somos, a quienes sólo lo seremos, quizá, de manera visual. Es por eso mismo que son “un gran invento para la memoria”, a la que la novela nos recuerda que hay que ayudar.³⁹ Pero antes de acudir a la relación entre las imágenes para con la memoria, detengámonos en las fotografías que retratan los cuerpos de Aylan Kurdi y los de la familia Pano Colón.

En el libro *The Civil Contract of Photography*, la investigadora Ariella Azoulay subraya que las fotos están constituidas por la imagen que muestran, pero son mucho más que eso, son producto de un encuentro entre diversos participantes: la cámara, el fotógrafo, los sujetos fotografiados y el espectador. Para reconstruir el evento que capturan no basta ver aquello que se ha congelado, sino se debe observar atentamente, a la vez que se discierne cuáles fueron las relaciones que se pusieron en juego para dar lugar a la producción fotográfica.⁴⁰

En el capítulo anterior, me centré en sintetizar esos escenarios en los que las imágenes irrumpieron. Ahora, tengamos en mente los conceptos utilizados para describir la situación sufrida por las familias Kurdi y Pano Colón y añadamos a ello una cuestión más que deriva de lo expresado por Azoulay: cuando surge la fotografía, se considera que

³⁹ Elizondo, *Farabeuf*, 24, 39.

⁴⁰ Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography* (Nueva York: Zone Books, 2008), 14-21.

se construye un “espacio civil” en el que el fotógrafo, las personas retratadas y los espectadores (hipotéticos, pero cuya existencia se asume desde el acto de fotografiar) reconocen que lo que atestiguan (uno de ellos sólo a través de la imagen) es algo “insoportable”.⁴¹ Lo es porque refiere a lo inhumanos que los humanos podemos llegar a ser, al tachar de “meras existencias sin sentido” a individuos que son y están, o que eran y estaban, puesto que esa negación de valor ha conducido a su muerte. Se tiene en cuenta, entonces, que la foto es un testigo, igual que lo es y/o lo fue el sujeto detrás y delante del dispositivo, sólo que la manifestación visual tiene la potencia de visibilizar el hecho y hacerlo trascender en el espacio y en el tiempo, porque la imagen se convierte en el soporte del testimonio.

Importante es para Azoulay (re)pensar la fotografía y el “contrato civil” que establece en conjunto con la ciudadanía, entendida, de nuevo, como un estatus político diferenciador. La autora señala una clara distinción al respecto: mientras que el Estado-Nación marca geográficamente dónde terminan los límites dentro de los cuales un individuo se convierte en ciudadano, la fotografía borra esas fronteras, “desterritorializa la ciudadanía”, puesto que en ella “el poder soberano no existe”.⁴² Los casos aquí presentados comparten esta ausencia de separación dada por los gobiernos, pero, al mismo tiempo, nos permiten acercarnos a esas clasificaciones al visibilizar cuáles fueron, en las personas, los efectos de ser o no reconocidos por el Estado.

⁴¹ Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 17-20.

⁴² Del original en inglés: “photography, on the other hand, deterritorializes citizenship [...] These governed are *equally* not governed within this space of photography, where no sovereign power exists”. Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 25.

Al descubrir o tropezar con las imágenes de los cadáveres de Aylan Kurdi y de los Pano Colón, tres cuerpos chocan: esos que están ahí presentes, el de las personas que con su dedo oprimieron el obturador que daría existencia a la fotografía y el de nosotros como espectadores. Para dar cuenta de ese nivel de encuentro es que, según la académica Sara Ahmed, se suelen usar demasiado los afectos, puesto que a partir de las afecciones es que algunas cosas cobran relevancia a lo largo del tiempo.⁴³ ¿Qué sucede cuando el detonador de ellas es una imagen? ¿Generan también una ruptura emocional? ¿Y qué es lo que contienen, lo que muestran que causa tales sentimientos? De ello me ocuparé en este apartado.

He mencionado ya que impactaron tanto la noticia e imagen de la tragedia de los Kurdi como las de la familia de Pinotepa, Oaxaca; sin embargo, su trascendencia no fue igual, ¿por qué? Ciertamente es que adquiere relevancia que los que se presenten sean niños fallecidos, producto de un conflicto mayor a ellos, pero también son importantes las condiciones particulares de composición y las connotaciones de sentido que constituyen y derivan de cada una de las fotografías. De ahí que, para responder al cuestionamiento sobre el porqué una visualidad adquiere mayor significación que otra sea necesario analizar las imágenes teniendo en mente dos cuestionamientos más: ¿qué de ellas hace que exista una “resonancia afectiva” (concepto propuesto por Lauren Berlant y retomado por Ahmed)? Y ¿cómo observarlas se convierte en un “ejercicio de ciudadanía”, de acuerdo a lo expresado por Azoulay? Comenzaré, entonces, con el estudio de la imagen

⁴³ Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (México: UNAM, 2018); Berlant, *El optimismo cruel*.

cuya “intermitencia” sobrepasa a la otra: la que refiere a la situación en Siria y a la precariedad sufrida por los Kurdi.⁴⁴

Aylan Kurdi y la “producción de presencia” de la noticia

La serie de Nilüfer Demir está compuesta de varias fotografías, sin embargo, me centraré en aquel retrato donde al lado del cuerpo de Aylan Kurdi están dos rescatistas (Fig. 8): uno de ellos lo observa y toma notas, por lo que está de espaldas a quien ve la fotografía; el otro hombre sostiene una cámara, mientras se aleja de la escena. De hecho, la versión que se difundió de esta imagen es una recortada (Fig. 9), donde el sujeto que lleva el equipo fotográfico desaparece y sólo se presenta el que, en una siguiente foto, toma en brazos al pequeño (Fig. 10).

⁴⁴ El sustantivo “intermitencia” lo retomo del texto de Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*. En el tercer apartado volveré a tales argumentos.



Fig. 8 Nilüfer Demir, Aylan Kurdi y un rescatista en la playa de Kos, 2 de septiembre de 2015.

Imagen obtenida de <https://peru21.pe/mundo/turquia-imagen-nino-ahogado-naufragio-conmociono-mundo-fotos-194877-noticia/>



Fig. 9 Nilüfer Demir, fotografía anterior completa, 2 de septiembre de 2015. Imagen disponible

en <https://peru21.pe/mundo/turquia-imagen-nino-ahogado-naufragio-conmociono-mundo-fotos-194877-noticia/>



Fig. 10 Nilüfer Demir, *Rescatista toma el cuerpo de Aylan Kurdi en sus brazos*, 2 de septiembre de 2015. Fotografía tomada de <https://peru21.pe/mundo/turquia-imagen-nino-ahogado-naufragio-conmociono-mundo-fotos-194877-noticia/>

Además de la manipulación, he seleccionado esta pieza porque el cuerpo de Aylan no se encuentra solo, un adulto se ha colocado a su lado, aunque sea sólo para examinarlo. Así, la indefensión del pequeño parece disminuir, pues alguien recogerá su cuerpo y lo alejará del mar, que fue la causa última de su muerte; no la única, ya que él, sus padres y su hermano no hubieran estado en esa embarcación si una serie de situaciones no los hubiera orillado a tomar la decisión de abordar dicho transporte.

Pero regresemos al recorte, ¿a qué se debe? La fotografía completa muestra que, a cierta distancia de los rescatistas y el niño, hay dos personas más inmersas en una actividad diferente: los dos grupos se ignoran entre sí, aun cuando comparten un mismo espacio y tiempo. Si ya era difícil desplazar la atención de los personajes que fueron

colocados en un primer plano, con la edición se vuelve imposible: nada más permanecen el adulto y el menor, subrayando que de Aylan Kurdi únicamente queda su cuerpo, la vida que fue “desnudada” y que ahora es sometida a un registro y un análisis necesarios por las circunstancias de su muerte.

Al hablar de las cuatro fotografías de Auschwitz tomadas por un miembro de los *Sonderkommando*, Georges Didi-Huberman afirmaba que existen dos formas de “poner inatención” cuando se observan imágenes que versan sobre conflictos violentos: una es querer ver todo en ellas; la otra, vaciarlas y no considerarlas más que como “documentos” de horror. En cualquiera de las dos se busca que las imágenes estén “presentables”, por lo que son transformadas, “montadas”. Sin embargo, es el segundo caso donde, con el propósito de volverlas más “informativas” se “reencuadran”. Hay aquí, continúa el teórico, “una –buena e inconsciente– voluntad de *aproximación* aislando «lo que hay que ver», purificando la sustancia figurada de su peso no documental”.⁴⁵

¿Qué sucede entonces? Tanto aquellas imágenes de 1944 como la que muestra el cadáver de Kurdi se vuelven objetos de manipulación, no sólo formal, sino también histórica e incluso ética, pues quedan eliminados fragmentos retratados que le otorgan otra significación. Eliminar la masa negra, en el caso de las fotografías analizadas por Didi-Huberman, implicó suprimir la “marca visual” que daba cuenta de que, para poder hacer la foto, “Alex” había entrado en la cámara de gas, por lo que, al realizar el encuadre

⁴⁵ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 61-62.

esta fenomenología quedaba borrada y, con ello, lo que hacía de las imágenes un “acontecimiento”.⁴⁶

En el encuadre del retrato de Aylan, la “prueba” del proceso no se elimina al momento de recortar a uno de los rescatistas y a los otros dos hombres en el fondo de la escena, pero hay algo que se pierde, porque ya no se muestra “todo” lo que ocurría en ese momento, no se “dice” “toda la verdad”. Aunque tampoco se está difundiendo una invención, como se consideró en un momento, cuando salió a la luz la imagen del mismo hombre que toma notas agachado junto al cuerpo de un niño. Después se aclaró que se trataba del hermano mayor de Aylan: Galip Kurdi (Fig. 11).⁴⁷



Fig. 11 Fotografía del rescatista al lado del cuerpo de Galip Kurdi, 2 de septiembre de 2015.

Imagen obtenida de

https://www.clarin.com/mundo/nilufer_demirdesgarrador_testimonio_de_la_fotografia_que_c_apto_la_foto_de_aylan_0_SkylO9QtvOg.html

⁴⁶ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, 62-63.

⁴⁷ Gabriela Chiappe, “¿El cuerpo de Aylan Kurdi fue cambiado de lugar para encuadrar mejor la fotografía?”, *La mula*, publicado el 11 de septiembre de 2015, <https://redaccion.lamula.pe/2015/09/11/el-cuerpo-de-aylan-kurdi-fue-cambiado-de-lugar-para-encuadrar-mejor-la-fotografia/gabrielachiappe/>

Con el recorte de aquella primera imagen (Figs. 8 y 9), ha disminuido la distancia entre el espectador y la escena capturada; se transforma así el cuerpo a cuerpo que se da al ver la fotografía. ¿Con ello se buscaba ofrecer una mayor “cercanía” que nos ayudara como humanidad a tratar de ser “mejores”? Para Berlant, ese sería un “apego optimista” que nos llevaría a buscar “ser distintos en el sentido correcto”, pero, al mismo tiempo, podría volverse “cruel” cuando el objeto que despierta la esperanza es el que imposibilita la “transformación positiva”.⁴⁸

¿Y cuál era o es esa “fantasía” que se quiso volver proyecto (político, social y económico) a partir de ver el cadáver del niño? ¿Qué condensa la imagen de Aylan Kurdi? En su figura se encapsula la precariedad aludida por Butler y la “nuda vida” que describía Agamben: la fotografía refiere a la masacre que implicó e implica la guerra, a la huida de varios grupos sociales, a su calidad de “refugiados” en otros países, así como al propio acontecimiento que tuvo lugar el 1º de septiembre de 2015 y que ocasionó la muerte del pequeño. Al visibilizar los hechos, busca demandar mejores condiciones de vida para los refugiados y exiliados, pero incluso mayor es el deseo cristalizado de que no existan conflictos que lleven a las personas a salir de sus países.

De aquí que uno de los objetivos que se perseguían al dar a conocer la secuencia fotográfica del cuerpo de Aylan en la playa fuera abrir los ojos de la sociedad, especialmente los de quienes poseen el poder y los medios para intentar modificar la situación. El testimonio de la propia Nilüfer Demir lo refería: “cuando vi a Aylan Kurdi se

⁴⁸ Berlant, *El optimismo cruel*, 19-20.

me heló la sangre. Para entonces ya no había nada que hacer. Allí había un cadáver con la camiseta roja levantada y pantalón azul marino. No había nada que yo pudiese hacer por él. Podía darme cuenta por la ausencia de gritos. Lo único que podía hacer era apretar el botón del obturador, e hice la foto en ese momento”.⁴⁹

Compartir ese sentimiento de impotencia, de petrificación fue lo que la incitó a capturar el momento, sin embargo, ese también era y es su trabajo: dar a conocer qué sucede, cómo y cuáles son las consecuencias de ello. Surge, con esa imagen (y las otras que componen la serie), aquel espacio civil que describe Azoulay, en el que se comparten testimonios, se difunden sentires porque, más allá de poder o no hacer algo para transformar el fenómeno de la migración o la guerra civil en Siria, al conocer la noticia se vuelve nuestra responsabilidad tenerla presente, procurar no olvidar qué sucede al otro lado del océano que llevó a encontrar en una madrugada, en una playa, el cuerpo de un niño.

Vayamos a la fotografía en sí. En su texto *Semiosfera*, Iuri Lotman menciona que, al poseer un “texto”, un objeto, nos queda la tarea de formular el código para leer ese texto. De hecho, cuando suscita nuevos sentidos e interrogantes se convierte en un “dispositivo pensante”. Asimismo, se debe considerar que ellos participan en redes de relaciones, es ahí donde toman forma y adquieren relevancia: apoyándose en sistemas de signos diferentes a ellos. Con base en estos argumentos, considero que las imágenes,

⁴⁹ Daniel Iriarte, “Cuando vi a Aylan Kurdi se me heló la sangre”, ABC, actualizado el 3 de septiembre de 2015, <https://www.abc.es/sociedad/20150903/abci-foto-nino-turquia-201509031738.html>

al ser insertadas en un periódico o en una publicación, adquieren un contexto, ya no se tratan de “textos” (fotografías) aislados, sino que comienzan a interactuar con otros, en un medio específico. De ahí que enfatice la “nueva vida” que les es otorgada a las fotos cuando son divulgadas en la prensa o como publicaciones de redes sociales.⁵⁰

Para comenzar a desarrollar ese código, recuerdo una de las preguntas guía de este ensayo: ¿qué muestran las imágenes de este niño sirio que cobraron tanta relevancia? ¿Qué está presente en la versión recortada de una de esas fotografías? Un niño boca abajo, con los brazos a los lados y sus manos volteadas al cielo; a un paso de distancia, el rescatista que, de espaldas al espectador, hace algún apunte. Uno acostado, el otro de pie; uno en la orilla del mar, donde el agua aún toca su cuerpo, el otro, en la arena, justo donde ya no llega el efecto de la ola. Mientras que del pequeño vislumbramos parte de su rostro, del rescatista se nos ofrece la parte posterior de su cabeza. La poca piel que muestra el joven se contrapone a lo que ha quedado al descubierto en Aylan: sus brazos por las mangas cortas de la playera, su estómago y sus piernas, puesto que su ropa se ha subido por los movimientos del mar.

⁵⁰ Lotman, *La semiosfera*, 52, 60-62.



Fig. 12 Nilüfer Demir, Aylan Kurdi en una playa de Turquía, 2 de septiembre de 2015. Imagen obtenida de https://www.elconfidencial.com/mundo/2016-03-04/aylan-kurdi-refugiados-grecia-condena-4-anos-prision_1163288/

Los colores rojo y azul están presentes en las prendas de ambos: en el hombre, en su chaleco, que además lo identifica en su labor; en el pequeño, en todo su atuendo. El contraste que la playera y el pantalón crean en el mismo niño, y al considerar toda la imagen, sólo aumenta cuando vinculamos el tono de la prenda con el color de la sangre: fluido que se suele relacionar con muerte, pero que aquí está ausente, dado que Aylan falleció ahogado. A pesar de ello, el rojo persiste y llama nuestra atención desde que vemos por primera vez las fotografías. Dicha coloración era también la de la planta de los zapatos de Galip y fue uno de los elementos que se tomaron en cuenta para descartar que en aquella otra imagen aparecía Aylan, ya que las del calzado de este último era café. En el retrato close-up de su cuerpo (Fig. 12), se observa que las suelas casi no estaban

desgastadas ni manchadas, por lo que remiten a la edad que tenía el pequeño cuando quedó sin vida: 3 años, época en la que apenas debía iniciar la etapa escolar.

Reitero, pareciera que, al “añadir” o permitir que permanezca el adulto en una de las fotos, se minimiza la soledad en la que se encontraba el menor al momento de morir. ¿Es así? ¿El que a su lado esté el rescatista vuelve menos “dura” esta imagen? ¿No subraya, más bien, que ahora, ya sin vida, sí se le da auxilio? ¿O incluso no muestra que ha dejado de ser sujeto y su cuerpo se ha convertido en objeto de investigación y análisis? Mas ¿es Nilüfer Demir quien ha hecho esa edición de recortar parte de la imagen? ¿Acaso son los fotógrafos quienes eligen cómo transformar el mensaje a partir del medio donde esos retratos serán difundidos? Me parece que no. Esas elecciones justo recaen en los que dirigen los medios. Sí, las imágenes siempre serán la “creación” de Demir, pero, una vez que se dieron a conocer, el qué pasará con ellas queda fuera de sus manos. Lo mencionaba ya Ariella Azoulay al explicar que la fotografía termina por no pertenecer a nadie, de manera que no pueden ser propiedad exclusiva de una persona: el fotógrafo negocia esa autoría y toma conciencia de que su manipulación de la cámara, origen de la imagen, queda diseminada, convirtiendo a la producción en un objeto que direcciona y es direccionado, sin considerar detrás de él a un único autor individual.⁵¹

En cuanto a las claves para “adentrarnos” en las fotografías, he aquí otro elemento, o “estímulo visual”, que encuentro importante considerar: la playa. ¿Cuál es la idea que solemos asociar con este lugar? El de un espacio de disfrute y descanso, a donde

⁵¹ Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, 13-14.

nos dirigimos para vacacionar y alejarnos de la cotidianidad. La fantasía se rompe al observar que eso no es todo lo que sucede o puede ocurrir en dicho sitio: además, es posible encontrar cadáveres de niños que, víctimas de un naufragio, son arrastrados por la corriente hacia la orilla. En cierto modo, se convierte así en el lugar del crimen, o al menos donde los vestigios de él son encontrados.

Todo lo anterior confluye para hacer de la serie de Nilüfer Demir un producto del fotoperiodismo que pervive, o que, al menos, tarda un poco más en desaparecer. Debo resaltar que existe otro aspecto que contribuye a ello: la narrativa textual que acompaña a las imágenes. Por sí solas conmocionan, pero no son entendidas del todo hasta que no se conoce, al menos superficialmente, la historia que cuentan. Su “título” introduce ese relato e invita a investigar más, a no quedarse con lo que los ojos ven, con ese niño de playera roja como la sangre y zapatos casi sin usar, que el mar ha arrastrado hasta una playa de Turquía. De ahí que el fotoperiodismo se componga de esos dos medios: el texto y la imagen.

No es fácil definir un medio, explica Claus Clüver en su artículo “Intermediality and Interarts Studies”, si se busca que tal formulación no se restrinja a lo tecnológico ni a lo artístico, sino que comprenda ambos discursos. Sin embargo, parece ser útil la que ofrecen Rainer Bohn, Eggo Müller y Rainer Ruppert: “un «medio» es aquello que tercia entre los humanos y un (significativo) signo (o una combinación de ellos) con la ayuda de transmisores adecuados a través del tiempo y/o el espacio.⁵² ¿No es precisamente eso lo

⁵² Rainer Bohn, Eggo Müller y Rainer Ruppert, “Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit”, en *Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft* (Berlín: Sigma, 1988), 10, traducido y

que realiza el fotoperiodismo, las imágenes tomadas por Nilüfer Demir, una mediación entre aquello que ocurre en el mundo y los seres que lo habitan, todo ello a través de imágenes que, además de informar, atestiguan que alguien vivió, presencié determinado suceso?

El teórico estadounidense W.J. T. Mitchell constantemente ha repetido que “todos los medios son medios mixtos”, ya que su significación está, de hecho, dada por la confluencia de varios de ellos. Difícil es pensar en un medio absolutamente puro o en una representación homogénea. Para Clüver, Leo Hoek, Hans Lund y Eric Vos (los dos últimos son quienes esquematizan la división de las posibles correspondencias intermediales establecida por Clüver y Hoek), la relación entre esos medios en el reportaje gráfico es la combinación entre el sistema visual y el textual-verbal. Incluso se habla de una “interreferencia”, porque las palabras aludirán a la imagen, la cual, a su vez, remitirá al texto. Emerge así un discurso mixto cuyos componentes pueden separarse y divulgarse por separado, pero cuya producción prácticamente es simultánea, por lo que se prefiere que así también lo sea la recepción.⁵³

Los primeros días de septiembre de 2015, la prensa impresa e internet, principalmente las redes sociales, se llenaron de las imágenes de Aylan Kurdi, tres fueron las fotografías más difundidas: la imagen donde Aylan aparece como único personaje y

citado en inglés por Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, ed. Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer (Suecia: Intermedia Studies Press, 2016), 30. [La traducción al español es mía]

⁵³ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009), 12. Jens Arvidson y otros, “Editor's foreword”, en *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, 14-16.

en un primer plano (Fig. 12), aquella fotografía donde se observan él y el rescatista, la versión recortada (Fig. 8), o bien, la imagen donde el cuerpo del menor es tomado en brazos por el hombre. Ejemplos de tales elecciones son las portadas de los diarios internacionales. El periódico alemán *Trouw* y el griego *Ta Nea* presentaron el primer retrato (Figs. 13 y 14), el noticiero portugués *Público* y el español *El Mundo* optaron por dar a conocer la segunda foto (Figs. 15 y 16), mientras que el *Times*, *The Washington Post*, los diarios canadienses y los británicos seleccionaron la tercera (Fig. 17).



Figs. 13 y 14 Primeras planas de los periódicos *Trouw* y *Ta Nea*, del día 3 de septiembre de 2015.

Imágenes obtenidas de <https://time.com/4021560/drowned-syrian-boy-aylan-kurdi-photo-front-page/>

Para que estas publicaciones vieran la luz, varios de los equipos editoriales se reunieron el día anterior para discutir si colocar o no la imagen del pequeño. ¿Por qué fue necesario realizar tales debates? Porque, como precisaba el diario *El País* de España, “hasta ayer, las fotos que se publicaban era dramáticas: ahora, el cuerpo sin vida de la

criatura sobre la arena de la playa –que este periódico ha decidido no publicar por su extrema crudeza– ha recordado que hemos llegado a un punto límite”.⁵⁴



Figs. 15, 16 y 17 Portadas de los diarios *El Mundo*, *El Público* y un collage de los de habla inglesa, del 3 de septiembre de 2015, imágenes obtenidas de <https://time.com/4021560/drowned-syrian-boy-aylan-kurdi-photo-front-page/>

⁵⁴ El País, “El naufragio de Europa”, El País, publicado el 3 de septiembre de 2015, https://elpais.com/elpais/2015/09/02/opinion/1441213709_408502.html

De manera que, si el acontecimiento no se mostraba, se narraba. Como mencioné en el apartado anterior de este escrito, la publicación en redes sociales también tuvo gran alcance y resonancia: esa comunicación se intensificó y llegó a millones de habitantes de diversos países que veían, escuchaban o leían al respecto. Con base en los planteamientos del teórico literato Hans Ulrich Gumbrecht, puedo decir que a partir de dicho relato se produjo una “presencia”, efecto de sus “materialidades”, de esas “condiciones y fenómenos” que contribuían a su producción de significado, “sin ser significado ellos mismos”, concluye el catedrático estadounidense. Me queda la duda de a qué se refiere el autor con esa última frase, sin embargo, lo cierto es que de la noticia y de la fotografía que la acompañó, que la originó, emergieron (y siguen surgiendo) significados: son, pues, “materialidades de comunicación” cuyo “efecto de la tangibilidad es un efecto de movimiento constante”.⁵⁵

La concentración de esa “presencia”, de ese momento de intensidad evocado, de esa “presentificación” convirtieron el nombre de Aylan Kurdi, su imagen y el relato de su muerte en un estandarte, en “memoria de una causa”, ya que representa la lucha de los habitantes de Siria que, obligados a abandonar su país, fallan en su búsqueda por encontrar un mejor lugar de refugio; consecuencia de ello, la foto se convirtió también en “memoria para una causa”: la de implementar medidas que permitieran la no repetición de este acontecimiento. Ese es su “funcionamiento”, y también la manera como toda la

⁵⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, “Las materialidades/Lo no-hermenéutico/La presencia: un recuento anecdótico de ciertos cambios epistemológicos”, en *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 23-31.

serie, en especial aquellas dos fotografías donde sólo se enfoca el cadáver del niño, se vuelven “lugares comunes”, a los que se recurre una y otra vez para hablar de un acontecimiento que supera los alcances geopolíticos de la guerra.⁵⁶

Aquí me he centrado en una dimensión que deriva de la observación de la imagen: la muerte de Aylan, de la víctima, como resultado de las acciones u omisiones del Estado, que parece ser el victimario. Sin embargo, las imágenes no sólo pueden dar pie a iniciativas políticas gubernamentales, sino que se inscriben en marcos simbólicos y sociales más amplios. Cómo son percibidas siempre derivará de las situaciones específicas aludidas, por lo que la lectura no necesariamente se agota en esa perspectiva.

En esa disolución de fronteras que tiene lugar en la fotografía (la desterritorialización de la ciudadanía, de acuerdo con Azoulay), hay imágenes que no adquieren la relevancia que tuvo la secuencia de Aylan Kurdi, sin embargo, también remiten y visibilizan conflictos situados en un determinado tiempo y espacio. Saltemos ahora hacia un caso que, en cierto sentido, no se distancia demasiado del de 2015, y vayamos al de la familia Pano Colón, asesinada en Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 29 de enero de 2016.

⁵⁶ Aquí retomo la relación que Ann Rigney establece entre memoria y activismo, en “Differential Memorability and Transnational Activism: Bloody Sunday, 1887-2016”, *Australian Humanities Review* 59 (2016): 92-93.

¿“El Aylan mexicano”?, la muerte de Marcos Miguel Pano Colón

Casi cinco meses después de la tragedia de la familia Kurdi, la familia Pano Colón fue asesinada en Santiago Pinotepa Nacional, Oaxaca, el 29 de enero de 2016. El bebé de siete meses (nueve, según algunos noticieros) fue encontrado y fotografiado en una posición muy similar a la de Aylan (Fig. 18). En la imagen, junto a él se muestran los cadáveres de sus padres: Juan Alberto Pano Ramos, de 24 años, y Alba Isabel Colón, de 17. Del pequeño, no vemos su rostro, queda escondido bajo el brazo del joven, de quien sí se nos muestra su cara: permanece con los ojos semiabiertos, pero su postura y las manchas en su camiseta confirman que yace sin vida. El cuerpo de la mujer contrasta con el del hombre, pues aparece al otro lado del menor, encorvada, agazapada.



Fig. 18 Autor desconocido, *Familia Pano Colón asesinada en Pinotepa Nacional, Oaxaca, 29 de enero de 2016.* Imagen obtenida de <https://e-oaxaca.com/nota/2016-01-31/seguridad/narcomenudistas-los-padres-del-bebe-asesinado-en-pinotepa-oaxaca>

La sangre, ausente al momento de dar con el cadáver de Aylan, aquí se observa en los tres personajes: en el padre y el hijo resalta al ser vestir de blanco; en la madre, si acercamos la mirada, vemos que fluye de su pecho y se riega en el piso, donde también contrasta con el pavimento. Ella, además, viste prendas del mismo color que las de Kurdi, pero encuentro un mayor paralelismo entre ambos niños: su edad, su nacionalidad, las condiciones de muerte no son las mismas, sin embargo, como he planteado anteriormente, son víctimas que fallecen como “daños colaterales” de luchas que causan su desgracia y la pérdida de valor de sus vidas como tales. Más aún, ambos pequeños, con su cuerpo remiten al otro, por esa posición que, mentalmente, nos puede trasladar a la de los fetos en el vientre materno.

La escena tiene lugar en el exterior de una tienda Vig's, de la cual salía la familia. Los otros elementos que conforman el fondo son el bote de basura caído y el botiquín de primeros auxilios. Pareciera que las connotaciones que surgen de esa fotografía para con ella misma son menores que las que derivan de la observación de las imágenes del niño sirio, lo cual no implica que sean inexistentes: la prueba está en la figura de Marcos Miguel, que fue puesta por varios medios a la par que la de Kurdi, llevando incluso a nombrar al primero como “el Aylan mexicano”.⁵⁷ Esa misma relación es la que retomo ahora y, volviendo al planteamiento de Lotman, me lleva a pensar si el que la imagen de “nota roja” no detone una gran cantidad de sentidos impide que sea considerada como

⁵⁷ Véase, por ejemplo, Javier Brandoli, “El Aylan mexicano”, El Mundo, publicado el 4 de febrero de 2016, <https://www.elmundo.es/internacional/2016/02/04/56b2ec9d22601d66228b45de.html>

un “dispositivo pensante”, lo cual sí puede ser el caso de las otras visualidades aquí abordadas.

El menor no estaba solo al momento de su muerte, además, su vida le fue arrebatada a él y a toda la familia en el mismo sitio donde los cuerpos son retratados. Sea cual fuera la razón del tiroteo, es a ellos tres a quienes las balas alcanzaron, las huellas son visibles en sus ropas. La muerte de Aylan no fue provocada por armas de fuego, pero el mismo destino que sufrió él fue el de su hermano Galip y su madre, Rehan. La cuestión es que sus cuerpos fueron encontrados en el lugar que posee su propio imaginario. ¿Lo tiene también la tienda Vig's? Si es así, su alcance no es igual que el de la playa, pues ese tipo de comercios no existen, más allá de la costa de Oaxaca y Guerrero, México. Comparte algunas características con la cadena Oxxo, porque se trata de comercios que se han establecido en el país y que conforman una empresa de mayores dimensiones. Además, son negocios que se vuelven parte de la vida cotidiana de las personas, porque de manera continua se acude a ellos para alguna compra de víveres o a hacer uso de los servicios que ofrecen. Probablemente, eso era lo que hacía la familia Pano Colón minutos antes de ser asesinada.

El encuadre en las fotos de Nilüfer Demir daba cuenta de los ángulos a los que Nilüfer Demir había colocado la cámara ante lo que veían sus ojos: en la imagen de los rescatistas y el cadáver había sido una toma a nivel. En cambio, quien haya tomado la fotografía de los jóvenes mexicanos y su bebé, generó una perspectiva ligeramente picada, pero no parece que haya sido intencional, sino que fue producto de la rapidez con la que la imagen fue capturada. ¿Será acaso también por el equipo utilizado? Es posible

que sí, que para plasmar el registro de la noticia se haya usado la cámara de un celular, cuyos resultados son distintos a aquellos que podemos obtener cuando se acude a cámaras profesionales.

Hay una diferencia más: la presencia y la ausencia del nombre de la persona que se colocó detrás del dispositivo para obtener las imágenes. Varias veces he mencionado a la reportera Nilüfer Demir que, como parte de su trabajo, se encontraba en la playa griega el 2 de septiembre de 2015; cabe resaltar que ella pertenece y pertenecía a una agencia de noticias de nivel internacional, sin embargo, ¿qué hay de aquel o aquella que visibilizó a las víctimas del fuego cruzado entre dos grupos de narcotraficantes? Su identidad se desconoce, como la de muchos otros fotógrafos a quienes no se les reconoce su labor. De hecho, cada vez son más escasos los fotoperiodistas que, de base, trabajan para un canal de noticias. De forma paulatina, esta figura ha comenzado a desaparecer o a adquirir mayor invisibilidad, en especial a partir de la digitalización de los medios y el aumento de tecnología que permite a cualquier individuo tener al alcance de su mano un aparato que le permita capturar imágenes.

Ante este panorama, se puede suponer que el individuo que fotografió a Marcos Miguel y a sus padres no es alguien que tenga una estricta relación laboral con algún periódico, puede incluso tratarse de un transeúnte que presencié la escena y que, casi inconscientemente, extrajo el móvil para obtener el retrato, que más adelante fue vendido a los medios. Que apareciera el “autor” ¿haría que la fotografía tuviera una resonancia mayor, más allá de llegar al interior del estado donde ocurrió, o del país en el que, día a día, se viven situaciones de violencia como la que causó la muerte del pequeño

Marcos Miguel y de sus padres? ¿Cómo, si antes he referido que las fotografías no tienen un solo propietario? ¿Lo necesitan para conmocionar? Yo considero que no, porque las imágenes aquí analizadas sintetizan, en sí mismas, una situación que les afecta a grupos específicos de esas naciones (México y Siria), por eso son un soporte que comunica y que, además, puede llegar a ser herramienta de persuasión.

Volvamos al escenario que es “relatado” en la fotografía de la familia Pano Colón. Las causas de su asesinato no eran, en un inicio, claras: primero, las autoridades afirmaron que se trataba de un ajuste de cuentas hacia el padre, Juan Alberto, para más tarde aclarar que los tres miembros habían fallecido por encontrarse en el momento incorrecto, en el espacio equivocado: insertos en el enfrentamiento entre dos cárteles. Estos, al parecer, buscaban asesinar al traficante Isidoro González Jerónimo, alias “El Isis”, quien también murió ese día, luego de recibir varios disparos en las cercanías de la tienda. Algunos periódicos añadían a la primera historia que los padres del niño trabajaban para este delincuente; otros medios informaban que los habitantes de Pinotepa Nacional defendían la inocencia de los jóvenes, asegurando que siempre había trabajado de forma legal.⁵⁸

Como la historia que prevalece es esta última, entonces sí, la muerte de Marcos Miguel es puesta a la par que la de Aylan Kurdi, asimilando a ambos como víctimas de las

⁵⁸ Jorge Monroy, “Familia de Oaxaca murió en fuego cruzado: fiscal”, El Economista, publicado el 3 de febrero de 2016, <https://www.economista.com.mx/politica/Familia-de-Oaxaca-murio-en-fuego-cruzado-fiscal-20160203-0036.html>; ABC, “El asesinato de un bebé de siete meses y sus padres indigna a México”, ABC Internacional, actualizado el 5 de febrero de 2016, https://www.abc.es/internacional/abci-asesinato-bebe-siete-meses-y-padres-indigna-mexico-201602041123_noticia.html; Sergio Rincón, “Dos mil niños asesinados por la guerra desde 2007, «porque pueden, por la impunidad»: Redim”, Sin embargo, publicado el 5 de febrero de 2016, <https://www.sinembargo.mx/05-02-2016/1615106>

grandes condiciones sociopolíticas que se viven en sus respectivos países. Qué distinta sería la narrativa elaborada en torno a la figura del pequeño mexicano si el padre siguiera viéndose como “el enemigo”, aquel cuya muerte era necesaria y hasta deseable. Pero no es así, las imágenes de ambos niños, fallecidos por motivos distintos y en circunstancias diferentes, se distribuyeron con la premisa de que sus muertes eran injustas y que no podíamos dejarlas pasar como si de unas crónicas efímeras se trataban, porque lo que hacían era señalarnos como sociedad y poner ante nuestros ojos cuáles son las situaciones que tienen lugar en el mundo.

Aunque tanto la foto de Aylan como la de Marcos Miguel comparten la visibilización de su precariedad y la imposibilidad de actuar para ayudarlos a ellos específicamente, no es equiparable la repercusión mediática y visual que tuvo la muerte de Kurdi a la de Miguel Pano y, derivado de ello, tampoco lo es la memoria que prevalece de los dos acontecimientos y de las imágenes. ¿Por qué? Dado que Aylan se ha convertido en un referente, en un signo cultural que, en su nombre y en su imagen, absorbe toda una narrativa respecto al conflicto en Siria, al exilio y la muerte en busca de una mejor vida y, en especial a los derechos de los niños. Por eso, más de cuatro meses después, se acude a él como herramienta con la cual medir la representación del narcotráfico que derivó en la muerte de una familia joven el 29 de enero de 2016.

Marcos Miguel “pierde” su nombre, para convertirse en “el Aylan mexicano”, ya que, de esa manera, ese individuo considerado “ prescindible”, muerto bajo una “necropolítica” que invisibiliza su ausencia, adquiere importancia cuando se convierte en un nuevo signo que surge al cobijo de otro. Para poder cobrar visibilidad, la fotografía de

la familia Pano Colón y las manifestaciones que de ella derivan se anclan y conectan a la secuencia de Demir, pues una de sus fortalezas es que simbolizan aquello que antes otra imagen (para otro contexto y con una resolución distinta) simbolizó.

Dos crónicas, una bandera que prevalece

Al igual que las 169 páginas de *Farabeuf*, las fotografías nos revelan lo que ocurrió en un instante, pero también nos llevan a desentrañar el contexto alrededor de lo ahí congelado. De un suceso derivan muchas historias, porque si bien la imagen singulariza, también es cierto que permite voltear la mirada hacia esos otros relatos individuales que quedan agrupados en la particularidad de lo capturado: en el caso del retrato de Aylan Kurdi se encapsula la crisis migratoria europea que deriva de la guerra civil en Siria, aunque esa no es la única causa; en tanto la foto de Marcos Miguel y sus padres dirige la mirada hacia las miles de personas que han muerto como consecuencia del narcotráfico en México. Ambas se convierten en el “lugar” que muchos visitamos al revisar las redes sociales. En la vorágine de información que se nos ofrece los reconocíamos, uno en mayor medida, porque se les dotaba de nombre a los rostros que es difícil observar, dado que las propias resoluciones visuales no lo permiten.

No son las primeras ni serán las últimas fotografías de muertes causadas por conflictos políticos, económicos y sociales que atañen a las naciones desde hace varios años y que continúan vigentes, por lo que, a pesar del tiempo que haya transcurrido desde que se originaron y dieron a conocer, continúan actualizadas. Además, el teórico

W.J. T. Mitchell menciona que una imagen cobra mayor relevancia cuando aparece como “el centro de una crisis social”, y esto se aplica a las visualidades aquí estudiadas.

Sin embargo, repito, la trascendencia de las imágenes no es equivalente. Al final del día, la bandera que permanece y que se mantiene en gran parte de la sociedad es la de Aylan Kurdi. La propia composición de esa secuencia fotográfica y de las connotaciones que derivan de la lectura de lo ahí mostrado predominan en el imaginario, convirtiendo a “la otra fotografía” en una vinculación con “el signo cultural”: Aylan Kurdi. Cómo se materializa esa construcción y va más allá de las fotografías es lo que trataré a continuación.

TERCERA PARTE: LA MEMORIA

Pero ¿cómo han desaparecido y «redesaparecido» las luciérnagas? No es que «desaparezcan pura y simplemente de nuestra vista». Sería más correcto decir que, pura y simplemente, «se van». Que «desaparecen» en la sola medida en que el espectador renuncia a seguirlas. Desaparecen de su vista porque se queda en su lugar, que no es ya el lugar adecuado para percibir las.

GEORGES DIDI-HUBERMAN, *SUPERVIVENCIA DE LAS LUCIÉRNAGAS*

En las primeras páginas del segundo capítulo de su libro *Supervivencia de las luciérnagas*, Georges Didi-Huberman expresa que la intermitencia de la imagen, su discontinuidad, remite a las luciérnagas, “luz pulsante, pasajera, frágil”. Las manifestaciones visuales no se mantienen siempre presentes, sino que cada vez nos encontramos menos con ellas, luego de que la conmoción causada en un inicio queda atrás. ¿O será que nos “habitamos” tanto al horror de ciertos retratos que comenzamos a tener una especie de “ceguera por repetición”? Susan Sontag –en el texto *Ante el dolor de los demás*– afirma que, aun cuando esto último no ocurriera, la gente puede decidir no mirar. Como seres humanos, contamos con herramientas para ello, para defendernos de aquello que nos disgusta, perturba o enmudece; es así como terminamos esquivando cierta información. Sin embargo, en el mundo actual eso es prácticamente imposible: las redes sociales y la tecnología digital se aseguran de “mantenernos actualizados” y de que no haya alienación alguna, aunque, cabe señalar que la mirada que dirigimos hacia esas

visualidades no es la misma que podríamos tener al observar la fotografía en la portada del periódico.⁵⁹

En el inmenso pero limitado archivo que es internet, las imágenes son depositadas y almacenadas, ¿implica esto que su memoria desaparezca? Por momentos, supondríamos que así es, no obstante, las fotografías vuelven a aparecer ante nuestros ojos, como si el recuerdo emergiera de las tinieblas a plena luz: son como la pasajera y errática danza de las luciérnagas, si atendemos a la metáfora utilizada por Didi-Huberman al retomar la figura del cineasta Pasolini y la lectura que este realiza de su presente. El retrato se convierte, así, en un apoyo exterior de la memoria, en un detonante de ella, porque como dice Paul Ricœur “uno no recuerda solo”. Además, en el presente, continúa el autor, la historia ya no se trata sólo de los muertos, sino también de los vivos.⁶⁰ ¿Acaso no se refería a ello el hashtag que acompañó la imagen de Aylan Kurdi, #KiyiyaVuranInsanlik (“La humanidad ha naufragado”), a la responsabilidad que adquiriríamos por sobrevivir cuando habíamos permitido que ese niño no lo hiciera ni tampoco Marcos Miguel?

Para la profesora Astrid Erll, es importante tener en cuenta que el recordar y el olvidar siempre se escenifican. ¿Cómo? A partir del presente. Es necesario, entonces, considerar la interacción entre la memoria individual y la colectiva, conociendo que ambas son imposibles de pensar si no atendemos a los medios. ¿Por qué? Debido a que, según el filósofo francés Bernard Stiegler, “no hay memoria que no se exteriorice”, ya que

⁵⁹ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 34; Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 95-99.

⁶⁰ Paul Ricœur, *La memoria, la historia, el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 159, 464-466.

una parte de ella siempre queda fuera de nosotros. Permanece quizá como residuo, que en cualquier momento puede volver a emerger.⁶¹

Tanto en el caso de Aylan Kurdi como en el de Miguel Pano Colón, la fotografía es el soporte que se convierte en una “ayuda artificial” para el recuerdo. De hecho, esas imágenes nacen de la necesidad de dar a conocer al mundo los acontecimientos derivados de la violencia sufrida en México y en Siria. Nilüfer Demir lo expresaba cuando mencionaba que el sentimiento de impotencia ante el cadáver del niño de tres años fue lo que la motivó a oprimir el obturador, a pesar de quedarse pasmada ante tal escenario. De la fotografía de la familia mexicana no hay un testimonio similar, sólo la lectura que realizamos de la propia producción: fue hecha con rapidez, seguramente con una cámara de celular, a fin de retratar lo antes posible qué había pasado, previendo que “el cuadro” sería alterado una vez que las autoridades llegaran al lugar o comenzaran las correspondientes tareas de registro y “limpieza”.

La filósofa Sybille Krämer, citada en el texto de Astrid Erll, especifica que los medios, además de transmitir mensajes, determinan el cómo pensamos y recordamos; son ellos los que también crean diferenciaciones y limitaciones, transformando nuestra percepción del mundo y nuestra relación con él. Ningún medio es neutral, de hecho, su

⁶¹ Astrid Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2012), 1. Bernard Stiegler, “Memory”, en *Critical Terms for Media Studies*, ed. W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen (Chicago: The University of Chicago Press, 2010), 65-66. [La traducción de la frase al español es mía]

significado suele ocultarse, por lo que debemos acudir al mensaje, que contiene en sí mismo una huella del medio.⁶²

Las fotografías analizadas en el apartado anterior visibilizan ese mensaje, producto de una primera externalización de la memoria, pero sin los medios de comunicación, en especial de aquellos basados en lo digital, su difusión y propagación no hubiera sido posible. Esa es una de las características por las que relacionaba los dos distantes casos: las imágenes han sido, principalmente, depositadas, circuladas e incluso evocadas en las redes sociales. La información ha sufrido de un “traslado medial” y, ahora, son esas “materialidades” (las de las tecnologías mediales) las que cobran preeminencia en la construcción de “las formas del recordar colectivo”.⁶³

La memoria se ha plasmado en los medios visuales, sin embargo, a nivel social, nos seguimos encontrando con el olvido, acción necesaria en el trabajo memorial. Sea de manera inconsciente o consciente, en la vorágine de imágenes a las que estamos expuestos, unas manifestaciones pierden importancia, mientras otras se apropian del espacio (virtual, habría que agregar). Si las producciones tuvieron mayor impacto, mayor será la pérdida o el vacío que dejen, por ese mismo lugar preeminente que se les otorgó en los medios masivos. Por tanto, la construcción de la memoria y del olvido también está vinculada con la visibilización que tuvieron o no en los canales por los que hoy circula la información.

⁶² Sybille Krämer, “Was haben Medien, der Computer und die Realität miteinander zu tun?”, en *Medien – Computer – Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neu Medien* (Frankfurt: Suhrkamp), 14-16, citado por Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, 171-172.

⁶³ Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, 176-177.

Las tragedias encapsuladas en las fotografías no se quedan ahí. Esos “testigos” visuales que comunican y evidencian la situación son resignificados en otros ejercicios expresivos y artísticos, mismos que contribuyen a la trascendencia de la imagen que les dio origen, pues se vuelven en formas de exteriorizar lo que antes se vio y se transmitió a través de un medio específico. Mas no son eternos, o al menos no lo es el seguimiento que les damos, el epígrafe de esta tercera parte lo refiere: similares a las luciérnagas, las imágenes desaparecen de nuestra vista cuando dejamos de intentar seguirlas, de ahí que, en su afán por evitar su desaparición, o mejor dicho, la desaparición de su supervivencia, busquen transformarse. Su fugacidad es extendida cuando se transmite la imagen “original” y su recuerdo, pero es potenciada en el resurgir de otras visualidades que derivan de ella. Veamos dos “intermitencias” de las fotografías de Aylan Kurdi y Marcos Miguel Pano Colón, dos formas de “desbordamiento del recuerdo”, según señala la ya mencionada Astrid Erll.⁶⁴

La denuncia del olvido: la ilustración del recuerdo que se desdibuja

Con base en la noticia e imagen del cuerpo de Aylan encontrado en la playa, varias acciones fueron realizadas poco después de ese 2 de septiembre de 2015, entre ellas: una escultura de arena realizada por el artista hindú Sudarshan Pattnaik, la alteración de una de las canciones del grupo U2 durante uno de sus conciertos, las protestas en Marruecos

⁶⁴ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 48-50; Erll, *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*, 175

y los dibujos que circularon por las redes sociales en los días siguientes al suceso.⁶⁵ Son manifestaciones que retoman los elementos de las fotografías tomadas por Demir, los replican, pero, al mismo tiempo, añaden otros significantes con los que buscan evidenciar o denunciar la infamia del acontecimiento, la culpa que deberíamos sentir por permitir que algo así ocurriera, la vida que el niño debió vivir y que le fue arrebatada, el dolor que implica su pérdida.

Volvamos un momento a las palabras de Ariella Azoulay retomadas en el capítulo anterior: la fotografía desterritorializa la ciudadanía. Esta resonancia de la tragedia de los Kurdi en la vida y obra de otras personas de distintas nacionalidades, ¿no es una forma de reafirmar que, en efecto, con la foto los límites geográficos se desdibujan y percibimos que quizá la distancia que nos separa de lo que sucede en Siria no es tan grande como pensábamos? Yo considero que sí, y veo que, además, el ilustrador mexicano Eduardo Salles, en su viñeta *La memoria colectiva siempre es de corto plazo* (Fig. 19), suma otra interpelación al espectador: el olvido de la noticia, de la muerte de Aylan Kurdi y de la memoria de todo ello.

En una narrativa de nueve imágenes, Salles retoma aquel primer plano capturado en la fotografía, donde la cara del menor se vislumbra parcialmente y donde resaltan los

⁶⁵ Joel Gunter, “La historia detrás de la dramática foto de Alan, el niño ahogado en Turquía”, BBC, publicado el 6 de septiembre de 2015, https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150905_internacional_migrantes_foto_alan_impacto_eg_n; El Universal, “U2 rinde homenaje a Aylan Kurdi”, El Universal, publicado el 8 de septiembre de 2015, <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/musica/2015/09/8/u2-rinde-homenaje-aylan-kurdi-y-refugiados>; Murat Sayin, “Dibujantes de todo el mundo homenajean al pequeño Aylan Kurdi”, La Nación, publicado el 4 de septiembre de 2015, <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/dibujantes-de-todo-el-mundo-homenajean-al-pequeno-aylan-kurdi-nid1824747/>

colores de sus prendas y las suelas sin deterioro de sus zapatos. Paulatinamente, los tonos desaparecen, las líneas se desdibujan y, al final, sólo queda el vacío. La fotografía sobrevivió al “principio de escasez” del que habla Ann Rigney, no desaparecerá por la naturaleza del mundo digital en el que vivimos, como tampoco lo harán las huellas de las posteriores producciones que contribuyeron a esta trascendencia. Sin embargo, en la mente de las personas no “asalta” de la misma manera que lo hizo en un principio. Días después del acontecimiento, eso ya lo estaba plasmando el diseñador y blogger.

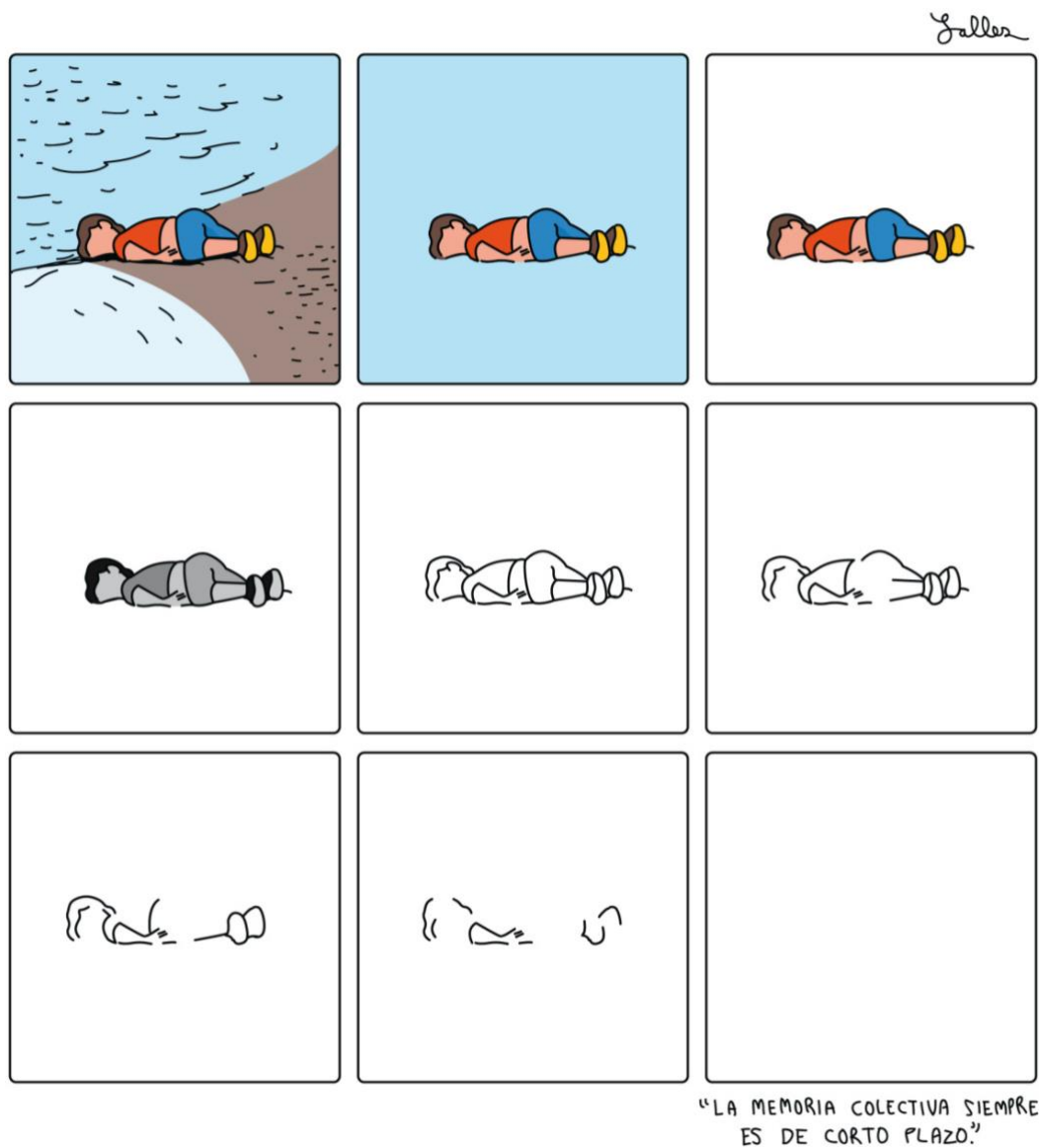


Fig. 19 Eduardo Salles, *La memoria colectiva siempre es de corto plazo*, viñeta digital, septiembre de 2015. Imagen obtenida de <https://loquefuimos.tumblr.com/post/147117448214>

La imagen se publicó como la contraportada del número 167 del periódico de distribución gratuita (en la Ciudad de México) llamado *La ciudad de Frente*, publicado el 10 de septiembre de 2015. Al parecer, fue una solicitud explícita para dicho ejemplar. El autor ha editado dos libros de ilustraciones, uno de ellos del 2014, mientras que el

segundo vio la luz en 2019; aunque para este último momento la imagen de Aylan ya existía, esta no fue incluida. De hecho, en las cuentas de Salles de Instagram y Twitter, el dibujo no aparece como parte de su historial, aunque de manera recurrente publica algunas de sus obras. Esto no implica que la visualidad no haya circulado, sino que los principales medios no han sido aquel para el que se originó ni los canales oficiales del artista.

En un primer momento, el soporte de difusión fue el diario citado, tanto en su versión impresa como en su versión digital, no descargable (disponible para lectura en la página de Issuu). Eso duró poco, pues el mismo día comenzó a difundirse en diversas redes sociales. Hasta ahora, sólo en la publicación del mismo 10 septiembre de la cuenta de Facebook de Hermenéutica Comunicación he encontrado que se menciona la aparición de la imagen en el periódico, las demás cuentas que la retomaron, ya sea en Facebook, Instagram, Tumblr, Twitter u otros blogs no dicen nada al respecto. A pesar de que generalmente se ofrece el nombre del artista, también existen mensajes en los que la imagen es todo el contenido.

La “historia” de la propia producción se reconstruye a cada momento, de manera que rastrear su origen parece una labor complicada, pues no sólo se establece relación con lo plasmado a pesar de encontrarse en localidades geográficamente alejadas, sino que hay más de una mediación, más de un ambiente virtual en el que se navega. Como recalcan las autoras Johanna Sumiala y Minttu Tikka, a partir de los argumentos de Zygmund Bauman, John Urry y Manuel Castells, la circulación se vuelve “líquida”, “fluida”, desmaterializando aquello que, en un primer momento, tuvo un soporte físico y palpable:

el papel.⁶⁶ Permanezco, entonces, en un nivel superficial de rastreo, pero así lo hago ante la dificultad de acudir cuenta por cuenta a aquellas que postearon y re-postearon la ilustración, puesto que se escapa de mis manos la “fluidez” y “movilidad” que ha tenido la obra de Salles. Hay que recordar que esta no ha terminado por haber transcurrido seis años desde que se creó la ilustración, sino que aún hoy es citada o colocada en nuevas publicaciones.

Regresemos a la imagen y lo que denuncia. La imagen del pequeño se ausenta y, como consecuencia, surge el sentimiento de distancia propio del recuerdo, porque uno recuerda olvidando, mencionaba Stiegler. Con esto pareciera que las formas de ayuda buscadas se desmoronan, y que, más bien, abunda esa responsabilidad que entraña el olvido: aquella propia de los actos de negligencia, de omisión y de imprudencia. Algo hemos hecho, o en otras palabras, dejamos de hacer algo que era nuestro deber.

¿Acaso la obra de Salles (imagen y texto) no nos grita “¡acuérdate!”? ¿O sólo muestra el efecto-síntoma de lo que antes fue objeto de escenificación mediática? Tal vez ambos son sus objetivos, porque más que nada, se nos ofrece para pensar, se nos subraya que hubo un recuerdo que hicimos propio al observar la fotografía, pero que, al mismo tiempo que lo consideramos como algo próximo, lo declaramos algo lejano. Su ilustración nos señala que, como colectividad, hemos dejado que impere la amnesia, a fin de otorgar amnistía y, por tanto, “reconciliación con los ciudadanos enemigos”, en este caso, con los que libran una guerra en Siria, con quienes hacen poco por ayudar a los

⁶⁶ Johanna Sumiala and Minttu Tikka, “Imagining globalized fears: school shooting videos and circulation on violence on You Tube”, *Social Anthropology* 19 (2011): 255.

refugiados, con los que les niegan asilo en sus países y con aquellos que sólo vemos. Pero la humanidad no puede encolerizarse consigo misma por siempre, por eso es que se decreta “no recordar los males”: quizá no borrar ni destruir sus huellas, sólo volver a ellos en la medida que los hemos olvidado: ese es el olvido por reserva que Paul Ricoeur postula.⁶⁷

Es, de nuevo, un medio que combina dos lenguajes (el visual y el textual) y cuya interreferencia, aquella de la que hablaba Clüver, no termina con la relación intrínseca y paralela entre la frase que acompaña la ilustración y la imagen en sí, sino que se remonta al lenguaje visual que le dio origen, la de Demir. Reconocemos lo que observamos en la viñeta porque recordamos haber visto la imagen del cuerpo de Aylan Kurdi, aun cuando únicamente la tengamos en consideración al momento de volver a ver los retratos.

El proceso de exteriorización que comenzó con la fotografía deriva en la ilustración tipo cómic de Salles, para demostrarnos que una capa de la memoria humana es “soportada y constituida por las técnicas”, o quizá sería más indicado decir: por la tecnología, ya que no puedo dejar de repetir que tanto la noticia como las imágenes han sido difundidas, en su mayoría, a través de las redes sociales y los medios electrónicos. Aquella primera “escritura” del recuerdo ahora es prácticamente digital, pero sigue haciendo hincapié en que la información de la muerte de Aylan Kurdi sigue siendo digna y necesaria de recordar.⁶⁸

⁶⁷ Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 577-585.

⁶⁸ Stiegler, “Memory”, 74-75.

Mentalmente, mantenemos la imagen, reconocemos que la hemos visto antes e incluso recordamos que la olvidamos, pero sólo lo consideramos cuando la o las fotografías se nos vuelven a mostrar. A nivel individual, lo retratado nos impactó, a nivel social, nos interpeló; hoy, parece que nos encontramos más en ese olvido que reconoce y recuerda el hecho, pero no lo reelabora ni lo destruye, lo deja donde está: en el pasado. Sin embargo, en la propia enunciación de Salles, se demuestra el carácter performativo de la memoria: la narrativa sobre el fallecimiento de Aylan Kurdi se ha diseminado, pero su conocimiento permanece en esas imágenes, en esas formas cuya potencia las ha convertido en medios de memoria y, también, en fuerzas que recuerdan una causa y que luchan por una causa: el no más guerra, no más migración, no más muertes.

Cuando la memoria trasciende poco o ¿no lo hace?

Tan esparcido estaba el relato visual de la muerte del niño sirio que, meses después, cuando murió la familia Pano Colón, en Oaxaca, México, la figura de los dos menores fue contrastada en los medios, ya fuera mediante imágenes o con la mención del caso Kurdi al momento de narrar la muerte de Marcos Miguel. También en las redes sociales se desarrolló tal comparación, entre las publicaciones destaca la de la cuenta de Facebook, hoy desaparecida, llamada Solo Acapulco, donde un acercamiento a la fotografía de sus cuerpos, poniendo en el centro al bebé, se acompaña de un texto que alude a ambos acontecimientos y que parece increpar a los habitantes de este país que conocen lo que ocurrió al otro lado del océano, pero desconocen lo que pasa en México (Fig. 20).



Fig. 20 Captura de pantalla de la publicación de Solo Acapulco, obtenida de <https://www.buzzfeed.com/mx/javieraceves/esta-desoladora-imagen-que-muestra-a-una-familia-asesinada-s>

Hoy la publicación ya no está disponible, por lo que sólo es posible acceder a ella si la imagen fue rescatada en alguna de las noticias. Sin embargo, en su momento, fue compartida más de 50,000 veces en el lapso de cuatro días (del 30 de enero al 2 de febrero de 2016), pues la página contaba con más de 180,000 seguidores; además, como se observa en la captura de pantalla del mensaje, las reacciones sumaban 19,551 y los comentarios, 2000.

Momentos más tarde, el editor de la página, quien se mantiene en el anonimato, publicó un dibujo derivado de la fotografía que, cabe mencionar, diversos periódicos alteraron haciendo borrosos los rostros de las víctimas, o bien, colocando una advertencia previa a su visualización. La ilustración (Fig. 21) provenía de uno de los

lectores de la red y rescataba lo que la imagen de Solo Acapulco resaltaba: la figura de Marcos Miguel, el menor, y una parte del cuerpo del padre, donde el pequeño se resguardaba. Para ello, nada más se usaron dos colores: un bolígrafo azul con el que se dibujan los contornos de los personajes y las sombras de los cuerpos o de los pliegues, y uno negro, para resaltar dónde se encontraban las manchas de sangre. La imagen es la fotografía de un dibujo, pues en la esquina superior derecha se observa el fin de la hoja blanca y, además, se observa una leve sombra en la parte inferior derecha, debajo del contorno del pequeño.



Fig. 21 Autor desconocido, reproducción de la fotografía del cadáver de Miguel Pano Colón.

Imagen obtenida de

https://verne.elpais.com/verne/2016/02/02/mexico/1454444559_905571.html

En febrero de 2016, en el sitio web Verne, Mónica Cruz escribió un artículo respecto a la publicación de Solo Acapulco y al posterior dibujo postado. Allí se menciona que muchos usuarios de Facebook reemplazaron su foto de perfil por este segundo cuadro.

También se recogen algunos Tweets que enfatizaban la naturaleza indignante de este tipo de hechos, donde los menores terminan acribillados a balazos, donde implícitamente se muestra la “precariedad” y “pérdida de valor” de algunos cuerpos. Ahí también se explica que el hashtag #PinotepaNacional se convirtió en tendencia y que, a partir de la comparativa con la muerte de Aylan Kurdi, el niño oaxaqueño se convirtió en símbolo momentáneo de la violencia en México.⁶⁹

En la actualidad, el hashtag aún es utilizado en la publicación de noticias y mensajes respecto a lo que sucede en el lugar; sin embargo, a diferencia de lo que sucede con el nombre de Aylan Kurdi que se sigue usando en publicaciones, el empleo del nombre del municipio no establece relación alguna con lo ocurrido el 29 de enero de 2016 a la familia Pano Colón. Aquí hay que recalcar que, en el primer caso, la frase evocada es el nombre propio del pequeño, del individuo dañado, mientras que en la segunda situación, se trata del nombre del sitio, del espacio geográfico donde ocurrió la muerte de unas personas, no de las personas en sí. La invisibilización dada a las palabras “Marcos Miguel Pano Colón” al ser sustituidas por “el Aylan mexicano” ya sucedía en esa red social, cuando lo que se determina no es el sujeto, sino el espacio donde ocurrieron las muertes, donde se desarrolló (y se desarrolla) esa “necropolítica”.

Las publicaciones que retomaron el dibujo, o incluso la fotografía de nota roja, la cubrieron con un fondo cubierto por la bandera del país. ¿Por qué? ¿Por qué no nada más

⁶⁹ Mónica Cruz, “«¿Te acuerdas del niño sirio? Pues esto pasa en México », la imagen viral de un bebé víctima de la violencia”, *Verne. El País*, https://verne.elpais.com/verne/2016/02/02/mexico/1454444559_905571.html, publicado el 4 de febrero de 2016

colocar el retrato fotográfico inicial, que mostraba los cuerpos censurados? ¿Y por qué esa imagen es censurada o dada a conocer con una advertencia? Así es colocada porque el ciudadano que tiene un interés (visual) en esos acontecimientos, al mismo tiempo, desea permanecer resguardado de la brutalidad y crudeza que las producciones le pudieran presentar. Susan Sontag así lo expresa:

La sensación de estar a salvo de la calamidad estimula el interés en la contemplación de imágenes dolorosas, y esa contemplación supone y fortalece la sensación de estar a salvo. En parte porque se está «aquí», no «allí», y en parte por el carácter inevitable que todo acontecimiento adquiere cuando se lo transmuta en imágenes. En el mundo real, algo *está* sucediendo y nadie sabe qué *va* a suceder. En el mundo de la imagen, *ha* sucedido, y siempre *seguirá* sucediendo así.⁷⁰

Las imágenes ofrecen, entonces, una pantalla protectora que mantiene resguardados a los espectadores, porque les informa de los sucesos y, a la par, subraya que estos tuvieron lugar en otro espacio, en otro momento, distinto a aquel donde vive el que las observa. La misma filósofa afirma que la fotografía tiene la reputación de ser la más realista de las artes miméticas, Roland Barthes añadiría que se debe a que no se puede negar “una cosa necesariamente real ha sido colocada ante el objetivo de la cámara”, ha estado allí, “ha sido”, ese es su noema. Se convierte en el registro en bruto,

⁷⁰ Sontag, *Sobre la fotografía*, 235.

en el reportaje de primera persona, por eso es juzgada como la más digna de crédito. Su “veracidad” persuade y la convierte en autoridad documental, pero también asusta.⁷¹

El “noema” de los retratos fotográficos se anula en las ilustraciones, dado que, si bien “reproducen” lo que muestran los primeros, jamás podrán adquirir el rango de testigos que presenciaron el hecho y ahora vienen a informarnos de ello. Los dibujos son, además, una reinterpretación de las fotografías: retoman los elementos principales, pero algunos quedan fuera o son manipulados. Por ejemplo, en la ilustración de Eduardo Salles no se observa el estado de sus manos que, blancas y arrugadas, señalan la maceración cutánea y el enfriamiento sufridos por la sumersión en el agua salada. Y en el dibujo del cuerpo de Marcos Miguel, se ha eliminado la figura de la madre, que también falleció en la escena y, quizás con el objetivo de volver menos “gráfica” la violencia, el rojo tan característico de la sangre ha sido reemplazado por el color negro. Resultan así imágenes que no necesitan la leyenda de “véase bajo su propio riesgo”: el riesgo ha sido eliminado, o al menos minimizado porque una segunda pantalla se añade a la primera, compuesta por la fotografía.

En esos primeros días después del asesinato de Marcos Miguel Pano Colón, muchos fueron los comentarios al respecto, pero, conforme comenzaba el mes de febrero, otras noticias de sucesos violentos ocuparon el tablón de las novedades. Además, no deja de llamar la atención que, en la denuncia hacia la falta de interés que presentaron las autoridades respecto al caso particular de la familia mexicana, se haya

⁷¹ Sontag, *De la fotografía*, 79, 110; Barthes, *La cámara lúcida*, 120-122.

vuelto necesario el contraste con la muerte de Aylan Kurdi, ocurrida en otro contexto, bajo otras condiciones políticas y sociales.

Ahora bien, de aquella publicación que tanta relevancia cobró, la de Solo Acapulco, nada más queda el recuerdo y las imágenes de esos posteos: aunque pareciera imposible con las tecnologías mediales de hoy en día, ese “espacio” ha prácticamente desaparecido y, con ello, la posibilidad de indagar más respecto al verdadero alcance que tuvo ese primer mensaje que, al igual que ocurre en la novela *Farabeuf*, parece demandarnos un recuerdo del mismo nivel y alcance que el que le ofrecimos a la tragedia de Aylan Kurdi.

Dos memorias que se entrelazan

Al final del día, en números, en alcance, en intermitencia parece “ganar” la figura de Aylan Kurdi, tanto en nombre como en imagen, por lo que aquello sucede cuatro meses después, en un país al otro lado del océano, se relaciona con este hecho a fin de aspirar a tener una relevancia que vaya más allá de Oaxaca, el estado donde se desarrolló el tiroteo que le arrebató la vida a la familia Pano Colón.

Pero si son tan distintos los contextos a los que refieren y de los que derivan, ¿por qué surge la iniciativa de poner lado a lado ambas imágenes, si las causas de sus muertes eran tan distintas? ¿Por qué aquí he retomado estos dos retratos? Por la similitud de sus resoluciones visuales, principalmente dada por la posición de sus cuerpos al momento de ser hallados y retratados: en el apartado anterior mencionaba que incluso remiten a

la posición de un feto en el vientre materno. Y así es como los plasma el ilustrador de nombre artístico Monero Rapé (Rafael Pineda), en una imagen que se dio a conocer en el diario El Milenio (Fig. 22).

En ella, lejos han quedado sus respectivos escenarios, en vista de que sólo se mantienen las figuras de los dos pequeños. Con un fondo blanco y sin ubicar a los pequeños en algún lugar específico, el rojo se vuelve el color con más presencia: aparece en la playera de Aylan, en el pañalero de Marcos Miguel y en la parte superior del dibujo. Sólo en uno de estos elementos corresponde al fluido que brota de las heridas y, sin embargo, podemos interpretar que su existencia en la pieza resalta lo violento de las muertes, de sus causas y consecuencias, es decir, que en todo momento remite a la sangre.



Fig. 22 Rapé (Rafael Pineda), dibujo de Aylan Kurdi y Marcos Miguel Pano Colón, 2016. Imagen tomada de

<https://www.elmundo.es/internacional/2016/02/04/56b2ec9d22601d66228b45de.html>

Los dos personajes son dibujados casi del mismo tamaño, por lo que la diferencia de edad parece ser poca, cuando en realidad sobrepasaba los dos años. Lo que sí es distinto es su cabello y su color de piel. De esta última, Aylan presenta un tono más claro, mientras que el rostro y las extremidades de Marcos Miguel son de una tonalidad ligeramente más oscura. En cuanto a su cabellera, en ambos es corta, pero en Kurdi es lacia y en Pano Colón, rizada. Un último contraste: uno de ellos está descalzo, el otro porta unos zapatos, los cuales, al igual que en la fotografía y en la ilustración de Salles recalcan que la vida del pequeño apenas comenzaba, pues sus suelas están casi nuevas. La tierna edad en la que Marcos Miguel también se encontraba queda, en cambio, resaltada en el pañal que vislumbramos que porta debajo de su blanca ropa.

Didi-Huberman describe que nada más podemos ver danzar a las luciérnagas por poco tiempo, pues su bioluminiscencia es pasajera y su desaparición, fulminante. Aylan y Marcos Miguel son luciérnagas, que vivieron por poco tiempo, pero cuya vida, cuya pérdida de ella, nos hizo voltear a verlos y a vernos como sociedad. La forma de “alargar” ese momento de brillo fue mediante sus imágenes, aquellas en las que nos reconocemos, pues son seres humanos los retratados y somos seres humanos los que los observamos. Para protegernos de la crudeza de esas fotografías después fueron realizados dibujos que nos resguardaban de la realidad capturada. Esta transformación fue una refracción de esa primera luz y ambos, fotos e ilustraciones, son intermitencias a las que damos seguimiento por un poco tiempo, para después dejar ir, dado que llegan nuevas

visualidades que nos demandan nuestra mirada. Se van, como reza la frase con la que abrí este apartado, pero no desaparecen, aunque siempre están en el trance de hacerlo.⁷²

Una última reflexión antes de dar paso a las consideraciones finales de este ensayo. Si no conociéramos la historia detrás, ¿pensaríamos que duermen en una postura boca abajo? ¿O nuestro repertorio visual nos lo impide? ¿Y por qué es tan necesario acudir a él y rescatar la imagen de Aylan Kurdi cuando por sí sola la fotografía de Marcos Miguel nos comunica algo? No es porque lo que pase en México nos importe menos, sino porque aquella secuencia fotográfica (que le dio origen a las posteriores ilustraciones) irrumpió en nuestras vidas, a través de los medios, para quedarse. No fija en la memoria, eso ya lo evidenciaba Salles, sino reformulada en una visualidad que tiene la capacidad de definir y condensar una tragedia, de conmocionar a nivel mundial y de hacer reaccionar al público de los medios de comunicación masivos. Es, pues, una “imagen-tatuaje”, no así la fotografía de la nota roja que retrata los cadáveres de la familia Pano Colón, o al menos si no está acompañada por la de Aylan.

⁷² Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, 20-25, 35.

CONSIDERACIONES FINALES

Dos casos, dos contextos, dos figuras, varias imágenes, eso es lo que he retomado a lo largo de este ensayo. Yo recuerdo la tragedia de Aylan Kurdi, recuerdo la de Marcos Miguel Pano Colón, pero, al igual que se mencionaba en el filme de *Sans soleil*, lo hago mediante las fotografías, las ilustraciones. Son ellas las que me vienen a la mente cuando pienso en qué pasó aquel 2 de septiembre de 2015 y el 29 de enero del año siguiente a ese. Son ellas las que motivan el recuerdo de la guerra civil en Siria y la migración que trae como consecuencia. Sin embargo, cuando evoco el fenómeno de la guerra del narcotráfico, esa no es la única visualidad que se me viene a la mente, ¿por qué? ¿Se deberá acaso a que se desarrolla desde hace años en el espacio geográfico desde el cual estudio esas producciones y escribo este texto? ¿O es por la propia constitución de las fotografías? Considero que ambas son parte de la razón.

Hay otra cuestión en juego: ante el contraste entre la potencia de la secuencia fotográfica tomada por Nilüfer Demir y la del retrato de nota roja, la que persiste es la que muestra el cadáver de Aylan en la playa turca. La lectura de ambas fotografías es más compleja de lo que parece a simple vista, pero no al mismo nivel, ya que los significantes derivados de la fotografía realizada por un profesional son mayores o establecen más conexiones que los que surgen de la imagen mexicana. No es que lo que suceda en el país nos importe menos, es que impacta de una forma distinta la imagen con la que se nos da a conocer qué pasa en otro continente.

Volvamos un momento a lo que se muestra: la falta de sangre, pero la presencia de dicho color en la playera de Aylan, el que su cadáver permanezca en una playa, lugar asociado con el descanso y la diversión, las suelas de los zapatos casi nuevas, que resaltan la corta edad a la que perdió la vida son los elementos que prevalecen en la ilustración elaborada por Salles, pero que, por separado, despliegan (o podrían despertar) en el espectador una serie de hilos que conectan a diversos imaginarios. En conjunto, estas características muestran la muerte de un pequeño, que ha quedado solo, a la deriva del mar. Hay personas que han ido a su auxilio, sin embargo, ya es tarde: esa ayuda se le quedó a deber, dejando que durante su vida lo que reinara fuera la precariedad de la que hablaba Judith Butler, la “desnudez” que expone Giorgio Agamben.

No fue, no es, no será la única víctima que muera por conflictos que sobrepasan su individualidad. Ahí tenemos el caso mexicano, donde la guerra contra el narcotráfico se ha convertido en una “necropolítica” como la postulaba Achille Mbembe: donde el Estado de excepción (de nuevo, aludiendo a Agamben) se ha vuelto lo normal, donde la destrucción de los considerados “enemigos” o ciudadanos “desechables” se ha convertido en el proyecto de quienes ostentan el poder. Sólo que ese poder también lo poseen quienes han hecho su camino a través del tráfico ilegal de drogas.

La fotografía de la familia Pano Colón es sólo una captura de las miles de muertes que han ocurrido y que continúan dándose como consecuencia de ese fenómeno. En ella se observan, de manera explícita, los tres cadáveres con sus sangrantes heridas. El escenario donde sus cuerpos permanecen no interrumpe un espacio generalmente tranquilo, sino que se trata de un sitio público en el que solemos transitar: una calle

afuera de un local comercial. Distinta es la delimitación de la propia imagen, pues se muestran objetos que “dañan” la “estética” de la fotografía: el bote de basura y el botiquín de primeros auxilios.

En la secuencia de Aylan, aquello que sobresalía era eliminado en un montaje posterior, además de que había más de una foto entre las cuales elegir, y así lo hicieron los periódicos y las redes sociales. En cambio, para retomar la muerte de los jóvenes Juan Alberto, Alba Isabel y de su hijo, sólo se contaba con ese retrato, por lo que la edición consistió en hacer un acercamiento al centro de la imagen, donde el pequeño, de quien no podemos visualizar su rostro, yace escondido entre los brazos del padre. Como dije, esta fotografía es mostrada con una advertencia, o bien, las caras (especialmente la del hombre) son difuminadas, a fin de minimizar el impacto que la imagen pudiera generar.

Se crea también otro recurso para ello, otras “pantallas protectoras”: los dibujos que “copian” las imágenes “originales”, pero, al mismo tiempo, reelaboran los códigos para leerlas. Ya no se trata de esas fotografías que nos indican que hubo alguien que presencié los hechos, tomó la cámara y los capturó, sino que actualizan la memoria de esos sucesos y convierten a esas “nuevas” imágenes en desbordamientos de ese recuerdo. Esa difusión, producción, depósito, difusión y evocación no sería posible sin el internet, ese conjunto de redes que hoy constituye uno de nuestros principales medios de comunicación.

Tal como sucede con las luciérnagas a las que metafóricamente aluden Pasolini y Georges Didi-Huberman, las producciones visuales están en continuo desplazamiento, en ese repertorio inmenso, pero finito, que se coloca y circula mediante internet. Ante el

surgimiento de nuevas producciones, sólo les queda presentarse por poco tiempo ante nuestros ojos y luego desaparecer, quedando almacenadas hasta el momento en que sea tiempo de volverlas a traer a colación, para recordar el pasado, pero también con el afán de reconfigurar el presente y las expectativas que se tengan del futuro. Son, en ese sentido, “intermitentes”. ¿Qué tanto? Eso dependerá del impacto que hayan causado inicialmente, aunque tal vez eso pueda cambiar si ocurre algún otro hecho que haga que lo que permaneció en la oscuridad de pronto adquiera una mayor relevancia.

De pronto parece que del lado de la memoria queda la serie fotográfica de Aylan Kurdi y, del lado del olvido, la obtenida con rapidez, quizá con la cámara de un celular, la de la familia mexicana Pano Colón. Aquí un matiz es necesario, esta última imagen es recordada, pero cuando se le vincula con la anterior, puesto que son los elementos contenidos en aquella los que más sobreviven, los que “resplandecen”. Probablemente, influya el que dicha secuencia sea producto del trabajo de una fotoperiodista, reconocida como tal y que ejerce su labor como empleada de una agencia de noticias. Habría que volver a ello.

Cómo es mostrado eso que se plasma en “las crónicas de un instante” (retomando la frase de Elizondo), en las síntesis visuales de un efecto de los conflictos mundiales, contribuirá a la notoriedad que le demos a determinados acontecimientos, sean del interior o del exterior del país donde residimos, o al cual pertenecemos. Por eso, el nombrar y visualizar a Aylan Kurdi se vuelve un lugar común al que recurrimos cuando hablamos de tragedias donde los niños son involucrados y dañados, así como también vienen a nuestra mente las fotografías de los niños corriendo del napalm o del pequeño

que está siendo observado por un buitre. Pero es a la imagen del niño sirio a la que acudimos de manera reciente, porque la distancia temporal que nos separa con ella es menor que con los dos retratos mencionados. Además, su postura es contrastada con la del pequeño Marcos Miguel, de ahí que haya recibido el alias de “el Aylan mexicano” y que aquí sean puestas lado a lado, como objetos de estudio.

La “fugacidad” de las fotografías del 2 de septiembre de 2015, tan denunciada por Salles en su viñeta, es retrasada o alargada cada año, al llegar ese día y completarse un aniversario más de la muerte de Aylan. Lo que se resalta en ese momento es que nada simula ser diferente en cuanto a la situación de Siria ni de los “refugiados” en diversas partes de Europa. Agreguemos otra noticia más, de un hecho ocurrido hace pocos meses que volvió a poner en el centro de la medialidad ese recuerdo: el encuentro del Papa con el padre, Abdullah Kurdi, durante la visita de aquel a Irak.⁷³ Con breves menciones, directa o indirectamente, la memoria de la tragedia ocurrida a la familia Kurdi, especialmente al más pequeño de sus miembros, sigue manteniéndose viva, lo cual no parece suceder con el fallecimiento de Marcos Miguel y sus padres, a no ser, de nuevo, que se le vincule con la figura de Aylan.

Ahora bien, tanto las fotografías como las viñetas tienen sus propios mecanismos, procesos y dispositivos para construir mensajes, pero en sus distintas materialidades nos

⁷³ Rubén Guillemí, “El mundo necesita recordar el mensaje de la muerte de mi hijo”, La Nación, publicado el 21 de agosto de 2021, <https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/el-mundo-necesita-recordar-el-mensaje-de-la-muerte-de-mi-hijo-nid20082021/>; Vatican News, “El Papa encuentra al padre de Alan, el niño sirio que murió en un naufragio”, Vatican News, publicado el 7 de marzo de 2021, <https://www.vaticannews.va/es/papa/news/2021-03/papa-francisco-encuentro-papa-alan-migrante-muerto-siria.html>

comunican y nos llevan a experimentar un sentir que va más allá de lo cotidiano. No debemos dejar de lado que son también elaboraciones de lo que ocurrió y de lo que la memoria hace con ello. Falta añadir un factor más: el repertorio de ese espectador que mira, que lee, que escucha y que puede o no tener claro a qué refiere el hablar de Aylan Kurdi yaciendo en la playa turca y qué quiere decir el mencionar a la familia asesinada en Pinotepa, Oaxaca. De ahí que sea tan complejo medir realmente el impacto que una u otra imagen tienen. Aquí nada más intuyo cuál es, con base en el propio recuerdo que en mí genera el referir a Aylan Kurdi y al que, más tarde, luego de haber ahondado en este, añadí el caso de Marcos Miguel.

Las crisis de Siria y de México, de dos familias específicas, son sólo una mirada a lo que ocurre en el mundo. Sin embargo, he acudido a las imágenes de ellas porque en sí mismas encapsulan fenómenos singulares de cada país que, al final, se relacionan porque muestran, de manera desgarradora, el fin de una esperanza: el de la vida, una buena vida, de dos niños. Reflexionemos entonces en ese ¿qué recuerdas?, pero también en ¿qué olvidas? y añadamos dos pregunta más: ¿qué lugar ocupan las imágenes en esa relación? y ¿por qué?

Llegó al final de este escrito con muchas más preguntas y cuestiones que no he podido abordar con profundidad, por ejemplo, respecto al impacto que en cada una de las redes tuvo las fotografías iniciales y los posteriores dibujos o la influencia de la digitalidad en la propia circulación de la pieza. Sólo acierto en el conocimiento de qué medios contribuyeron a darlas a conocer, pero me quedó en la superficie al rastrear su origen, y me surge la duda, ¿con las tecnologías actuales, con la abundancia de imágenes

que producimos, que consumimos, qué tan atrás podemos ir en el tiempo al rastrear lo sucedido hace ya algunos años? La labor parece más complicada, aún cuando pensemos que todo queda en internet y que por su ubicuidad es de fácil acceso.

Espero que lo elaborado aquí dé cuenta que, al igual que las imágenes que se fijan en las placas fotográficas, las figuras de Aylan y de Marcos Miguel se han impregnado en mi memoria, mas eso no las inmoviliza, pues continuamente se actualizan con el surgimiento de nuevas imágenes que remiten a ellas. Lo que se busca es evitar el olvido, porque como decía Elizondo, este es más tenaz que la memoria, por eso, para aumentar la potencia de la segunda, para combatir su fragilidad, están las imágenes, exteriorización de él, instrumento para él. Este escrito es sólo una breve demanda para recordar, para continuar evocando las imágenes que probablemente vimos en aquel 2015 y 2016. Así que, ¿recuerdas...?

LISTADO DE REFERENCIAS

- ABC. “El asesinato de un bebé de siete meses y sus padres indigna a México”. ABC Internacional. Actualizado el 5 de febrero de 2016. https://www.abc.es/internacional/abci-asesinato-bebe-siete-meses-y-padres-indigna-mexico-201602041123_noticia.html
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer I. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre-Textos, 1995.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer II. Estado de excepción*. Madrid: Pre-Textos, 2003.
- Agamben, Giorgio. “Política del exilio”, *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, núm. 26-27 (1996): 41-52.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM, 2018.
- Arendt, Hannah. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, Grupo Santillana de Ediciones, 1998.
- Arvidson, Jens; Askander, Mikael; Bruhn Jørgen y Führer, Heidrun. “Editor 's foreword”. En *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 13-16. Suecia: Intermedia Studies Press, 2016.
- Azoulay, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books, 2008.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989.
- Berlant, Lauren. *El optimismo cruel*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2020.

Brandoli, Javier. “El Aylan mexicano”. El Mundo. Publicado el 4 de febrero de 2016, <https://www.elmundo.es/internacional/2016/02/04/56b2ec9d22601d66228b45de.html>

Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México: Editorial Paidós, 2010.

Camp, Roderic Ai. *Generals in the Palacio: The Military in Modern Mexico*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

Cervantes Porrúa, Israel. “El drama de Felipe Calderón en la guerra en contra del narcotráfico”, *Andamios* 14, núm. 34 (2017): 305-328.

Chiappe, Gabriela. “¿El cuerpo de Aylan Kurdi fue cambiado de lugar para encuadrar mejor la fotografía?”. La mula. Publicado el 11 de septiembre de 2015. <https://redaccion.lamula.pe/2015/09/11/el-cuerpo-de-aylan-kurdi-fue-cambiado-de-lugar-para-encuadrar-mejor-la-fotografia/gabrielachiappe/>

Clüver, Claus. “Intermediality and Interarts Studies”. En *Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, editado por Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn y Heidrun Führer, 19-37. Suecia: Intermedia Studies Press, 2016.

Cruz, Mónica. “«¿Te acuerdas del niño sirio? Pues esto pasa en México». Lo mejor de Verne, El País. Publicado el 4 de febrero de 2016. https://verne.elpais.com/verne/2016/02/02/mexico/1454444559_905571.html

CTV News. ““They were all dead”: Abdullah Kurdi describes losing his family at sea”. CTV News. Publicado el 3 de septiembre de 2015. <https://www.ctvnews.ca/world/they-were-all-dead-abdullah-kurdi-describes-losing-his-family-at-sea-1.2546299>

- De-Andrés, Susana; Nos-Aldás, Eloísa y García-Mantilla, Agustín. “La imagen transformadora. El poder de cambio social de una fotografía: la muerte de Aylan”, *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación* XXIV, núm. 47 (2016): 29-37.
- Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Editorial Paidós, 2004.
- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- El País. “El naufragio de Europa”. El País. Publicado el 3 de septiembre de 2015. https://elpais.com/elpais/2015/09/02/opinion/1441213709_408502.html
- El Universal. “U2 rinde homenaje a Aylan Kurdi”. El Universal. Publicado el 8 de septiembre de 2015. <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/musica/2015/09/8/u2-rinde-homenaje-aylan-kurdi-y-refugiados>
- E-Oaxaca. “Acribillan a familia en Pinotepa-Oaxaca”. E-Oaxaca. Redactado el 29 de enero de 2016. <https://e-oaxaca.com/nota/2016-01-29/seguridad/acribillan-familia-en-pinotepa-oaxaca>
- Erll, Astrid. *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio*. Bogotá: Universidad de los Andes, Ediciones Uniandes, 2012.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Guillemí, Rubén. “El mundo necesita recordar el mensaje de la muerte de mi hijo”. La Nación. Publicado el 21 de agosto de 2021. <https://www.lanacion.com.ar/el->

[mundo/el-mundo-necesita-recordar-el-mensaje-de-la-muerte-de-mi-hijo-nid20082021/](https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150905_internacional_migrantes_foto_alan_impacto_egn)

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Gunter, Joel. “La historia detrás de la dramática foto de Alan, el niño ahogado en Turquía”. BBC. Publicado el 6 de septiembre de 2015. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/09/150905_internacional_migrantes_foto_alan_impacto_egn

Iriarte, Daniel. “Cuando vi a Aylan Kurdi se me heló la sangre”. ABC. Actualizado el 3 de septiembre de 2015. <https://www.abc.es/sociedad/20150903/abci-foto-nino-turquia-201509031738.html>

Libertad Oaxaca. “Confirman detención de presuntos multihomicidas de familia en Pinotepa Nacional”. Libertad Oaxaca. Redactado el 8 de febrero de 2016. <https://libertad-oaxaca.info/detienen-a-presuntos-multihomicidas-de-familia-en-pinotepa-nacional/>

Lotman, Iuri M. *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

Matías, Pedro. Ejecutan a una familia en Pinotepa, entre ellos a un bebé de escasos 9 meses”. Página 3. Consultado el 27 de noviembre de 2021. <https://pagina3.mx/2016/01/ejecutan-a-una-familia-en-pinotepa-nacional-entre-ellos-a-un-bebe-de-escasos-9-meses/>

Mbembe, Achille. “Necropolítica, una revisión crítica”. En *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, editado por Helena Chávez McGregor, 130-39. México: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.

Monroy, Jorge. “Familia de Oaxaca murió en fuego cruzado: fiscal”. *El Economista*. Publicado el 3 de febrero de 2016. <https://www.economista.com.mx/politica/Familia-de-Oaxaca-murio-en-fuego-cruzado-fiscal-20160203-0036.html>

Morris, Matthew. “Crisis de los refugiados sirios”. Comité Internacional de la Cruz Roja. Consultado el 12 de junio de 2020. <https://www.icrc.org/es/donde-trabajamos/medio-orientesiria/refugiados>

Pereyra, Guillermo. “México: violencia criminal y «guerra contra el narcotráfico»”. *Revista Mexicana de Sociología* 74, núm. 3 (2012), <http://mexicanadesociologia.unam.mx/index.php/v74n3/145-v74n3-a3>

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000).

Rigney, Ann. “Differential Memorability and Transnational Activism: Bloody Sunday, 1887-2016”. *Australian Humanities Review* 59 (2016): 77-95.

Rincón, Sergio. “Dos mil niños asesinados por la guerra desde 2007, «porque pueden, por la impunidad»: Redim”. Sin embargo. Publicado el 5 de febrero de 2016.

<https://www.sinembargo.mx/05-02-2016/1615106>

Rojas, Alberto. “Kong Nyong, el niño que sobrevivió al buitre”. El Mundo. Actualizado el 21 de febrero de 2011.

<https://www.elmundo.es/elmundo/2011/02/18/comunicacion/1298054483.html>

Rojas, Alberto. “Los buitres no se comen a los niños”. El Mundo. Publicado el 20 de agosto de 2016.

<https://www.elmundo.es/cultura/2016/08/20/57b7394ae5fdea01668b4632.html>

Sayin, Murat. “Dibujantes de todo el mundo homenajean al pequeño Aylan Kurdi”. La Nación. Publicado el 4 de septiembre de 2015. [https://www.lanacion.com.ar/el-](https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/dibujantes-de-todo-el-mundo-homenajean-al-pequeno-aylan-kurdi-nid1824747/)

[mundo/dibujantes-de-todo-el-mundo-homenajean-al-pequeno-aylan-kurdi-nid1824747/](https://www.lanacion.com.ar/el-mundo/dibujantes-de-todo-el-mundo-homenajean-al-pequeno-aylan-kurdi-nid1824747/)

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras, 2003.

Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.

Stiegler, Bernard. “Memory”. En *Critical Terms for Media Studies*, editado por W. J. T. Mitchell y Mark B. N. Hansen, 64-87. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.

Sumiala, Johanna y Tikka, Minttu. “Imagining globalised fears: school shooting videos and circulation on violence on You Tube”, *Social Anthropology* 19 (2011): 254-267.

Thomas, Guadalupe. “Matan a familia, incluido un bebé de nueve meses”. El Universal. Actualizado el 31 de enero 2016.

<https://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/sociedad/2016/01/31/matan-familia-incluido-un-bebe-de-nueve-meses>

UNICEF Connect. “El conflicto sirio y la crisis migratoria europea en cifras”. UNICEF.

Actualizado el 30 de septiembre de 2015. <https://blogs.unicef.org/es/blog/el-conflicto-sirio-y-la-crisis-migratoria-europea-en-cifras/>

Valle Torralbo, José María “Imágenes-tatuaje en el espectáculo de la información”, *Mensaje y Medios*, núm. 4 (1978): 47-50.

Vatican News. “El Papa encuentra al padre de Alan, el niño sirio que murió en un naufragio”. Vatican News. Publicado el 7 de marzo de 2021. <https://www.vaticannews.va/es/papa/news/2021-03/papa-francisco-encuentro-papa-alan-migrante-muerto-siria.html>

Velasco, José Luis. *Insurgency, Authoritarianism, and drug trafficking in Mexico's “Democratization”*. Nueva York: Routledge, 2005.