



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO
FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

**EL DISURSO VISUAL DE Yael MARTÍNEZ SOBRE
DESAPARICIÓN FORZADA EN MÉXICO**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIATURA EN CIENCIAS
POLÍTICAS Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

**PRESENTA:
AARÓN GONZÁLEZ GONZÁLEZ**

**DIRECTOR DE TESIS
CARLOS GALLEGOS ELIAS**



CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX. 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

INDICE

INTRODUCCIÓN

EN LA COMPLEJIDAD DE MIRAR: Poder y resistencia.....	4-25
Representación, discurso e imagen fotográfica.....	5-13
Imagen y otredad: Vidas que no son vistas.....	13-17
Fotografía documental: El ojo que mira el abismo	17-19
Valentía, resistencia e imagen	19-25
TEMPESTAD: Desde el puerto hasta la sierra.....	26-50
Guerrero: Bajo el peso de la muerte.....	27-30
Guerra contra el narco: Atentado a la vida.....	30-38
Desaparición: Lo viejo y lo nuevo.....	38-42
Medios de comunicación: El ojo tuerto	43-50
EN LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO PÉRDIDO.....	51-90
Yael Martínez y los gitanos	51-54
La casa que sangra.....	55-57
Las formas de la ausencia continua	57-90
CONCLUSIONES	91-97
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	98-103
BIBLIOGRAFÍA.....	103

INTRODUCCIÓN

La primera vez que vi a una persona colgada fue en el viejo puente peatonal, en la esquina de Calzada Arenal y Viaducto Tlalpan en Ciudad de México. Yo tendría unos 14 años y el país ya estaba en guerra. Nos lo encontramos mientras circulábamos en el viejo *camper* de mi padre y, durante varios minutos, al cerrar los ojos, veía ese cuerpo inerte flotando en las luminarias o en los puentes siguientes. Al cabo de un rato lo olvidé, o se mezcló con el resto de las memorias ya instaladas en mi mente después de 4 años de ver muertos en la tele y en los periódicos.

En México, podemos decir que la experiencia vinculada a la guerra contra el narcotráfico se divide en dos grandes grupos: las personas a las que les ha tocado vivir en carne propia y las que les ha tocado vivirla a través del monitor o en los periódicos. Como diría Susan Sontag: “La foto es un medio que dota de mayor realidad asuntos que los privilegiados o los indemnes acaso prefieren ignorar” (2003, 8). Esa gran diferencia dibuja un abismo entre las experiencias. Sin embargo, prácticamente todas las personas en México han experimentado el terror de ver un muerto por primera vez en el periódico y también la normalización de la muerte y de las vidas desaparecidas.

La difusión de esas imágenes empezó durante el gobierno de Felipe Calderón. El conflicto empezaba y los medios contabilizaban los muertos por día. Nadie imaginaba que las cifras llegarían, tan alto, que el número resultaría difícil de leer en pantalla; mejor lo retiraron. Las imágenes de muertos –descabezados y calcinados– colmaban los puestos de periódicos y los noticieros. El miedo y la muerte se nos colaban por los ojos.

El miedo y la costumbre fue lo que me llevó a reflexionar sobre la función social de la fotografía y cómo ésta se vincula con la política. El interés por este trabajo es, en primera instancia, para entender si la fotografía puede incidir en la realidad. Esta tesis está cargada, igualmente, de una reflexión y motivación personal, pues también me dedico a la fotografía y constantemente me pregunto si lo que hago puede o no incidir en transformar las problemáticas sociales.

Así mismo, vivimos en lo que el sociólogo Víctor Renobell (2011) nombra sociedad hipervisual. Su premisa principal establece que, como consecuencia del desarrollo de redes sociales y teléfonos con cámaras, la producción, circulación y

consumo de imágenes se vuelve de millones por minuto, y la interacción social se ve, más que nunca, fundamentada por fotografías y videos. Con el flujo de imágenes viene una diversidad de puntos de vista. Ahora un fenómeno o hecho social se entiende, se construye y manifiesta desde diversas miradas, haciéndolo un objeto de estudio necesario para las ciencias sociales.

Desde la perspectiva de este trabajo es fundamental problematizar cada uno de los elementos que conforman el ciclo de producción, reproducción y consumo de la imagen desde un enfoque político. Las ciencias sociales tienen que preguntarse ¿Qué papel juega la imagen en las formas de resistencia? ¿Son las imágenes un medio para el ejercicio del poder? ¿Qué peso tienen las representaciones en la consolidación de una narrativa de Derechos Humanos o en el detrimento de los mismos? Acercarse a la imagen para trabajar temas de corte social, como es el caso de la desaparición forzada, solo puede abonar a la diversificación de la disciplina y al desmantelamiento de las fronteras imaginarias, como señala Víctor Hugo Ramírez (2013).

La preocupación por repensar la manera de acercarse a un fenómeno social nace de la urgencia de darle sentido a lo que carece del mismo. De ahí la necesidad de ver a Guerrero a través de sus imágenes, de entender los modos de ver que se confrontan, complementan y dialogan para poder entender una de las catástrofes más importantes de la historia moderna: la desaparición forzada. La selección del trabajo de Yael Martínez, como unidad de análisis, permite ejecutar un marco de reflexión para acercarse a una realidad que ha sido invisibilizada y negada. Es, como diría Gatti (2006), un intento por llenar un vacío, por representar la herida abierta y hacer de la memoria un ejercicio político.

Este proyecto se plantea bajo la siguiente pregunta de investigación: El discurso visual del trabajo de Yael Martínez, *La casa que sangra*, ¿puede ser considerado un ejercicio político? Para contestar, en el primer capítulo, titulado “La complejidad del mirar: Poder y resistencia”, se elabora una revisión teórica sobre la imagen fotográfica como lenguaje y su configuración en el discurso visual desde el planteamiento teórico de Sarah Berkin. De igual manera se profundiza en la discusión de la imagen como una decisión autoral y su vínculo con el contexto, con especial hincapié en la relación entre la fotografía documental y el poder.

En el segundo capítulo, titulado “Tempestad: Desde el puerto hasta la sierra”, se hace una revisión de los conceptos teóricos que permiten entender el contexto

donde el proyecto fotográfico se desarrolla, así como una recapitulación histórica de la desaparición forzada y de la violencia en el estado de Guerrero. También se elabora una descripción de las condiciones del gremio periodístico con especial atención a la nota roja, como un elemento fundamental de las narrativas oficiales y de hiperviolencia de la guerra contra el narcotráfico.

El tercer y último capítulo, titulado “En la búsqueda del sentido perdido”, se describe la historia de vida del artista, de su formación y de sus intereses como fotógrafo. En este apartado se presenta el análisis del discurso como marco analítico para acercarse a la obra y el análisis de las 15 imágenes seleccionadas del portafolio de Yael Martínez. El trabajo fotográfico que se analiza participó en el Word Press Photo y fue acreedor al segundo lugar en la categoría “Proyectos de largo aliento”. Este trabajo es fruto de lo que buscó ser una amplia investigación, y de un profundo respeto por el trabajo de Yael Martínez, uno de los fotógrafos más importantes del país y del continente. Deseo profundamente que esta investigación logre despertar la curiosidad del lector y la lectora por la amplia obra del fotógrafo y ahondar en la profundidad discursiva, conocer una de las miradas más sensibles, honestas y disruptivas de los tiempos recientes.

Simultáneamente, se espera que el presente trabajo funja como un espacio detonador de futuras discusiones para profundizar y enriquecer el vínculo de la imagen con el poder, así como la búsqueda por más y mejores metodologías para acercarse a la realidad, siempre cambiante y desafortunadamente -la mayoría de las veces- catastrófica. Las ciencias sociales son y serán fundamentales para entender el clima de descomposición social que se vive en el país. Este es un ejercicio para contribuir a vislumbrar un conflicto donde alrededor de 300 mil personas han perdido la vida y 95 mil personas aún no vuelven a casa.

EN LA COMPLEJIDAD DEL MIRAR: Poder y resistencia

(...) *el kairós, el tiempo oportuno, el instante que nos
insta a transformar la realidad.*

José Luis Brea

La fotografía ha dejado de cumplir únicamente una función utilitaria como acompañante de los textos para pasar a ocupar un lugar relevante en varias disciplinas y campos de conocimiento que tienen una larga tradición en los estudios sociales, culturales y políticos. Diferentes campos académicos como la historia de la fotografía, la antropología y sociología visual se han desarrollado para dar cabida a la imagen técnica como un elemento complejo e importante en la constitución de la realidad y, por ende, como un objeto de estudio relevante en la sociedad contemporánea.

Esta investigación aspira a acercarse a la imagen desde el planteamiento de Esteban Di Paola que en el título *Producciones imaginables de lo social* menciona los tres elementos que vinculan las imágenes y a la sociedad:

[...] primero, algo respecto a lo imaginal, categoría comprendida como una coalescencia o indiscernibilidad entre las imágenes y lo social. En segundo lugar, se menciona una cualidad productiva, es decir, las imágenes no son mera proyección de algo que vemos, sino que producen las visualidades de las que formamos partes. Finalmente, esa producción de imágenes es producción de lo social, es decir, se producen las imágenes de nuestra vida cotidiana. (Lucero, 2017, 31- 33)

El acercamiento que se propone tiene fuertes influencias de la sociología visual, la antropología visual y la comunicación. Para estas disciplinas la fotografía es un objeto de estudio que permite acercarse y entender la realidad. De modo que se parte del siguiente supuesto de la antropóloga Elisenda Ardèvol:

Las imágenes no sólo nos rodean, también nos configuran, no sólo las interpretamos, sino que las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en este sentido, forman parte también de nuestra realidad “interna”, forman nuestra subjetividad. Por este motivo, una aproximación cultural a la imagen nos recuerda que las imágenes que elaboramos no son sólo un reflejo de nuestro mundo, sino que configuran nuestro mundo simbólico y, por lo tanto, nuestra realidad más vital: lo que pensamos y sentimos que somos. (Ardèvol & Muntañola, 2012, p.13-14)

Si bien, la imagen configura el mundo y nosotros estamos configurados por la producción de imágenes, en una relación dialéctica es necesario señalar las condiciones de producción y reproducción por las cuales están sujetas estas imágenes. Y, sobre todo, las condiciones políticas e ideológicas por las cuales se encuentran atravesadas. En este sentido, el marco teórico de la imagen fotográfica, se encuentra sujeto a su valor representacional y discursivo como un elemento que construye visualmente procesos de la realidad. En este caso, la construcción visual de la desaparición forzada a través de la fotografía de Yael Martínez.

La elección del trabajo de Yael Martínez, conlleva un conjunto de características que lo hacen un trabajo fundamental para entender la dimensión política de resistencia sobre la desaparición forzada. *La casa que sangra* es un proyecto realizado a lo largo de 7 años, lo que le permitió al autor documentar profundamente su círculo íntimo y una gran amplitud de situaciones que acontecieron en las diferentes latitudes de Guerrero. Lo anterior dio como resultado un panorama bastante amplio de las condiciones de violencia, desigualdad e impunidad que acontecen alrededor del fenómeno de la desaparición forzada en el estado.

Para este trabajo se ha decidido analizar la selección del portafolio mandado al World Press Photo cuyo corte editorial está vinculado principalmente al fotoperiodismo. No obstante, el autor, ha desarrollado su obra desde una perspectiva interdisciplinaria, haciendo uso de diferentes medios, estrategias y técnicas para dar profundidad discursiva a su trabajo lo que hace que este sea una fuente de reflexión sobre las capacidades discursivas y políticas de su trabajo.

Es fundamental señalar que, si bien diferentes autoras como Mónica González y Mayra Martel han trabajado el tema de desaparición con proyectos de una calidad insólita (como lo son *Geografía del dolor* y *Ensayo de la identidad sobre los feminicidios en Ciudad Juárez*”, el trabajo de Martínez se distingue por la particularidad de haber nacido a raíz de la desaparición de sus familiares, volviéndolo un trabajo poderosamente colectivo y, a su vez, íntimo.

REPRESENTACIÓN, DISCURSO E IMAGEN FOTOGRÁFICA

El marco teórico que se presenta a continuación delinea el conjunto de conceptos y características que nos permiten entender y analizar el discurso visual en

el trabajo fotográfico *La casa que sangra* de Yael Martínez. Uno de los elementos principales del análisis visual consiste en entender la categoría de representación, ya que el discurso se conforma por un conjunto de representaciones que entretejen un conjunto de significados que adquieren sentido en un contexto cultural, político y social. Es por eso que el marco de trabajo de esta investigación se basa en los planteamientos de Stuart Hall, Roland Barthes, Saussure y Emile Benveniste para delinear las características que relacionan a la imagen fotográfica con la representación, el lenguaje y el discurso.

En el segundo apartado del marco teórico se describirá la relación de la fotografía con el contexto sociopolítico y cultural. Se delinearán la manera en la que se entiende la imagen fotográfica en relación con su entorno desde el planteamiento de Bourdieu, que establece a la fotografía como “transformación de lo real”, en otras palabras, como producto de su tiempo y espacio social, en este sentido se busca entender el contexto a partir del concepto de necropolítica articulado por Mbembe.

Persiguiendo el objetivo de esta investigación se establece el papel fundamental que tiene la fotografía en la construcción de narraciones relacionadas al poder y a la resistencia. Se retoma el planteamiento de política de Bourdieu en conjunto con el concepto de parresia de Michael Foucault y retomado por Judith Butler y el de contrainformación, presentado por Cora Gamarnik. Para generar los referentes teóricos que permitan pensar a la fotografía desde la política.

Antes de avanzar, es importante establecer el vínculo entre fotografía, representación y discurso y hacer una serie de acotaciones con respecto al papel que juega la imagen en términos de lenguaje y, por ende, su vínculo con la cultura. Para este aspecto retomaremos el planteamiento de Stuart Hall donde establece que “Representación es una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas.” (Hall, 1997,2).

Para complementar el autor retoma la definición del *Shorter Oxford English Dictionary*:

1. Representar algo es describirlo o dibujarlo, llamarlo a la mente mediante una descripción, o retrato, o imaginación; poner una semejanza de ello delante de nuestra mente o de los sentidos; como, por ejemplo, en la frase, ‘Este cuadro representa el asesinato de Abel por Caín’.

2. Representar significa también simbolizar, estar por, ser un espécimen de, o sustituir a; como en la frase, 'En el cristianismo la cruz representa el sufrimiento y la crucifixión de Cristo'. (Hall, 1997, 3)

Stuart Hall menciona que la representación está conformada por dos sistemas: el primero de ellos es la representación mental que se entiende como objetos, eventos o gente que se correlaciona con los conceptos. Éstas son imprescindibles para interpretar al mundo por medio de conceptos sencillos o complejos.

El segundo sistema de representación es el lenguaje, que es definido como “[...] el mapa conceptual compartido que debe ser traducido a un lenguaje común de tal modo que podemos relacionar nuestros conceptos e ideas con ciertas palabras escritas, sonidos, dichos o imágenes visuales”. (Hall, 1997, 5). El autor especifica, que la noción de lenguaje debe ser entendida de manera amplia e inclusiva y, por ende, define que “las imágenes visuales, sean ellas producidas por la mano o por medios mecánicos, electrónicos, digitales o por cualquier otro medio siempre y cuando se use para expresar sentido” deben ser consideradas un lenguaje. (Hall, 1997, 5).

En la línea argumentativa de Stuart Hall, el término que se utiliza para las palabras, sonidos e imágenes que portan sentido se les conoce formalmente como signos. La noción de signo, fue establecida por Charles Peirce, ya que como menciona Óscar Colorado: el planteamiento de Peirce, teorizó ampliamente sobre el “signo”, considerando, el signo visual dentro de su investigación (Colorado, 2013)

Gilberto Giménez Montiel retoma el planteamiento de Pierce y profundiza de la siguiente manera:

Un signo o representamen es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo bajo algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, tal vez, un signo aún más desarrollado. Este signo creado es lo que yo llamo interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su objeto. (Peirce, 1976: 47 y ss.). (Giménez Montiel, 2019, 40)

El historiador John Mraz, rescata la brillante sintetización de Nigel Warburton sobre el pensamiento de Pierce y permite aclarar aún más la noción comentada:

«Un índice es un signo que representa algo más porque tiene una relación causal relativamente directa con ese algo. [...] Un ícono es un signo que representa algo por su parecido con ese algo. Si la imagen de un gato se parece al gato, entonces puede servir como un signo icónico del gato [...]. Un símbolo representa por convención: la

palabra 'cielo' no tiene propiedades intrínsecamente representativas; es sólo gracias a la convención general que significa lo que significa», Warburton, «Varieties of Photographic Representation», pp. 204-205. (en Mraz, 2018)

El autor, menciona en su libro *Historiar fotografías* que la distinción de la fotografía con respecto a otros signos se basa en que “La fotografía es un signo distinto de todas las imágenes anteriores. Según el semiólogo Charles S. Peirce, todas las imágenes son íconos, representaciones visuales; sin embargo, en términos lingüísticos, la fotografía puede caracterizarse no sólo como ícono sino también como un índice”. (Mraz, 2018, 25)

Con este planteamiento se establece que la imagen es parte de un sistema de representación, como un lenguaje del orden de lo visual y se configura a partir de una unidad básica del signo o en índice, como plantea John Mraz. En ese caso, si bien parece lógico, se debe establecer que la interpretación y la intención, están intrínsecamente vinculadas al contexto. Como menciona Edgar Guerrero Soto:

"(...) el creador del signo argumenta en favor de una visión del mundo a partir de una selección de capacidades que elige para representarlo; en tal sentido, crea un texto o argumento del mundo a partir de lo que cree respecto de dicho mundo. El sentido está lleno de interpretantes; construimos sentidos a partir de ellos y cuando nos encontramos frente a un hecho que no tiene sentido, comenzamos a construir o a aprender nuevos interpretantes. (Guerrero Soto, 2019, 404)

El elemento principal de la investigación actual es el signo visual físico, cuya manufactura es humana y que crea sentido y comunica información. El signo visual está caracterizado por un elemento fundamental: la semejanza con su referente. Stuart Hall especifica que el signo visual debe tener una semejanza estrecha con los objetos a los cuales se refiere y menciona que: “[...] los signos: portan sentido y por tanto deben ser interpretados. Para hacerlo, debemos tener acceso a los dos sistemas de representación discutidos antes: a un mapa conceptual que correlacione las ovejas en el campo con el concepto de una ‘oveja’; y un sistema de lenguaje que en lenguaje visual, tenga alguna semejanza con la cosa real o ‘se le parezca’ de algún modo. (Hall, 1997, 6)

Establecida la relación que hay entre la representación, el lenguaje, los signos y el signo visual, es pertinente hacer la caracterización de lo que se entiende como lenguaje fotográfico. Para Edgar Guerrero Soto, se basa en la relación de lo indexial, lo icónico y lo simbólico (2019, 404). Para esta investigación, se retoma el

planteamiento de Roland Barthes y Emile Benveniste para la articulación de la noción de lenguaje fotográfico y de discurso.

Esta construcción del lenguaje fotográfico debe ser interpretada a partir de dos elementos: por un lado, la estructura lingüística y por otro, la estructura icónica (discursiva). El primero se descompone de la siguiente manera: las imágenes en porciones reducidas (signos) y el segundo es la articulación con otras imágenes (Solano,2012,25). Esta elaboración teórica nos permite entender el trabajo fotográfico en su totalidad, donde es la relación de los diferentes elementos lo que nos permite entender el discurso y también delimitar el carácter connotativo, por ende, la polisemia que caracteriza a la imagen técnica.

Carlos Barba Solano retoma el planteamiento de Benveniste para poder aclarar la naturaleza del lenguaje visual

Dado lo anterior, es posible afirmar que este lenguaje tiene una naturaleza doble: se puede descomponer en elementos visuales de nivel inferior, pero también cuenta con elementos significantes que entran en contacto con unidades de nivel superior. Las unidades de nivel superior son el equivalente visual de una frase verbal (en este caso agrupa imágenes), y en su interior cada imagen no es un segmento porque las frases son un todo dentro del cual las imágenes que lo constituyen no necesariamente significan lo mismo que cuando se consideran elementos autónomos (ibid.: 118-123) (Solano 2012, 25)

En este sentido podemos entender que la fotografía puede ser significada aisladamente y que los significados que se le atribuyen, si bien son válidos, carecen de la posibilidad de entender la imagen y los proyectos como una unidad discursiva que se comunica con sus otras partes. Sara Berkin y Citlalli González, en este sentido, elaboran una reapropiación de la propuesta de comunicación dialógica de Mijail Batjin, crítico literario, teórico y filósofo del lenguaje de la Unión Soviética, para adecuarla al discurso visual en la fotografía. Para Berkin, el discurso es “un conjunto de enunciados definidos por una dimensión comunicativa en la que aparecen las huellas de los discursos anteriores y posteriores”. (Corona, 2012, 50)

Los enunciados se configuran de signos visuales y estos son configurados a partir del conjunto de signos históricos, sociales y políticos. En el caso de la fotografía funciona de la misma manera, ya que como menciona Sara Berkin: [El fotógrafo

cuenta con] la presencia de ciertos enunciados anteriores, suyos y ajenos, con los cuales su enunciado determinado establece toda suerte de relaciones (se apoya en ellos, problematiza con ellos, o simplemente los supone conocidos [...]). Todo enunciado es un eslabón en la cadena, muy complejamente organizada, de otros enunciados”. [Bajtín, 2003:258]. (en Berkin, 2012)

La noción de discurso visual está sujeta a lo anterior. La propuesta de esta investigación es entender la fotografía como un discurso visual que se compone de sus partes y de la interacción de estas. Es por eso por lo que la unidad básica de la imagen es el signo. La interpretación de este signo nos permite generar un conjunto de significados que a su vez se vincula con otro conjunto de representaciones lo que permite generar un discurso, específicamente uno visual. El análisis del discurso visual, requiere de un análisis de un *corpus* de imágenes amplio, ya que eso permite generar esos diálogos que permiten entender en su totalidad la intención del autor y su articulación con el contexto. Sin embargo, es necesario acotar el diálogo de estas imágenes, si no podría volverse demasiado extenso y generar discursos alejados del propósito original.

Bajtín también remarca la importancia de la delimitación del género (en este caso fotográfico), y menciona que el enunciado tiene dos características principales: “El estilo se manifiesta por la individualidad del autor y constituye las fronteras internas del enunciado; son ciertas características que el autor imprime a su obra que si bien la hacen partícipe de un género discursivo, la distinguen de otros que también forman parte de éste”. (González, 2013,146)

El segundo rasgo hace referencia a las condiciones del género discursivo, en el caso particular del género fotográfico, que es lo que nos permite generar fronteras las cuales, indica Bajtín, (2008) están determinadas por el cambio de los sujetos discursivos. Es decir, el enunciado tiene que estar completo para que se genere una respuesta, propiciando así este cambio de sujetos discursivos, cada enunciado es un eslabón que se va uniendo a la cadena infinita de la comunicación. (en González, 2013, 146).

Es por ello por lo que para entender a un autor o autora es necesario tener un acercamiento a la totalidad de su trabajo, es solo la visión amplia de su obra lo que permite entender todos sus vínculos, repeticiones, temas, mensajes y necesidades autorales. Si bien, la imagen por sí sola puede ser una fuente gigantesca de

información, será el conjunto de las imágenes lo que hilara y revelara el modo de ver específico del autor.

Para Citlalli González esto implica que la producción de un fotógrafo está vinculada a una tradición e influencias específicas, las cuales se ven expresadas en la visión particular y en la intención de su trabajo, lo que genera un “enunciado visual que está fincado en todas las elaboraciones previas y en corrientes o escuelas de las que abreva” (González, 2013, 146-147). Esto implica que un enunciado o discurso visual está sujeto a tradiciones y modos de ver particulares, y que elabora un espacio de diálogo entre las diferentes imágenes fotográficas.

Por tal razón es sustancial conocer la historia de vida del autor, conocer las condiciones, intereses e influencias que determinan su estilo. Así como conocer las características de la fotografía documental comprometida, estilo al que se encuentra sujeto, y las diferentes producciones icónicas o no, con las que el discurso del autor dialoga, incluso al interior de su propia obra.

Hasta este punto se ha articulado teóricamente como se entiende la noción de representación y como ésta se vincula con la fotografía a partir de entenderla como un lenguaje y por ende con una capacidad de comunicar entendida como un producto cultural, social y político. De igual manera, se planteó que la construcción discursiva de la imagen se da desde su noción propiamente dialógica. A continuación, se hará el marco interpretativo que permite acercarse a la imagen de la mano de Roland Barthes y Sarah Berkin.

Hasta este momento se presentaron los conceptos principales que permiten entender a la imagen fotográfica como un texto icónico, en donde los signos no lingüísticos y los lingüísticos se integran y tejen un conjunto de significados que permiten entender a la fotografía como un discurso visual. Necesitamos ahora generar un marco teórico que nos permita vincular a la fotografía y a la categoría del discurso desde una perspectiva aún más compleja. Esto quiere decir que la noción de discurso visual no solo estará vinculada a la definición presentada anteriormente, sino que se presentará también en términos de construcción social. Para este siguiente apartado nos centraremos en la propuesta de Pierre Bourdieu, que busca, desde la sociología, exponer un acercamiento a la imagen que trasciende la propuesta de mimesis representacional.

Es por ello que se parte del supuesto de que la fotografía es un producto cultural - huella diferida- e ideológico. En este sentido la propuesta más relevante es descrita y analizada por el sociólogo Pierre Bourdieu cuando menciona que

(...) la fotografía es un sistema convencional que expresa el espacio según las leyes de la perspectiva (habría que decir, de una perspectiva) y los volúmenes y los colores por medio de degradados del negro y del blanco. Si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es porque se le han asignado (desde el origen) unos usos sociales considerados "realistas" y "objetivos". Y si se ha presentado con las apariencias de un "lenguaje sin código ni sintaxis" en resumen de un "lenguaje natural" es ante todo porque la selección que opera en el mundo visible es totalmente apropiada a su lógica, a la representación del mundo que se impuso en Europa desde el Quattrocento (en Dubouis, 2014:35)

A partir de ahí es que la postura de Pierre Bourdieu establece que la creación fotográfica está íntimamente relacionada con el contexto en el que se concibe. La postura del autor, viene de un estudio elaborado en la década de los 60's para Kodak - Pathé, titulado *Un arte medio*, donde investigó la función social de la fotografía en las clases sociales populares de Francia. Bourdieu mencionaba el papel del operador de la máquina fotográfica y el vínculo entre la fotografía y la festividad. Para él, enunciar al sujeto operador es también una manera de reconocer que la fotografía es un proceso vinculado a las condiciones del campo y por ende un espacio de reproducción de esquemas de socialización y de poder. Su interpretación y discurso está sujeto a las condiciones dominantes:

Puesto que es una "elección que alaba" y cuya intención es fijar, es decir, solemnizar y eternizar, la fotografía no puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y, por la meditación del ethos - interiorización de regularidades objetivas y comunes-, el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha hecho, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo. (2003, 43-44)

Acercándonos a la relación entre la fotografía y el discurso, es pertinente retomar el planteamiento de Sara Berkin, que se asimila a la postura de Pierre Bourdieu cuando menciona que la ideología preexiste al operador, al texto y a la imagen. La académica establece que la imagen, funciona como un depositario de las condiciones ideológicas de clases, eso quiere decir que las construcciones discursivas visuales están sujetas a las condiciones del discurso dominante. En este caso

particular, la construcción discursiva visual de la desaparición forzada vinculada a un contexto de violencia, impunidad, desigualdad y muerte.

En este sentido, no se puede pensar que toda la producción fotográfica de un mismo contexto sea depositaria de las mismas condiciones ideológicas ni reproductora de un mismo discurso dominante. Las imágenes son tan diversas como quien las produce. Si bien pueden estar vinculadas por las condiciones ideológicas, el “modo de ver” no será el mismo. Todo dispositivo está sujeto a las condiciones sociales, políticas y culturales. Sin embargo, como menciona Fairclough, el discurso se configura como un espacio de poder y lucha social, por ende de resistencia y de dominación.

De igual manera esta relación no debe pensarse por medio únicamente de dicotomías, Stuart Hall menciona que esta dominación no sólo es negativa, también puede ser positiva y complementa con el pensamiento de Foucault que menciona que la dominación “No sólo pesa sobre nosotros como una fuerza que dice no, sino (...) que atraviesa y produce cosas, induce placer, formas de conocimiento, produce discurso. Necesita ser pensado como una red productiva que penetra todo el cuerpo social “. (Foucault, 1980, en Stuart Hall,1997,119)

En el siguiente apartado se hará una descripción teórica del discurso dominante al que se encuentra sujeta la producción de Yael Martínez, sobre todo y, en específico, a las condiciones de marginación, pobreza, injusticia, violencia, desplazamiento y desaparición forzada. Estas condiciones están sujetas a condiciones estructurales como es el pasado colonialista y las diferentes formas que sus consecuencias se presentan en el mundo contemporáneo bajo un concepto como el de la necropolítica. Si bien se profundizará en este concepto a lo largo del trabajo, éste consiste principalmente en definir el ejercicio de la soberanía como “decidir quien vive y quien muere”.

IMAGEN Y OTREDAD: VIDAS QUE NO SON VISTAS

La fotografía surgió en 1839 de la mano de Daguerre, en específico con la daguerrotipia. Después de ella hubo diferentes avances científicos que permitieron que las imágenes se convirtieran en un elemento importante de la vida cotidiana, como fue el caso del rollo fotográfico de 35 mm inventado por George Eastman lo que

permitió un mayor y mejor acceso de la foto al resto de la población e inauguró lo que Giselle Freund, llama los *mass media* visuales. Al respecto Freund describe lo siguiente: "La fotografía inaugura los *mass media* visuales cuando el retrato individual se ve sustituido por el retrato colectivo. Al mismo tiempo se convierte en un poderoso medio de propaganda y manipulación. El mundo en imágenes funciona con los intereses de quienes son los dueños de la prensa: la industria, la finanza y los gobiernos" (Freund, 2014,96)

Si bien, la producción de la imagen pasó a un sector más amplio de la población, no implica que haya habido una diversificación de los discursos visuales en los medios de comunicación masivos. Al contrario, la imagen fotográfica, como menciona Freund, seguía en las manos de los intereses de los grandes capitales y estos hacían uso de ella para justificar, entre muchas otras cosas, la superioridad del occidente con el resto del mundo (Freund, 2014)

La relación entre los medios de comunicación y la imagen fotográfica no solo ha permitido generar una distinción entre el hombre blanco de occidente y el resto del mundo, también ha fungido como un elemento fundamental en la construcción del racismo sistémico y la misoginia, solo por mencionar algunas de sus consecuencias.

En este sentido Berkin, menciona que la imagen no solo reprime, aniquila o desaparece a un sujeto en su discurso, también busca caracterizarlo para tener control y generar una visualidad específica sobre un proceso social, sujetos sociales y postura políticas. Lo caracteriza de una manera específica, y genera una "estética fotográfica (que) se vuelva su 'verdadera' imagen y, con ella otorgarle su lugar en la estructura social" (Berkin, 2012, 51).

Bajo la lógica mencionada arriba, la imagen se puede considerar como una expresión política, entendido ésta última desde la definición de Pierre Bourdieu que establece que:

La política es una lucha por las ideas pero por un tipo de ideas del todo particular, a saber las ideas-fuerza, ideas que dan fuerza funcionando como fuerza de movilización. Si el principio de división que propongo es reconocido por todos, si mi nomos se convierte en el nomos universal, si todo el mundo ve el mundo como yo lo veo, yo tendría entonces tras de mí toda la fuerza de las personas que comparten mi visión". (Bourdieu, 2000, 15)

Para esta investigación la fotografía y su discurso se consideran como una expresión política porque configuran ideas y modos de ver el mundo. Serán analizadas en un contexto particular, el cual se define por el concepto de necropolítica planteamiento del filósofo Achille Mbembe que tiene entre sus elementos fundamentales la construcción de la otredad y la muerte como forma de control.

Mbembe plantea que en el pensamiento colonialista la idea del “Otro” está basada en un principio primordial “la vida salvaje es más que otra forma de vida animal, una experiencia, algo radicalmente <<otro>> (alien), más allá de la imaginación o de la comprensión” (Mbembe, 40) La intención de los colonialistas en generar una distinción entre civilización y salvajes era empezar un <<proceso civilizatorio>> o más bien una guerra en contra de los pueblos indígenas. Como menciona Barrientos:

En medio de las diatribas teológicas sostenidas por Las Casas y Ginés de Sepúlveda –quien a su vez justificó la guerra contra los indígenas con el argumento de que éstos eran caníbales que “no se regían por la razón sino por el apetito”– surgió por lo tanto una conexión directa y paradójica entre el apetito colonial por las riquezas naturales del Nuevo Mundo (‘hambre por los metales’) y la justificación etno-cartográfica del consumo esclavista (el apetito etnográfico por una forma de alteridad indígena canibalizada y convertida en potencia productiva). (Barrientos:3)

En este sentido la ocupación por los espacios coloniales se plantea desde el supuesto de soberanía planteado por Mbembe: las colonias se configuran como espacios, como materia prima (minerales y humanos) relegando a un estatus inferior a quienes pertenecen a ellas, creando así una relación objeto-sujeto. (2011, 43), cuyo <<proceso civilizatorio>> será en términos del autor una justificación o racionalización del acto mismo de matar (2011, 38)

En este sentido se constituyó, la Otredad como una amenaza a la propia vida y a los intereses económicos y políticos de las colonias. Mbembe menciona: “La percepción de la existencia del Otro como un atentado a mi propia vida, como una amenaza mortal o un peligro absoluto cuya eliminación biofísica reforzaría mi potencial de vida y de seguridad; he ahí, creo yo, uno de los numerosos imaginarios de la soberanía propios tanto de la primera como de la última modernidad.” (2011,24)

En este mismo sentido, Sayak Valencia, define que <<los otros>> se constituyen en el contexto mexicano como

[...] sujetos endriagos y se caracterizan por combinar la lógica de la carencia (círculos de pobreza tradicional, fracaso e insatisfacción), la lógica del exceso (deseo de hiperconsumo), la lógica de la frustración y la lógica de la heroificación (promovida por los medios de comunicación de masas) con pulsiones de odio y estrategias utilitarias. Resultando anómalos y transgresores frente a la lógica humanista. El endriago representa también la construcción del Otro, el abyecto que por diferente debe ser sometido o erradicado dentro de las narrativas justificativas de la colonización de América. (Valencia, 2012, 86)

Sara Berkin, establece la relación entre la imagen fotográfica y la construcción de la otredad y menciona: “Nombrar a alguien como “otro” o “diferente”, caracterizándolo de forma biológica, estética o cultural, naturaliza las relaciones desiguales. La imagen juega entonces un papel muy importante porque “retrata la realidad” de los sujetos: muestra los que son superiores, salvajes o hermosos”. (Berkin, 2012, 51)

Con lo anterior planteado se debe pensar el papel que juegan los medios de comunicación en la constitución de la Otredad, sobre todo en contextos hipervisuales e hiper informativos, en esta lógica Rafael Vidal Jiménez explica:

A través de la incitación mediática se alimenta el Miedo al Otro como la búsqueda de ese enemigo potencial. Un mundo occidental angustiado en contraimagen negativa desde la cual entretejer un discurso sobre su propia identidad: la construcción simbólica de un(os) nuevo(s) enemigo(s). En el contexto de las enormes incertidumbres del nuevo contexto global por obra y gracia de los ‘Medios Globales’, las nociones de adversario, amenaza, riesgo, parecen jugar un papel decisivo”. (Vidal, 2005: 45).”(en Balderas,2012, 33)

Para esta investigación, entender el contexto de producción de la obra de Yael Martínez como consecuencia de un espacio supeditado a condiciones que definimos dentro de las características de soberanía colonial, - de vida y muerte-, donde la construcción de la otredad se expresa desde el “salvaje”, “inhumano” o “enemigo” a partir de los medios culturales, políticos y económicos, se vuelve esencial para interpretar su trabajo desde una perspectiva política.

En este caso particular los medios de comunicación generan estereotipos y discursos visuales hegemónicos, cómo se comentó anteriormente. La razón es sencilla: la imagen no es estática, está al servicio de quien la opera. Cabría preguntarse: ¿toda imagen reproduce los estereotipos y discursos visuales de la colonización? Esta investigación parte del supuesto de la existencia de imágenes que los cuestionan y producen desde los márgenes. En esta condición se vuelve esencial,

pensar el espacio que ocupan otras narrativas, en particular la fotografía documental de Yael Martínez.

Antes de conceptualizar la noción de resistencia visual, a través del concepto de “parresía” es esencial definir lo que se entiende por fotografía documental comprometida, sus características y la relación que tiene con el poder y con las temáticas con las que trabaja.

FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL: EL OJO QUE MIRA EL ABISMO

Para entender mejor la fotografía comprometida es necesario disgregarla por partes. Primero, se recapitula la fotografía en su esencia ontológica, eso establece que “(...) la fotografía tiene un valor documental” (Marzal, 2009, 59) Esto quiere decir que toda fotografía es documental porque es “el registro y la documentación de la realidad” (Bajac,2015,77). La imagen fotográfica está condicionada, como mencionamos, con su carácter denotativo de analogía con la realidad, eso quiere decir que la fotografía tiene un vínculo directo con su referente, la imagen captura lo que hay frente a la lente. Lo importante radica en su carácter connotativo y, por ende, discursivo al momento de su producción e interpretación.

Ante las posibilidades tecnológicas y la antigüedad del medio fotográfico, existe una variedad importante de géneros, vinculados a diferentes espacios, funciones y creación de significados. Es por esa razón que es importante hacer la distinción entre fotografía documental y el fotoperiodismo de prensa. En ese sentido se retoma el planteamiento del teórico y fotoperiodista Pepe Báez:

Se usa corrientemente el término documentalismo para designar aquellos trabajos que, exhibidos en galerías o en forma de libro, tratan temas estructurales y se realizan con amplios márgenes de tiempo y reflexión. El fotoperiodismo define en cambio la aplicación de un tipo de documentalismo que depende de un encargo o de unas directrices marcadas por un medio de prensa sobre temas más bien coyunturales y vinculados a valores de información o noticia. Así, se asocia el documentalismo a una mayor libertad temática y expresiva del fotógrafo no sometido a las presiones derivadas de las empresas periodísticas. (Baeza, 2001,45)

La fotografía comprometida tiene su origen y relación con un reportaje gráfico del periodo de la posguerra, en el libro *La fotografía. La época moderna 1880-1960* de Quentin Bajac. Ahí Bajac menciona que “la experiencia de la posguerra modificó profundamente la mirada y mentalidades de esta generación” (Bajac,2015,109). Cartier Bresson, co-fundador de la agencia Magnum Photos, mencionaba: “[...]el sujeto más importante es el hombre y su vida, tan corta y frágil y amenazada”. (Bajac,2015). En ese sentido podemos entender cómo los procesos sociales violentos (las guerras, crisis y desastres naturales) generan fisuras en la manera en la que se entiende el mundo y por ende se generan nuevas narrativas sobre él.

La propuesta a la que se acercaron diferentes autores, es también conocida como fotografía humanista o *Concerned photography*. María de los Santos escribe en el capítulo “De la posguerra a los años 60” en *Historia General de la Fotografía*:

Los protagonistas de la fotografía humanista son las personas, la huella que dejan y la emoción que produce su presencia. Convencidos de la dignidad humana, incluso en las situaciones más difíciles de guerra, muertes, marginación o pobreza, los fotógrafos humanistas retratan de manera directa a las personas en los ambientes donde se desenvuelve la vida diaria en una especie de realismo poético, sin insistir en la dureza de las condiciones, sugiriendo más que subrayando. (García Felguera,2011, 497)

Este tipo de fotógrafos se centran en diferentes temáticas como: la lucha de clases, el trabajo infantil, la migración, el género, la racialización o a la etnia y la explotación laboral. Basados en ideologías progresistas, con un claro objetivo de crear un impacto político que les permita “provocar un cambio en la sociedad” (Mraz, 2019, 75).

Para John Mraz, teórico e historiador de la fotografía en México, el punto esencial de la fotografía comprometida es el cuestionamiento de las estructuras de poder que han sido dominantes (Mraz, 1996, 74). Este cuestionamiento es explicado por Francisco Mata cuando menciona “[en] el trabajo documental de esta manera participativa, los fotógrafos nos convertimos en seres pensantes, que analizamos, cuestionamos, seleccionamos, tomamos decisiones, opinamos” (Mata Rosas, 1996, 53). La aportación del Maestro Francisco Mata es esencial; permite entender el papel activo del autor con respecto a la realidad que documenta, no sólo se fotografía, sino que el autor se acerca y da su punto de vista, construye un modo de ver y en la mayoría de los casos genera cuestionamientos sobre lo que se registra.

La fotografía documental sienta sus bases en lo social. Un género fotográfico nacido de la guerra estará siempre destinado a entender la complejidad de los claroscuros de la humanidad. Buscará narrar lo inenarrable, visibilizar lo invisible, hacer ruido en el silencio y contraponerse a lo establecido. La fotografía comprometida permite adentrarse en las problemáticas y llegar a lo que Sergio Bagú conoce como “profundidad” de un hecho social.

Lo documental, es una práctica constante de representar lo ignorado. La búsqueda por entender la complejidad de la imagen en un mundo convulso. Funge como medio para expresar lo que el poder no quiere que nombremos, lo que la muerte quiere que olvidemos. El trabajo de Mayra Martell, por ejemplo, es un esfuerzo por recordar a las mujeres desaparecidas o asesinadas en Cd. Juárez. El esfuerzo de Yael Martínez consiste en contar las fracturas sociales, familiares y psicológicas de la desaparición de sus familiares y personas de su comunidad en Guerrero.

Narciso Contreras, fotoperiodista mexicano de guerra, mencionó en la conferencia inaugural del “Encuentro Internacional de Fotografía” en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, que “la fotografía construye la percepción del mundo” (2018). La fotografía comprometida, se construye a partir del compromiso político de denunciar, mostrar y comunicar sobre condiciones de la humanidad que han sido invisibilizadas o subrepresentadas.

Ahora bien, se presentaron dos conceptos que construyen el marco conceptual que permite entender la relación de la fotografía con la política. El concepto de *parresía* formulado inicialmente por Michel Foucault y retomado por Judith Butler en su más reciente libro “Sin miedo: formas de resistencia a la violencia de hoy”, sumado al concepto planteado por Cora Gamarnik, que es la *contrainformación*. Ambos generan un conjunto de elementos que posibilita pensar la fotografía desde el orden de lo político y del contrapoder.

VALENTÍA, RESISTENCIA E IMAGEN

Hasta ahora hemos establecido la relación teórica entre la fotografía como discurso visual y las condiciones de dominación. En este siguiente apartado estableceremos las condiciones teóricas de la fotografía documental como “discurso valiente”, que desde su espacio particular cuestiona las representaciones y discursos dominantes. Para este fin, retomaremos la noción de “discurso valiente” o *parresía*, concepto

original de Foucault y replanteado por Judith Butler, con el objetivo de generar un marco teórico que nos permita vincular la imagen fotográfica como un espacio de producción de sentidos y de resistencia visual.

Para empezar, definiremos el concepto de parresía y las características teóricas que permiten entender o no, un discurso como un “discurso valiente”. Se retoma la definición etimológica presentada por Antonio Fernández Vicente que comenta que parresía proviene del

(...) término griego παρρησία, el significado compuesto de παρὰ -alternativo, más allá, contrario a- o bien πᾶν -todo-; y ρησία -discurso-, la parresía se ha traducido al inglés como free speech, al francés como *franc-parler* y al castellano como simplemente “franqueza”. En su sentido etimológico, parresía alude en consecuencia a “decir todo”. (Vicente, 2015, 5)

La condición fundamental de la parresia es su sentido de verdad. Para Foucault, “El parresíastés dice lo que es verdadero porque él sabe que es verdadero; y sabe que es verdadero porque es realmente verdadero” (Foucault, 2004: 39) Judith Butler comenta en su libro *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*: “Para que una modalidad de discurso cuente como parresía, tiene que existir una correspondencia entre la creencia en lo que se dice y la verdad de lo que se dijo. En otras palabras, no es una expresión irónica, sino que quien habla cree sinceramente en lo que dice”. (Butler, 2020,3)

La condición de parresía se encuentra reservada para aquellos grupos o personas que se encuentran en situaciones de desigualdad, de opresión, de lucha o de resistencia en contra de las condiciones sociales dominantes o hegemónicas. Es por ello por lo que Foucault establece que la parresia es un medio que no puede ser utilizado por reyes, tiranos, presidentes o cualquier sujeto de autoridad, ya que su discurso o enunciación no implicaría entonces ningún riesgo (Butler,2020, 5).

Esta distinción permite incluir un elemento fundamental de la parresía, que es el riesgo político y, sobre todo, de la propia vida al enunciar el discurso. Antonio Vicente comenta:

La cuestión crucial reside en reconocer que la parresía siempre exige valor frente al peligro. Si, al decir la verdad, no asumimos riesgo alguno, tampoco existe valor y, por lo tanto, no estamos utilizando la parresía: Cuando se acepta el juego parresiástico en el cual se expone la propia vida, se está adoptando una relación específica con uno mismo: se corre el riesgo de morir por decir la verdad en lugar de descansar en la

seguridad de una vida en la que la verdad permanece silenciada. Por supuesto, la amenaza de la muerte viene del otro, y, por tanto, requiere una relación con él. (Vicente, 2015,7)

Así que las tres características de la parresia, en términos de Judith Butler se configuran así: "quien habla expresa lo que considera verídico, quien habla cree estar diciendo la verdad, y quien habla asume un riesgo por el mero acto de hablar." (Butler, 2020, 3) A continuación vamos a explorar el vínculo de la fotografía con la parresía, a través de la aproximación de Martin Jay en su escrito "¿Parresía visual? Foucault y la verdad de la mirada", en el cual establece que: Esta restricción de lo visual para interrumpir las visualidades hegemónicas podría no ser equivalente a la denigración de toda experiencia visual, pero está lejos de posicionarse en una alternativa completamente saludable, no hay veridicción del ojo, no hay aprehensión intuitiva del mundo a través de la mediación de los sentidos. En breve, no hay parresía visual para Michel Foucault (...). (Jay, 2007,19)

Sin embargo, no podemos ignorar que el planteamiento de Martín Jay se establece bajo un conjunto de cuestionamientos emanados de los textos icónicos, específicamente de producciones visuales relacionadas con la pintura y deja de lado un elemento fundamental de las sociedades hiper visuales que son las imágenes técnicas y/o fotográficas.

Uno de los elementos esenciales de la parresía, es la cuestión del discurso como forma de verdad ¿Cómo podemos establecer que la fotografía documental puede ser entendida como verdad? Para contestar esta pregunta se retoma el desarrollo teórico presentado por Diego Lizarazo, donde establece que las imágenes fotográficas o textos icónicos están sujetos a un contrato icónico, el cual se define como: "(...) acuerdo social que define el encuentro entre un observador y un texto icónico. Un sistema de reglas culturales que aborda las relaciones imaginales, un convenio social que establece los vínculos icónicos y condiciona la experiencia de las imágenes. Así, el contrato icónico condiciona y retícula el acto imaginario, pero no es dicho acto: el contrato condiciona el encuentro, pero no es el encuentro. (Lizarazo, 2008,21)

Por medio de este acuerdo se conviene que el intérprete sepa con certeza qué tipo de información se puede obtener de la imagen fotográfica. Cada uno de los

géneros fotográficos, establece un contrato icónico y la fotografía documental se encuentra vinculada con las condiciones objetivas y una intención “constatativa”.

Eso quiere decir que se “reduce y regula la textualidad en aras de la exhibición enfática de la referencia: lo que importa de él es lo que muestra: las cosas y la escena” (Lizarazo, 2008, 22). La imagen fotográfica relacionada al periodismo y al documental social o comprometido como es el caso del trabajo de Yael Martínez, establece su producción e interpretación, según el planteamiento de Lizarazo, por medio de un “contrato de veracidad”.

Este punto es primordial para entender el vínculo entre imagen técnica y el concepto de parresía. Apoyados en la idea de la veracidad, se establece el puente entre verdad y fotografía. Diego Lizarazo, resume la idea de la siguiente manera:

La veracidad de la imagen no parece reposar en su pura imanencia. La veracidad parece provenir de alguna clase de conexión entre las propiedades del texto icónico y los saberes y expectativas de quienes lo iconizan. En el contrato icónico de veracidad cada uno de los polos asume un compromiso particular, que parece ser de este modo: el texto icónico se presenta y compromete como un reporte transparente de los acontecimientos. El intérprete por su parte, se compromete a aceptar las imágenes como una referencia satisfactoria de la denotación. (2008, 23)

El autor establece que el contrato solo será roto si alguna de las partes transgrede su compromiso, eso quiere decir que el texto icónico tergiversa la información presentada en la imagen o que el espectador niegue la veracidad de lo representado en la imagen fotográfica. El texto icónico del fotoperiodismo o de la fotografía documental, se encuentra vinculado con un término esencial que es lo “constatativo”, eso quiere decir que se presenta como si reportarse la realidad por medio de la representación transparente de los acontecimientos (Lizarazo, 2008,23-24)

La veracidad de una imagen o de un conjunto de imágenes, está en gran medida legitimada por las instituciones que la producen. De ahí la importancia de los lineamientos éticos del fotoperiodismo y el rechazo a la transgresión de las reglas e incluso el castigo ante la violación de los mismos. Básicamente, es el reconocimiento y aceptación de las instituciones lo que nos permite entender una imagen como documental, fotoperiodística, artística o publicitaria. De igual manera, es la confianza en estas instituciones lo que nos permite construir una representación icónica de un

suceso, situación o problemática; esto se conoce como “pacto de honestidad.” (Lizarazo,2008, 26)

Sin embargo, la producción e interpretación de las imágenes pasa por un entramado de relaciones políticas, sociales, culturales, ideológicas y económicas, las cuales pueden volver a la imagen fotográfica un bien mercantil. Una imagen es presentada calculando sus implicaciones en términos de *rating* y, por ende, modificando la manera en la que las imágenes son producidas y puestas en el mercado para su consumo (Lizarazo, 2008,26). Esto dificulta la claridad sobre los supuestos contratos o convenciones icónicas.

Es en este clima, donde la democratización de los medios técnicos (la sociedad hipervisual) permite que más personas produzcan sus imágenes de una manera más libre generando narrativas alternas o marginales. Diego Lizarazo describe lo siguiente:

Si por un lado el desarrollo técnico extiende el poder de los mass media de fincar una representación icónica de la historia, es posible también una más beligerante multívoca resistencia visual, porque las "otras imágenes" de los acontecimientos logran, de una u otra forma, aflorar (no es otra cosa lo que pasó en Abu Ghraib o lo que ocurrió en México después de la ocupación policiaca de la población resistente de Atenco: los medios mostraban la golpiza a la policía, y después las "otras imágenes" lograron, poco a poco, que aparecieran las imágenes de la represión sobre los pobladores” (Lizarazo, 2008, 26-27)

Esta ruptura de las narrativas establecidas desde el poder de las grandes corporaciones genera un elemento fundamental para poder entender la fotografía en sus formas alternativas como un espacio en nuevas narrativas, representaciones y discursos que buscan visibilizar aquello que no está siendo visto.

Lizarazo establece que las resistencias visuales no tienen como principal indicio de validez los índices de realidad sino “en una frágil y evanescente voluntad de verdad” (Lizarazo, 2008, 27). Claro está que la correlación de fuerzas al interior de los campos mediáticos y políticos influye en el carácter siempre cambiante del conjunto de contratos al momento de la producción e interpretación de la imagen.

Para Cora Gamarnik, este comportamiento se conceptualiza bajo el término “contrainformación”. El concepto encuentra sus cimientos históricos en las dictaduras latinoamericanas del siglo XX y se expresó como “antítesis del sistema (anticapitalista, antipatriarcales, antimilitaristas)” en palabras de la autora:

Usar el sistema para darlo vuelta: así se define la noción de contrainformación. Si el control de la información permite el control político en beneficio de los poderes transnacionales, la contrainformación puede colaborar en un proceso integral de liberación nacional y, si la materia prima de la comunicación es la información, la disputa debe darse en ese terreno (Gamarnik, 2012, 7)

La característica y objetivo principal de la contrainformación en palabras de Armando Cassigoli es el siguiente:

Lo importante de una contrainformación es que debe ir tan lejos como pueda para lograr índices cada vez más comunicativos y menos informativos [...] la contrainformación abarca tantos campos tan diversos como la educación, los medios, la investigación científica, la justicia [...] En todos estos ámbitos, desde la perspectiva contraria, usando cualquier medio que incite a la comunicación en un ambiente masivo, y luchando por la posibilidad de que la información correcta sea gestionada directamente por los protagonistas de los hechos para dar al ciudadano la posibilidad de reflexionar sobre los hechos con nuevos instrumentos informativos o de crear la información dónde ésta no exista [...] la contrainformación no es otra cosa que el mecanismo para estimular la conciencia crítica de los ciudadanos con el fin de empujar a la vez su participación en el proceso histórico que viven. (en Gamarnik, 2008, 76)

Lo interesante de los procesos de contrainformación es que permiten poder romper con las dinámicas propias del campo cuando, a partir de la contraposición y producción de discursos disonantes a los dominantes, se crean nuevas formas de ver y conocer el mundo. La contrainformación no solo apela a la contrariedad, también apela en palabras de Sara López y Gustavo Roig a la “diferencia”, “proposición” y “alternativa” (en Gamarnik, 2008,73) y de igual manera se apoya en la interdisciplinariedad cuando diversifica sus soportes o formatos: periódicos, radio, agencias de noticias, fotografías, vídeos, cine y redes sociales. Las herramientas de política-estética que, en los contextos de coyuntura, conflicto o lucha surgen como herramientas de contrainformación (2008,73)

La definición de política que Pierre Bourdieu establece es una excelente mancuerna para poder entender la relación entre la imagen, el discurso valiente y el sentido contrainformativo que configura a la fotografía documental y periodística en México. También lo es para establecer que la imagen documental es una oposición al *status quo*, como se mencionó anteriormente y que su lucha es por una idea, un modo de ver y una fuerza motora que visibiliza las situaciones actuales de injusticia.

A manera de conclusión de este primer capítulo, podemos establecer que la imagen es entendida como un lenguaje que es producido por sujetos históricos en

contextos particulares, cuyas condiciones construyen un modo de ver y que es plasmado en su fotografía. Se establece que la interpretación de estas imágenes debe darse desde una perspectiva de la totalidad, esto quiere decir que el trabajo del autor es interpretado desde las condiciones en las que la obra fue creada, dentro de su historia y a través de sus influencias autorales y genéricas, caso particular de esta investigación, la fotografía documental o socialmente comprometida.

Por último, se vuelve esencial acercarse desde una lectura que nos permita entender el discurso visual emanado de la obra y la relación del autor con su obra y con el contexto. Esto con la finalidad de entender en profundidad los vínculos y relaciones políticas que se establecen desde el trabajo en el campo mediático y la resistencia o no que desde su trabajo *La casa que sangra*, Yael Martínez nos presenta.

Tempestad: En la costa y en la sierra

Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra. Y aquello es lo que hace también. La guerra rasga, desgarrar. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina.

Susan Sontag

La fotografía puede ser una fuente de conocimiento con límites muy amplios, pero sólo si la entendemos como un producto cultural, social y político y nos acercamos a las condiciones espaciales y temporales que le dieron lugar. Podemos pensar que la imagen es un documento que sustenta y soporta las condiciones estructurales dominantes o que funge como un elemento que resiste a los planteamientos hegemónicos.

Sea cual sea la conclusión a la que se llegue con la imagen fotográfica, es de vital importancia conocer a profundidad las circunstancias sociales, políticas y económicas de su producción para evitar caer en el solipsismo de la polisemia en la imagen fotográfica y dejar de relegarla su condición de acompañamiento. La imagen nos puede decir muchas cosas de la realidad que registró, al ser una decisión autoral nos remite inevitablemente al contexto del artista. Sin embargo, cierto tipo de imágenes, como las documentales, el fotoperiodismo o las imágenes de la vida cotidiana, están vinculadas también, de forma irremediable, a su referente. Es por eso que la imagen es una huella de lo que estaba enfrente, su conocimiento e interpretación se vincula inexorablemente con su contexto.

Para esta investigación el tiempo y el espacio social se enmarcarán desde el planteamiento de Hugo Zemelman que menciona que la historia está conformada por una “secuencia de coyunturas”, ya que, si bien el tiempo “se despliega en las grandes escalas de tiempo, se construye en cambio en las escalas del tiempo breve o coyuntural” (Zemelman, 1992: 62 en Valencia: 50). El sentido de acercarse al tiempo social como proceso que se desdobra y se dobla entre el aquí, lo que fue y lo que será, permite entender el momento actual con su temporalidad y como una proyección a futuro.

En este sentido, Guadalupe Valencia, menciona:

La pluralidad de tiempos como entrecruzamiento de temporalidades sociales: una metáfora productiva. En la tensión entre lo constituido y lo constituyente, una buena forma de abordar la multiplicidad del tiempo social, puede ser la de concebir a las realidades sociales como territorios poblados por las grandes, pequeñas y diminutas historias creadas y soñadas por hombres que han compartido el camino de una larguísima historia. Dichos territorios bien podrían describirse como historias que sólo cobran sentido en su entrecruzamiento con todas las otras “historias” –preexistentes, simultáneas, o potenciales– que contribuyeron a hacerla posible. (2006, 51-52)

GUERRERO: BAJO EL PESO DE LA MUERTE

Bajo esta lógica, es fundamental entender el contexto de Guerrero desde una postura no lineal. La construcción del tiempo en esta investigación se da desde el entrelazamiento del pasado, presente y futuro. Es por eso que comprender la situación actual de Guerrero nos obliga a dar cuenta de la historia indisoluble con los movimientos armados, como fue la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria de Genaro Vázquez Rojas y el Partido de los Pobres de Lucio Cabañas Barriandos.

Estos levantamientos tuvieron como respuesta por parte de los gobiernos de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) y el de José López Portillo (1976-1982) (principalmente) fuertes medidas de represión que se conocen como el periodo histórico de “Guerra sucia”. Esta época fue una coyuntura histórica generada por el clima polarizado a raíz de la Guerra Fría donde México, en términos del historiador Rodolfo Gamiño Muñoz, tomó una postura ambigua con orientación al anticomunismo, el cual se estableció a partir de un binomio cívico - religioso. Fue a partir de esta noción que se construyó un enemigo que “incursionaba en la nación para hostigar, desequilibrar y derrocar al gobierno democrático para establecer un régimen socialista. Contra este “enemigo interno” el Estado mexicano dirigió la lucha y encausó sus aparatos represivos” (Gamiño, 2017,189)

Las consecuencias de la Guerra Sucia en contra de las comunidades indígenas y campesinas de nuestro país son incalculables. Sin embargo, en el Informe “Justicia Fallida en el Estado de Guerrero” de Open Society se menciona que:

El número de víctimas mortales de la Guerra Sucia fue alto en Guerrero. Entre finales de la década de 1960 y 1979, agentes estatales cometieron crímenes de lesa humanidad, incluyendo ejecuciones extrajudiciales, desaparición forzada, tortura, tratos inhumanos, desplazamientos forzados y otras violaciones graves a Derechos Humanos en Guerrero. La Guerra Sucia fue un ejercicio de represión generalizada y sistemática, en la que el Estado persiguió una política de exterminación de “la guerrilla”. En consecuencia, las autoridades tuvieron facultades “prácticamente ilimitadas” para combatir las actividades guerrilleras, así como para someter y controlar a las poblaciones civiles que se sospechara apoyaban a la guerrilla o a movimientos subversivos. (Open society,2019,12)

La noción de enemigo, construida a partir de los medios de comunicación generó una fuerte legitimidad del gobierno para llevar a cabo prácticas de represión, tortura, persecución y desaparición forzada en las comunidades campesinas e indígenas del estado de Guerrero. Fue bajo este entramado de impunidad y fuerza letal que se sentaron los precedentes de una objetivación de los sujetos y de la soberanía como la decisión de la vida y la muerte sobre sus gobernados.

Lo que se ha escrito sobre la “Guerra Sucia”, roza en lo inenarrable. El uso de la fuerza brutal ha quedado entre las páginas del libro “Guerra en el paraíso” de Carlos Montemayor, que muestra a profundidad lo que sucedió con los guerrerenses durante la presidencia de Luis Echeverría, donde las comunidades fueron asoladas, destruidas y consumidas por la violencia militar. Carlos Montemayor describe esto de una manera cruda pero real en el siguiente párrafo:

El cabo se volvió a mirar a los indios. Estaban en el suelo, caídos como un montón de cosas, de paja seca, de lodo. Uno de ellos acababa de orinarse y la tierra aún no absorbía la mancha espumosa; los jirones sucios de sus pantalones estaban mojados. Eran pedazos temblorosos de algo, ahí, junto a las botas del soldado, que iban expulsando al respirar unos graves y suaves quejidos por las fosas inflamadas, sucias por la sangre. Dos de ellos tenían los brazos rotos; eso aumentaba la sensación de que eran cosas inflamadas, carne abombándose, amoratada y negra como el lodo, como distinta de los cuerpos, que ya defecaban y orinaban sin proponérselo. (Montemayor, 2016, 115-116)

Fue bajo estas condiciones que los enemigos se volvieron objetos, vidas tomadas, a diestra y siniestra por parte del Estado, que por medio de la operación militar destrozó cuerpos, comunidades y sentó los elementos de una de las prácticas más crueles de los tiempos modernos: la desaparición forzada. Más adelante se presentará el debate con respecto a la distinción entre la desaparición forzada practicada durante la “Guerra Sucia” y en la actualidad.

Lo que es necesario asentar es que, a pesar de la distinción que existe, hay una característica en común: la objetivación de los cuerpos y la necropolítica. Cuando los hombres y mujeres “presuntamente” vinculados con la guerrilla, eran detenidos en cárceles municipales y/ o zonas militares donde eran “interrogados” (torturados hasta matarlos), los cuerpos de quienes no habían sobrevivido a la tortura eran conocidos como “paquetes”. Estas personas eran tiradas desde un avión, en medio del mar o de la selva. La necropolítica se expresaba cuando las jornadas de tortura, eran coloquialmente conocidas como “fiestas” y tomar las vidas de estas personas era el entretenimiento de los militares. (Gamiño, 2017).

Lo que se vivió en durante este periodo, marcó y seguirá marcando la historia de Guerrero. Yael Martínez, comenta que no es casualidad que sean los mismos territorios que vieron nacer y fortalecer la guerrilla de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas los que actualmente organizan policías comunitarias o movimientos de autodefensa o guerrillas al sur del estado.

La situación de Guerrero siempre ha salido de la media con respecto a la violencia homicida. Camilo Pantoja, en su texto “La permanente crisis de Guerrero” cita a Fernando Escalante y menciona que:

Históricamente, la tasa de homicidios por cada cien mil habitantes en Guerrero ha sido muy superior al promedio nacional: en 1960, por ejemplo, mientras que la tasa de homicidios en el país era de 32, en Guerrero fue de 63.2. En 1970, la tasa en el país fue de 17.5, mientras que en Guerrero fue de 40.1. En 1980 fueron de 50.6 y 18.3, respectivamente (Secretaría de Salud, 1993 y 2010). En periodos más recientes, Guerrero tuvo las tasas de homicidio más altas de la nación: en 1990-1992, con 41.82; y en 1998-2000, con 32.05. Véase F. Escalante, *El homicidio en México entre 1990 y 2007*, El Colegio de México, Ciudad de México, 2009, p.37. (en Pantoja, 2017, 2008)

Diversos momentos de la historia nos han permitido ver la postura del gobierno con respecto a la organización campesina, indígena y política. Episodios como “La masacre de Aguas Blancas” del 28 de junio de 1995 son sólo recordatorios del uso excesivo de la fuerza, materializado en el asesinato de 17 campesinos y 14 heridos de la Organización Campesina de la Sierra del Sur (OCSS) que protestaban por la desaparición de uno de los integrantes de su comunidad y la falta de apoyo gubernamental. Actualmente el caso se ha mantenido impune y ningún funcionario ha sido juzgado por los hechos. Estas coyunturas permiten entender la configuración

histórica del estado de Guerrero, así como la relación de necropolítica, establecida desde las clases gobernantes hacia la población y la impunidad sistemática.

Aunque Guerrero ha estado permeado por altos niveles de violencia, es necesario comentar que los años previos (2003-2005) a la presidencia de Felipe Calderón Hinojosa, el estado de Guerrero tuvo los niveles más bajos de homicidio de su historia según los datos presentados por el INEGI de 1991 al 2015. En contraste, la declaración de guerra contra el narcotráfico por parte de Felipe Calderón fue el detonante de los niveles más altos de violencia en México desde la Revolución.

En el siguiente apartado, describiremos el México de la “Guerra contra el narco”, haremos uso de conceptos de suma relevancia para poder entender la situación en la que el país se ha encontrado inmerso en los últimos 14 años, como es el Estado de Emergencia, el Narco Estado y nos centramos en especial en su vínculo con la desaparición y la desaparición forzada. De igual manera, se buscará construir el espacio social del discurso visual como medio informativo y se hará una descripción de las condiciones de los medios de comunicación, en específico en el Guerrero.

GUERRA CONTRA EL NARCOTRÁFICO: ATENTADO A LA VIDA

Fue un 8 de diciembre de 2006 que el presidente de aquel entonces, Felipe Calderón, decidió declararle la Guerra al narcotráfico. Aquello ha sido, sin duda alguna, y a través del paso de los años, una medida con enormes consecuencias para los y las mexicanas. Si queremos entender esta decisión gubernamental debemos ir un poco hacia atrás ¿Cuándo empezó este discurso de la “Guerra contra las drogas”? El primer referente fue Richard Nixon cuando en la década de *los setentas*, empezó una política punitiva en contra del consumo de la marihuana y del *crack*. La primera, vinculada al movimiento hippie y la segunda, a la comunidad afroamericana. Fundó la Drug Enforcement Administration (DEA) para combatir la producción y el tráfico de drogas. En ese momento el combate al tráfico de narcóticos se volvió parte esencial de la agenda de seguridad del gobierno de los Estados Unidos. (Rosen, 2015, 154)

Fue su sucesor en la presidencia de los Estados Unidos de América, Ronald Regan, quien impulsó una agenda de intervención en diferentes países. Regan empezó el proceso de securitización de la “Guerra contra las drogas”. Javier Treviño

explica el planteamiento de Waever y Barry Buzan, el cual se basa en dos principios “a) el proceso a través del cual ciertos actores, como la prensa o el Poder Ejecutivo, presentan ante el público la existencia de supuestas amenazas (militares o no militares) como un pretexto para desplegar ciertas medidas de emergencia; y b) los resultados de dicho proceso: por ejemplo, un incremento en el número de policías, mayores recursos, más armamento.” (Treviño, 2016, 258)

Este planteamiento es esencial para entender las decisiones tomadas por parte del expresidente Felipe Calderón y de su gobierno para confrontar al crimen organizado.

Son diferentes autores (Schedler 2015, Linaloe R. Flores 2016) quienes explican la decisión del expresidente como una estrategia de legitimación tras un triunfo dudoso en contra de Andrés Manuel López Obrador. Felipe Calderón, declarado -vestido con el uniforme de militar- el inicio de la Guerra contra el narcotráfico. Ese refrendo de todo abstracto fue una declaración de guerra. ¿Quién era el narcotraficante para el expresidente Felipe Calderón? La idea que se presenta es que fue una guerra declarada en contra de la población civil, particularmente, la población históricamente segregada y marginada es la que conformó este “nuevo enemigo”.

Es necesario repensar y aclarar lo que se va a entender por Guerra contra el narcotráfico. Andreas Schedler, presenta en su libro *En la niebla de la Guerra* un conjunto de argumentos en pro de entender este conflicto como un proceso bélico de orden civil. El primero de ellos es un argumento conceptual, nombrar este conflicto bélico como una guerra civil nos permite entender y generar debate con resto de la literatura sobre guerra de la ciencia política internacional y establece

[...] una guerra civil es una confrontación entre grupos armados dentro de un Estado, o entre un grupo armado y el mismo Estado, que causa un mínimo de mil muertos al año. Es decir, las guerras civiles son conflictos sangrientos entre bandos armados dentro de un Estado. Si los conflictos son externos, si se dan entre Estados, hablamos de guerras internacionales. Si son internos, si se desarrollan dentro de un Estado, hablamos de guerras civiles. (Schedler, 2015,49)

El segundo argumento que parece importante rescatar del autor es el argumento empírico. Este razonamiento, es necesario para entender más adelante la desaparición forzada en México y su evolución. Para Schedler, las guerras civiles clásicas, están, hasta cierto punto (pero no en todas las ocasiones), vinculadas a su carácter ideológico, como fue el caso de la “Guerra sucia”. Menciona que “[...] Las

llamadas "nuevas" guerras civiles, como la mexicana, carecen de agenda política. Además, aún en las declaraciones ideológicas rimbombantes, los grandes motivos políticos se diluyen generalmente en el ejercicio cotidiano de la violencia. (Schedler, 2015,50). En el caso de México no podemos encontrar posturas ideológicas que sustenten el conflicto, pero existe una disputa por recursos económicos, materiales y territoriales.

El último argumento es fundamental para entender el contexto y los discursos que han surgido respecto a los integrantes de los cárteles y de todo aquel o aquella que ha perdido la vida durante estos 15 años. Reconocer que es una guerra civil nos obliga a pensar el conflicto como un proceso interno y no externo, como lo hizo en su momento Fox cuando hablaba del "narcoterrorismo" o Felipe Calderón sobre "rivalidad delincriminal", sin mencionar a Enrique Peña Nieto que prácticamente no habló del tema (Schedler,2015, 49).

Para Andreas, la exteriorización del problema está en la narrativa oficial de Calderón, que planteaba un conflicto donde el Estado mexicano combatía a un enemigo externo "que se enfrentaba a la patria, el Estado, los ciudadanos, las familias mexicanas. Al tiempo que, felizmente, se mataban básicamente entre ellos". (Schedler, 2015, 51) Es necesario asumir que la Guerra contra el narco es una guerra civil, para interiorizar el problema y entender que, como dice Escalante, es "nuestra guerra". (en Schedler, 51)

En su tesis doctoral *Discursos y narrativas sobre violencia, miedo e inseguridad en México: el caso Ciudad Juárez*, el sociólogo Jorge Balderas realiza un acercamiento interesante con respecto al discurso oficial de la actual guerra civil. El cual se basa, en el principio del conflicto como una lógica de "competencia criminal", eso quiere decir, un conflicto con entre los criminales, entre los otros. Esto toma sentido en la cultura popular bajo el dicho "se matan entre ellos", lo que tiene como consecuencia una construcción mítica de la guerra y una externalización del conflicto. Al hacer eso, en palabras del autor "se resalta el carácter fascinante e incognoscible de ésta la dimensión inhumana de dicha experiencia" (Balderas, 2012, 211). Jorge Balderas comenta que la necesidad de nombrar las muertes durante un proceso bélico como "bajas" o "daños colaterales" por parte del expresidente Felipe Calderón Hinojosa, responde a una lógica de mistificación de la guerra. (Balderas, 2012, 211)

Esta lógica, vinculada con los diferentes discursos del expresidente Felipe Calderón, genera una deshumanización y también una despersonalización de la

población en el conflicto, reduce a números a las personas asesinadas o desaparecidas y niegan sus vidas como vidas que importan. A pesar del papel fundamental del gobierno en esta problemática, no será parte esencial de este trabajo hacer un análisis de las políticas impulsadas. Lo que sí se hará es describir las condiciones generales del país y particularmente del estado de Guerrero con el objetivo de entender la manera en la que el discurso visual de Yael Martínez en *La casa que sangra* interactúa con el contexto y los significados que de ahí se desprenden de su obra.

¿Cómo podemos pensar el contexto de México? Bajo un ejercicio de revisión de las consecuencias de una guerra que, entendida bajo los conceptos adecuados, permite comprender la atrocidad que se vive día con día en México y en Guerrero. Es elemental pensar las consecuencias sociales de los cientos de miles de personas que han perdido la vida en fuegos cruzados, tanto en la sierra como en las grandes ciudades. Que han desaparecido de la faz de la tierra o que han sido sepultados y olvidados en los páramos, cansados ya de guardar cuerpos y dolor.

Para poder hacerlo, se recurrirá a un concepto vinculado a la biopolítica foucaultiana. Para Marina Gržinić (2010) la biopolítica es “la conceptualización específica de la gubernamentalidad neoliberal exclusivamente reservada para el primer mundo, pues para el segundo mundo (el de los países ex socialistas) y el tercer mundo (Asia, África y América Latina) la regulación de la vida se ha transformado en la regulación de la muerte dentro de condiciones extremas producidas por el capital”. (en Estévez: 20)

Es ahí donde se integra un elemento fundamental: la necropolítica, la cual se define por el filósofo Achille Mbembe como “la cosificación del ser humano propia del capitalismo que explora las formas mediante las cuales las fuerzas económicas e ideológicas del mundo moderno mercantilizan y reifican el cuerpo” (Mbembe, 2011, 14-15). Para el autor, como mencionamos con anterioridad, la soberanía deriva del principio del Estado de excepción, donde “el derecho pasaba a un segundo término”. Si bien el planteamiento del autor estipula que este Estado solo se daría en una extrema necesidad, hoy en día pensadores como Agamben, consideran que han dejado de ser la excepción para volverse la regla. En este sentido “la soberanía se entiende como la capacidad de decidir quien vive y quien muere” (Mbembe, 2011, 19).

Por lo anterior el autor entiende la relación entre soberanos y gobernados como una relación de muerte y plantea que el régimen postcolonial se asienta en la

necropolítica. Esta última es definida por la relación empírico - histórica de los espacios coloniales y postcoloniales. La mercantilización y mutilación de los cuerpos se da bajo una condición conocida en el pensamiento occidental como la construcción de la otredad.

Es importante, como se mencionó al principio, recordar que el tiempo se entreteje en conjunto de coyunturas que permiten entender lo que acontece y lo que acontecerá. De ahí la importancia de revisar lo ocurrido durante la “Guerra sucia” y entender que la instauración de un régimen necropolítico tiene un conjunto de antecedentes que van desde la colonia hasta las prácticas actuales.

Para el Mbembe, el ejercicio de la soberanía ha dejado de ser una función única del Estado y comenta que “las operaciones militares y el ejercicio del derecho a matar ya no son monopolio único de los Estados, y que el «ejército regular» ya no es el único medio capaz de ejecutar esas funciones.” (Mbembe, 2011,56) En el siguiente párrafo el autor desarrolla más al respecto:

Milicias urbanas, ejércitos privados, ejércitos de señores locales, firmas de seguridad privadas y ejércitos estatales proclaman, todos a la vez, su derecho a ejercer la violencia y a matar. Estados vecinos y grupúsculos rebeldes alquilan ejércitos a los Estados pobres. La violencia no gubernamental conlleva dos recursos coercitivos decisivos: trabajo y minerales. Cada vez más, la amplia mayoría de los ejércitos se compone de ciudadanos-soldados, niños-soldado, soldados y corsarios. (Mbembe,2011,58)

En el caso de México pudimos ver una redistribución de este ejercicio de la soberanía, cuando los carteles pasaron a ocupar el ejercicio de las funciones gubernamentales. Esta redistribución se dio en dos sentidos. El primero, cuando los carteles del narcotráfico llegaron a suplir las funciones de gobierno. Al respecto Guillermo Pereyra menciona en su texto “México violencia criminal”: “Cualquier sujeto político, social o económico puede ejercer funciones de gobierno en la medida que asume la gestión eficaz de recursos o la administración de personas o poblaciones” (Pereyra, 2012, 431). El segundo, cuando las estructuras gubernamentales se configuran bajo el crimen organizado, que se define como “(...) un sistema de redes clientelares de cooperación entre criminales profesionales y funcionarios públicos, que persiguen el propósito de obtener ganancias económicas mediante el desarrollo de actividades ilícitas, apoyadas, en última instancia, por el uso de la violencia”.

(Flores Pérez 2013 en Robledo Silvestre, 2009, 8) Así es como se constituye, de forma contemporánea y radical, lo que se conoce como un Narco Estado.

Se debe aclarar que esta estructura criminal, no se gestó a raíz de esta reciente guerra civil. Se sabía con anterioridad que los gobiernos del PRI mantenían acuerdos con el narcotráfico. Carlos Illades y Teresa Santiago, mencionan:

En el régimen priista la soberanía descansaba en el poder central del Estado y los gobiernos estatales y municipales administraban los recursos compartiendo, pero también poniendo límites, a los negocios ilícitos, tales como el narcotráfico. No es que no hubiera grupos delincuenciales, pero se les mantenía controlados gracias a arreglos tácitos con las autoridades que actuaban como intermediarios, ciertamente bajo una cadena de mando. La "feudalización" del poder político tras la alternancia, modificó el modelo presidencialista-soberanista; los gobiernos locales, sobre todo, los municipales ya no funcionaron como mediadores. Con el cambio en las relaciones de subordinación y el debilitamiento de los controles, así fueran mínimos, las organizaciones criminales entraron en un proceso de lucha violenta por hegemonía en el campo criminal. (Santiago y Illades, 2019, 256)

La supuesta paz que se estableció bajo el cuidado y tutela del gobierno del partido único llegó a su fin con la apertura democrática que llegó para el siglo XXI bajo la presidencia de Vicente Fox, donde, debido a la falta de gobernabilidad, México se convirtió en un país de paso y de blanqueo de capitales. A su vez, aumentó la producción de drogas (incluidas sintéticas) y el consumo, en especial en las grandes ciudades, convirtiéndolas en centros de consumo (Solís González, 2019, 27)

La noción ha adquirido en los últimos años una notable importancia debido a la cantidad de casos existentes de vínculos entre el narcotráfico, la policía estatal, municipal y la estructura gubernamental. Un alto porcentaje de los gobernadores de diferentes estados de la república han sido vinculados con delitos como lavado de dinero, vínculos con el narcotráfico y un conjunto de actividades delictivas que han fomentado un alto grado de impunidad, violencia y terror sobre las poblaciones y demarcaciones territoriales en las que ejercen su poder en conjunto con los grupos criminales. Hacer una radiografía del país, resultaría importante pero no propio de esta investigación, por lo que se hará la acotación únicamente al estado de Guerrero, contexto necesario para este trabajo.

Un caso que permite ver muy claramente el entramado que comenta Flores Pérez es la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. Debido a la presión

nacional e internacional para esclarecer la situación el gobierno mexicano se vio obligado a iniciar un conjunto de investigaciones que permitieron entrever la preocupante cuestión que en Guerrero acontece.

Un elemento que salió a relucir fueron los vínculos de 12 alcaldes del estado de Guerrero con el crimen organizado. Entre ellos destaca el de José Luis Abarca, perteneciente al Partido de la Revolución Democrática (PRD), mismo que fue presidente municipal de Iguala en la fecha del ataque de los normalistas. Abarca había contraído nupcias con María de los Ángeles Pineda Villa hermana de Mario Alberto y Salomón Pineda Villa mejor conocidos como “Los Pelones”, brazo armado del Cártel de Sinaloa en el estado de Guerrero, fundado como respuesta a los ataques del Cártel del Golfo y su grupo “Los Zetas”. (Pantoja, 2017, 217)

Desafortunadamente la situación no era un caso aislado, sino un problema de orden estructural. Según un “informe de la PGR, 26 de los 80 grupos criminales identificados en México, están asentados en Guerrero” (Open Society, 2019, 13) y la delincuencia organizada tiene una presencia permanente en al menos 65 de los 81 municipios del estado de Guerrero (Open Society, 209,13). Además de los 19 “grupos armados civiles” que operan en el 50% del territorio guerrerense.

Las condiciones topográficas y demográficas de Guerrero lo vuelven un espacio de disputa en la búsqueda del control por la producción y trasiego de drogas en especial de la heroína y la marihuana. Es importante hacer una pequeña radiografía de lo que es el estado no únicamente en términos de homicidio, sino también de sus condiciones socioeconómicas. Según datos del CONEVAL para el 2018 66.5 % de la población de Guerrero se encontraba en situación de pobreza y un 26.8% en pobreza extrema (2018).

La filósofa Sayak Valencia comenta que las condiciones de pauperización, el estado corrupto y su desestructuración han llevado a la población al crimen organizado como “una respuesta racional a un entorno socioeconómico totalmente devastado”. Con un Estado de Derecho completamente corrompido, queda como única alternativa cooperar con la “cultura criminal”. Si bien, la pobreza no se vincula con la violencia, son estos sujetos expulsados, esa otredad empobrecida y perseguida la que tienden a entrar, voluntaria u obligadamente al “sector negro” de la economía:

Resulta cuanto menos lógico que los sujetos sometidos empiecen a cuestionar la coherencia y la infalibilidad de ese orden. Empiecen también a reclamar un espacio

para sí, a ejercer sus posibilidades destructoras como motor de creación de capital y enriquecimiento, por medio de la instauración de una subjetividad transgresora que no coincidirá con “la subjetividad de los triunfadores” ni la de los resignados, sino que excederá los marcos de las teorizaciones sobre las subjetividades contemporáneas, creando una subjetividad endriaga, que tendrá como base el buscar modos de acción ilegítima y de autoafirmación para exorcizar la imagen y la condición de víctima. Acciones que generarán demandas de orden y represión. (Valencia, 2012, 91)}

En el caso de Guerrero, el estado tenía un control único liderado por Cartel de los hermanos Beltrán Leyva y se mantenía una cierta “paz” para la población civil. Fue con la llegada del Cártel del Golfo y su brazo armado, “Los Zetas”, que la disputa por la zona de producción de heroína más grande del país se empezó a bañar en sangre. Esta disputa, no debe ser entendida únicamente como un conflicto entre los criminales, sino también como la consecuencia de una pauperización de las estructuras sociales, económicas y culturales de un país entregado a los grandes capitales.

No será objeto de este trabajo hacer una descripción de cómo se fueron desmantelando cada uno de los grandes carteles que disputaron el territorio en Guerrero, para ese propósito, se puede revisar el texto “La permanente crisis de Guerrero” del historiador y politólogo Juan Camilo Pantoja. En este trabajo se hará hincapié sobre las consecuencias que ello tuvo: los homicidios, secuestros y desapariciones que formaron parte de una estrategia gubernamental para intentar desmantelar al crimen organizado a partir del asesinato o encarcelamiento de los líderes de los grandes carteles que operaban en el país y en Guerrero. (N.A (2012) Aristegui noticias)

Las rupturas de los cárteles -como consecuencia de la reconfiguración que hubo tras la pérdida de los líderes- es esencial para poder entender los niveles de violencia que se dieron a raíz de esta disputa por el territorio y los recursos humanos y naturales. En el caso de Guerrero, la situación ha sido particularmente complicada, ya que como mencionamos anteriormente es un importante productor de heroína, marihuana, minerales y maderas, sumado a la enorme desigualdad que existe en el estado. Este conjunto de características ha generado que los niveles de homicidio sean los más altos de la historia contemporánea de México. Según datos del gobierno federal, citados por Open Society: “En 2014, Guerrero tuvo la mayor tasa de homicidios reportada en México, que llegó a 48 homicidios por cada 100,000 habitantes, según cifras del gobierno federal. Esta cifra es tres veces más alta que el

promedio nacional (16 / 100,000). Además, la tasa de homicidios de Guerrero es más de siete veces superior al promedio mundial”. (Open Society, 2014, 1)

Para 2014, el Estado de Guerrero tuvo dos de las ciudades más peligrosas y con la mayor tasa de homicidios del país. Acapulco, que es la ciudad más grande del estado, contó con una tasa 69.60 homicidios por cada 100,000 habitantes y su capital, Chilpancingo, ocupó la segunda posición con una tasa de 62.95 de acuerdo con cifras del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal. Es importante tener en mente que el promedio nacional es 13.31. (Open Society, 2014,1)

Bajo estas condiciones, es necesario hacer hincapié en que las cifras presentadas en este conjunto de informes no permiten entender en toda su magnitud el fenómeno, ya que hay un temor constante sobre las represalias por denunciar y por la impunidad que impera en la resolución de las denuncias y los procesos judiciales. En Guerrero, el sistema de justicia es absolutamente deficiente: las probabilidades de ser condenado por un homicidio son de 1 en 15, sólo el 12.3% de los homicidios fueron perseguidos y tan solo el 6.5% terminan en sentencia condenatoria. (Open Society, 2014,1)

Esta misma suerte corren otro tipo de delitos como la desaparición forzada. Este es el punto en el que se profundizará, dadas las características del trabajo fotográfico de Yael Martínez. Antes de entrar de lleno a las implicaciones estadísticas, que nos permiten entender cuál es, hasta cierto punto, el panorama en términos de desaparición y desaparición forzada en México, es esencial definir lo que se entiende por este fenómeno.

DESAPARICIÓN: LO VIEJO Y LO NUEVO

La historia de la desaparición forzada se puede rastrear según el sociólogo argentino Daniel Feierstein en su texto *Genocidio y desaparición: los distintos usos de una práctica social en el contexto de una tecnología de poder*, en tres momentos o usos particulares en la historia. El primero de ellos fue durante el proceso de colonización donde

“(…) la desaparición de las víctimas y sus restos se vinculaba mucho más con la deshumanización y animalización de los pueblos perseguidos (…) la disposición de sus cuerpos y restos resultaba equivalente a la disposición de desechos animales,

para los cuales no se requería ritualidad alguna. Es por ello que la utilización de la categoría de *desaparición forzada* para fenómenos que fueron parte de los genocidios colonialistas termina siendo un tanto extemporánea y forzada” (2017, 62)

Sin embargo sigue funcionando como un antecedente histórico para las prácticas que se llevaron durante la primera parte del siglo XX (el ittihadismo turco, el franquismo, el stalinismo y el nazismo) donde “el aparato estatal victimizó a poblaciones que en mayor o en menor medida, eran reconocidos como habitantes del mismo territorio y, en grados variables y crecientes, la desaparición comenzó a aparecer como una estrategia de ocultamiento de la magnitud y características del proyecto de aniquilamiento” (2017, 62), claro ejemplo de esto fue *Shoah*, donde bajo el decreto “Noche y Niebla” las operaciones militares nazis capturaron, desaparecieron y asesinaron las vidas tomadas de las personas judías.

Por último Daniel Feierstein comenta que a raíz de los juicios de Núremberg, se transformaron las prácticas de desaparición forzada en la segunda mitad del siglo XX (inscribiéndose en la lógica de la Doctrina de Seguridad Nacional), donde la desaparición se vinculó a dos elementos principales: ocultamiento de pruebas de masacres y destrucción de relaciones sociales en las sociedades sobrevivientes (2017, 62).

Es necesario reflexionar que estas distinciones históricas, no marcan únicamente el inicio y el final de las maneras en las que opera u operaba la desaparición forzada, sino da cuenta de la complejidad histórica que la envuelve y los diferentes componentes que la atraviesan y que hasta nuestros días permanecen.

Tanto en las experiencias mundiales del siglo XX como las nacionales podemos hablar de desaparición forzada, que se define, de acuerdo con la Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas en su artículo II, como:

[...] la privación de la libertad a una o más personas, cualquiera que fuere su forma, cometida por agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúen con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la falta de información o de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o de informar sobre el paradero de la persona, con lo cual se impide el ejercicio de los recursos legales y de las garantías procesales impide el ejercicio de los pertinentes. (2002)

El caso de México, en términos históricos se podría pensar que se encuentra dentro de la tercera caracterización expuesta por el Dr. Feierstein. Sin embargo

observando los diferentes planes que se conocieron como “Operación Felicidad”, “Operación Rastrilleo”, “Operación Amistad” y “Operación Telaraña” (Garmiño, 2017) que se suscitaron en la segunda mitad del siglo XX durante la Guerra Sucia y los niveles deshumanización donde masacraron guerrilleros, sospechosos, campesinos e indígenas, se puede hablar de una mezcla compleja de cada uno de los usos antes mencionados y de su continuidad hasta nuestros días.

Ese es el caso particular de México que confronta Yael Martínez. La desaparición, se ha visto, en términos de Gatti e Irazuzta, excedida (2019). En el México contemporáneo, ya no desaparece únicamente el opositor político, los estudiantes o los guerrilleros. También desaparecen las mujeres al salir del trabajo, las niñas cuando van a la tienda, los jóvenes al terminar un partido de fútbol, los hombres cuando migran por trabajo y los y las migrantes que pasan por el territorio.

Actualmente, la desaparición en México, comenta Adrián¹ -coordinador del departamento de asuntos jurídicos del Alto Comisionado de las Naciones Unidas-, está más allá de las prácticas previas. (en Irazuzta y Gatti, 2019, 7). En medio de un Estado de Derecho quebrado, las prácticas de dar muerte y de aterrorizar dieron un giro, pasaron de tener intenciones políticas “claras” a volverse una práctica criminal ejercida por las fuerzas armadas, por el crimen organizado y por particulares. Las necroprácticas de las que habla Valencia (2012), solo se transforman, se vuelven para los marcos de lo entendible, insostenibles.

En México y en Guerrero, existe un híbrido de ambas condiciones, las fuerzas armadas, la policía federal, municipal, local y los grupos criminales desaparecen personas por razones políticas, como sucedió en el caso de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa. Por otro lado, se observa una diversificación de razones por las cuales las personas están desapareciendo como lo son la trata de personas, misma que puede tomar varias formas: esclavitud en campos, reclutamiento de sicarios o halcones, etc. (Mastrogiovanni, 2014)

En este sentido, la desaparición forzada deja de ser únicamente una herramienta o estrategia del Estado, mejor nombrado, señala Gatti (2006: 29), como el “dispositivo desaparecedor” por Pilar Calveiro. Y pasa hacer una táctica de los grupos del crimen organizado que, en conjunto con varios elementos, genera ambientes de terror sobre la población civil. Para Pietro Ameglio, historiador y

¹ Nombre incompleto o ficticio por razones de seguridad.

miembro del Movimiento por la Paz con justicia y dignidad, el terror paraliza, no deja pensar, por lo tanto se anula la acción y la gente se encierra. El espacio público, en otras palabras, “las plazas”, quedan disponibles para el ejercicio de los cárteles y de las fuerzas armadas. (en Mastrogiovanni, 2014)

La situación es mucho más grave de lo que las cifras oficiales ofrecen al respecto. Como revelan los testimonios de las víctimas de desaparición forzada en el informe de la Comisión de Derechos Humanos *La situación de los Derechos Humanos en México*, las personas tienen una gran desconfianza por las autoridades estatales y locales, ya que conocen de los vínculos entre los cárteles y el gobierno. Esto genera que los familiares que buscan a sus desaparecidos eviten o se nieguen a presentar una denuncia por medio de represalias por parte del crimen organizado. (CIDH, 2015,73)

La autocensura de las víctimas al denunciar se ve acompañada de un alto grado de impunidad por parte de los aparatos de justicia. Un buen ejemplo fue el caso Radilla, el primer caso de desaparición forzada donde el Estado se reconoció como partícipe del delito. A pesar de ello, hasta la fecha, nadie ha sido juzgado ni sentenciado ni ha habido deslinde de responsabilidades. Eso mismo ha ocurrido con todos y cada uno de los casos de desaparición reportados en Guerrero, un 70% de ellos vinculados a actores estatales, según el Comité de Familiares y Amigos de Secuestrados y Desaparecidos y Asesinados en Guerrero. (Open Society, 2014, 16)

Según el informe de Open Society, Guerrero cuenta con una de las tasas de impunidad más altas en materia de persecución y resolución de la desaparición forzada, ya que para el 2014 no se habían resuelto ninguno de los casos de desaparición forzada del estado. La situación es tan grave que no había siquiera investigaciones iniciadas al respecto. Las pocas que existen ahora “[no han] resultado en la acusación formal de los presuntos perpetradores o en la obtención de órdenes de aprehensión”. (Open Society, 2014,17)

La impunidad y la nula disposición de las autoridades, ya sea por omisión o por participación en los crímenes, en especial de desaparición, genera una gran desolación de las familias que buscan a sus desaparecidos. La desaparición, forzada o no, está siempre sujeta a un elemento fundamental: el duelo, que no se cierra, que destruye a las familias y a los tejidos sociales. Mastrogiovanni, comenta que el trauma al perder un familiar, no es focalizado: no es una familia que pierde a un ser querido por enfermedad o por homicidio, sino que la afección se extiende además a los amigos

y gente cercana. Es un círculo muy amplio el que se ve implicado directa o indirectamente: el dolor fluye y se teje como parte del entramado social.

La desaparición de personas se vive en palabras de Gabriel Gatti como una catástrofe, en sus términos “La causa de la catástrofe no se retira: es la excepción permanente, es la anormalidad de la norma, es un duelo perpetuo...Trauma que no se resuelve; acontecimiento que dura” (2011, 92) El estado de descomposición social donde se los y las desaparecidas y sus rastreadoras se unen en un vórtice de dolor. Las autoridades no les responden, la sociedad les criminaliza, las leyes no se respetan, el duelo está vivo y las búsquedas se encuentran latentes.

La desaparición y la desaparición forzada son unos de los crímenes de Estado más atroces. El sufrimiento que genera en aquellos y aquellas que desaparecen, rara vez lo conocemos. La poca información, que hay es gracias a quienes son encontrados, relatan que las situaciones a las que se les somete son, en su mayoría, inhumanas. Sabemos en mayor medida que quien se queda y quien busca, sufre como “si te mataran a un hijo todos los días” (Mastrogiovanni, 2014). Las familias muchas veces buscan incansablemente a sus hijos, hijas, esposos, hermanos y hermanas, pocas veces hay justicia y si bien una gran cantidad de personas son localizadas con o sin vida una parte inmensa, nunca aparecen.

La situación en Guerrero es, sin lugar a duda, una de las más complicadas de la República Mexicana. Es un estado cuya riqueza ha sido objeto de una constante disputa por los recursos naturales y beneficios económicos que tiene para el crimen organizado. Las estructuras criminales se han insertado en los diferentes estratos gubernamentales y poblacionales, haciendo que el constante encubrimiento de las autoridades genere un bucle de impunidad que a su vez genera más violencia, represión y silencio.

En el último apartado, se hará la construcción del contexto de Yael Martínez, el objetivo es entender el papel que ha tenido la imagen fotográfica y los medios de comunicación en México y en Guerrero. Para tener cierta claridad de los discursos que circulan en los medios de comunicación y la importancia de conocer las condiciones del periodismo y del fotoperiodismo en México.

MEDIOS DE COMUNICACIÓN: EL OJO TUERTO

Si pensamos en México, podemos ver que son diferentes las imágenes que conforman nuestro imaginario, sin embargo, son algunas muy específicas las que relacionamos con la violencia, el crimen organizado y el gobierno. La imagen que se presenta en muchos espacios mediáticos está vinculada a la muerte: desmembrados, colgados, encajuelados, restos óseos o ropa abandonada. También se han podido ver imágenes, sobre todo durante el sexenio de Felipe Calderón, de los capos de las drogas capturados, presentados frente a la prensa en una escenografía montada. De manera paralela es posible identificar las narrativas establecidas por los periódicos y por los autores y autoras independientes que buscan relatar a las familias, sus duelos y luchas en medio de las condiciones de violencia y descomposición social en las que México se encuentra actualmente. Ejemplo de ello es el caso de Mónica González y su trabajo *Cartografías de la violencia*.

Cada una de estas imágenes, se produce y distribuye en el espacio social con un objetivo. No obstante, debido a las condiciones actuales de los medios de comunicación que trabajan en condiciones de absoluta precariedad para poder llevar a cabo su oficio, el trabajo de comunicador y comunicadora se ha vuelto en un oficio de alto riesgo: según la última clasificación de Reporteros Sin Fronteras 2020, México es el país del continente americano con mayor riesgo para la prensa.

Según el informe de la Relatoría Especial para la Libertad de Expresión las condiciones son tales que, del 1 de enero de 2010 al 1 de noviembre de 2016, 162 periodistas, trabajadores y trabajadoras de medios de comunicación habrían sido asesinados por motivos relacionados a la profesión (2017, 12) de los cuales el 90 de los casos queda impune. Es esta impunidad la cual propicia la repetición de los delitos y da como resultado un clima generalizado de censura y persecución. (2017,11)

Con el objetivo de acercarse a las condiciones que afectan al gremio de los medios de comunicación en México y en el estado de Guerrero, se retomará el concepto de “Zona silenciada” que propone la Comisión de Derechos Humanos en su informe *Zonas silenciadas: regiones de alta peligrosidad para ejercer la libertad de expresión (no. 16-17)* donde se reconocen por medio de un conjunto de variables las condiciones de peligrosidad que viven los integrantes del gremio de los medios de

comunicación, donde se incluyen radio, televisión, periodismo, fotoperiodismo y medios audiovisuales.

Para esta investigación se hará una descripción de los elementos fotográficos que surgen en relación a las condiciones de inseguridad e impunidad del campo del periodismo. Para empezar, es importante entender las características de una “zona silenciada”. La Relatoría Especial describe el término como un conjunto de características o factores que las áreas comparten, entre ellos:

a) la existencia de estructuras criminales que operan fuera de la ley y buscan el control de toda una región; b) la cooperación, colusión u omisión de amplios sectores de la administración pública en diversos niveles; c) la falta de respuesta efectiva de otras instituciones estatales (Ejecutivo, Judicial y Fiscalía) llamadas a cumplir con las obligaciones primarias de prevenir, proteger, investigar y sancionar las amenazas a la vida e integridad y garantizar el ejercicio de la libertad de expresión; d) la falta de apoyo y capacitación de los periodistas locales que los vuelven más vulnerable a este tipo de ataques, ya sea por la forma en que abordan el fenómeno noticioso o por verse involucrados con autoridades o incluso las estructuras criminales; e) este complejo conjunto de factores inhibe a los periodistas de las zonas afectadas a realizar su labor, limita la libertad de expresión y produce un efecto amedrentador sobre el libre flujo de la información, genera autocensura y refuerza la tendencia a llevar a cabo un periodismo que evite informar sobre temas de seguridad, corrupción o tráfico de influencias y a desarrollar un periodismo alineado con el poder; f) el éxito obtenido por las estructuras criminales en silenciar a los medios de comunicación y a los formadores de opinión durante largos espacios de tiempo, sumado a la impunidad que obtienen los autores materiales e intelectuales de este tipo de violencia, genera incentivos para perpetuar la violencia dirigida contra los comunicadores" (CIDH, 2107, 21-22)

Basándonos en los elementos descritos hasta este momento y en declaraciones recogidas de diferentes periodistas por Sergio Ocampo (2021), en el periódico de La Jornada, podemos establecer que el estado de Guerrero, cumple con las características para ser considerada una “zona silenciada”. A manera de recapitulación: el estado tiene una importante presencia de grupos criminales, prácticas corruptas existentes en los diferentes niveles de la administración pública que se conjuntan con la omisión o colusión de los delitos por parte de las autoridades en contra del gremio y de la resolución y castigo de otros crímenes. Este conjunto de elementos produce constantes agresiones hacia los trabajadores y trabajadoras de los medios de comunicación.

Según los datos del informe *Zonas silenciadas*, la mayoría de los delitos en contra de integrantes de la prensa y de los medios de comunicación se da en zonas rurales, con una alta presencia de grupos criminales (CIDH,2017:19). Como mencionamos con anterioridad, en el estado de Guerrero, existen alrededor de 10 grupos criminales, distribuidos en la totalidad del territorio. Otro factor importante es que el 40% del territorio del estado es población rural y las grandes ciudades, son también epicentros de la violencia, como Acapulco o Chilpancingo.

La persecución, intimidación y asesinato de personas de la prensa está vinculada a una estrategia de los grupos delictivos, elaborada con base en la extorsión, el soborno y la amenaza de los medios de comunicación, con el objetivo de poder distribuir sus mensajes y generar presión a la población local, grupos contrarios y gobierno. Esto lo realizan a través de imágenes y notas periodísticas que favorecen la imagen pública del cártel dominante en la zona en disputa, (Contreras, 2017, 33). Todos estos factores son los que han llevado a Guerrero al tercer lugar en homicidios de periodistas.

Si bien el conjunto del gremio está en riesgo, ya que atacar los medios de comunicación es transgredir el derecho a la información y a la libertad de expresión, se debe acotar que las agresiones se presenta en su mayoría en las coberturas relacionadas con narcotráfico, corrupción, delincuencia organizada, seguridad pública y asuntos relacionados como las desapariciones (forzada o no), la trata de personas, etc.(CIDH, 2017:13) Ejemplos de esto en Guerrero son los asesinatos de los periodistas Pablo Morrugares y Víctor Fernando Álvarez Chávez. Ambos realizaban coberturas sobre crimen organizado, asuntos policiales o política.

Ser periodista en el estado de Guerrero se ha vuelto una “actividad de alto riesgo”, comentan integrantes de la Asociación de Periodistas del Estado de Guerrero (APEG). La APEG se ha encargado de denunciar las diferentes agresiones en contra de compañeros y compañeras: golpes, secuestros, intimidaciones, amenazas, asaltos, asesinatos o desapariciones por grupos criminales y por integrantes de las fuerzas armadas o policiales del Estado.

Hasta este momento se han delineado las condiciones del gremio vinculadas a la persecución, violencia y censura que hay en su contra por ejercer su labor periodística. Ahora bien, resulta importante hacer lo mismo con algunas de las narrativas visuales que se han presentado a lo largo de la última década, una de ellas fundamental aunque desafortunada para la cultura mexicana: la nota roja. Resulta

importante centrarse en este género fotográfico por su cercanía con la muerte y el consumo de la misma a través de la imagen.

La fotografía de nota roja o “policíaca” ha tenido una larga tradición. Desde el momento en que la fotografía se inventó se empezó a hacer registro de accidentes, asesinatos o masacres. Existen en diferentes espacios geográficos diferentes fotógrafos y fotógrafas que han capturado por medio de su lente el infinito mundo de posibilidades de la muerte humana. En México, un caso conocido es el de Enrique Metinides alias “El decano de la nota roja” quien capturó con su trabajo fotoperiodístico accidentes, asesinatos y hechos atroces que lo hicieron, con el tiempo, mundialmente famoso por su cuidado excepcional de composición fotográfica y estética solemne.

Este constante consumo de nota policíaca, normalmente se apoya del sentido narrativo de tragedia. La historia encuentra su resonancia en el ámbito de lo personal: “detrás de cada nota policíaca hay un drama humano, donde los protagonistas son seres humanos, donde hay dos versiones opuestas aunque parten del mismo fenómeno: la víctima y el victimario cada uno con su razón o versión” (Contreras, 2017, 10-11). Este es un elemento fundamental para entender la transformación de la nota roja en un contexto como la narcoviolenencia.

García Huitrón menciona que Metinides, representa la nota roja en su sentido más clásico. El delito común era el “régimen de presentación clásico”, la sección policial, también conocida como la “sección social de los pobres”, sólo ocupaba algunos espacios del periódico (Balderas et ál, 2012). Sin embargo, la violencia aumentando en México por más de una década, los autores Emilio Cunjama y Alán comentan:

“La nota roja –antes en apartados solitarios y especializados– hoy colma gran parte de los contenidos temáticos de diarios, revistas y noticieros; encabezan periódicos y portadas de revistas, así como programas de televisión y productos cinematográficos. Esta producción mediática y su auge, lejos de responder a la preocupación y ocupación reflexiva y crítica de estas cuestiones criminales, responde a los dictados de la economía de mercado, centrados en el consumo, la acumulación y la “barbarie estética”. (en Balderas, 2014,107)

Las razones sobre la proliferación de esos contenidos son variadas y están sujetas a diferentes planteamientos. El primero se vincula a una lógica de mercado básica: oferta y demanda. Jorge Balderas describe que muchos medios de comunicación siguen ocupando la fórmula de “más violencia, más audiencia y

publicidad” (Contreras, 2017, 81). Este mantra comunicativo se regía bajo la sed insaciable de sangre de las audiencias. En este sentido el autor retoma el planteamiento de Ramón Reig, cuando menciona que la difusión y consumo de este tipo de fotografías tienen una gran audiencia por el tema de la muerte, por el morbo y, por último, por la complicidad (forzada o promovida) por los medios de comunicación, donde se generan un conjunto de “especulaciones, juicios paralelos y espectáculos”. (Contreras, 2017, 10)

Este conjunto de elementos sería fielmente reflejado en las condiciones sociales y políticas del México contemporáneo cuyo régimen político se encuentra determinado por prácticas de miedo, muerte e impunidad por parte de los órganos estatales y del crimen organizado. En este sentido la imagen fotográfica de “nota roja” condensa un conjunto de elementos de vital importancia para poder conocer sus características, su función social y, por ende, su dimensión política en el campo de la producción fotográfica.

El elemento primordial de la fotografía de nota roja es la visibilización y registro de la violencia: la muerte, la sangre y los cuerpos torturados son los objetos del encuadre fotográfico. Sin embargo, es pertinente problematizar esta cuestión. ¿Qué función informativa tiene la nota roja? Es importante conocer y explicar la percepción que se tiene de la producción de nota policíaca por parte de los medios de comunicación.

La agencia Cuartoscuro publicó en su número 106 un conjunto de entrevistas de diferentes personalidades del medio fotográfico y preguntó “¿Por qué sí o no, publicar las imágenes en torno a la violencia que vive actualmente en el país?” Las respuestas se redujeron a tres posturas principales. La primera de ellas se inclinaba hacia evitar publicar ese tipo de material de manera masiva en los medios de comunicación. La segunda, se encontraba determinada por la necesidad de informar y visibilizar los hechos sociales que se presentaban latitudes tan diferentes como Sinaloa o la Ciudad de México y, por último, se hablaba de una regulación en la publicación de este tipo de material. (2011)

La función de la fotografía busca tener sobre todo un sentido informativo sobre lo que acontece en el país. No obstante, la postura de la Dra. Nuri Carton de Grammont plantea que las imágenes distribuidas en los medios de comunicación y en el internet “muestran cuerpos transformados y procesados para crear auténticas instalaciones de terror: desollados, decapitados, mutilados, desmembrados,

quemados, colgados y otras atrocidades se multiplican en el espacio público” (2015, 3). Éstas tienen como objetivo usar “[...] el cadáver como la expresión de un material simbólico y político utilizado como un dispositivo mediático en el espacio público para movilizar diversas audiencias, actores sociales y relaciones de poder en el contexto de la guerra contra el narcotráfico en México.” (2015, 3).

Para Jorge Contreras, los cuerpos se vuelven documentos en más de un sentido. Primero, de forma literal, ya que funcionan como portadores de mensajes escritos: las reconocidas narcomantas que son colocadas encima de los cuerpos en las calles con amenazas. Sin embargo, también tienen un sentido simbólico, como señala Magdalena Ávila Lara, comunicóloga y experta en semiótica, que especifica que cada una de las mutilaciones de los cuerpos de las víctimas tiene un mensaje codificado dependiendo de la razón por la cual se les tortura y se les asesina (en Contreras, 2017, 146). Los cuerpos de las víctimas se convierten en espacios de representación y conflicto donde se inscriben narrativas con intereses claros por parte del crimen: el miedo, el terror y la advertencia. Al respecto Sayak Valencia comenta: “[...] los cuerpos de las víctimas son concebidos por sus verdugos “como una cartografía susceptible de reescritura, pues al inscribir en él códigos propios del crimen organizado se intenta establecer un diálogo macabro y un imaginario social basado en la amenaza constante. [...] Para los especialistas en violencia del capitalismo gore, el cuerpo, en su desgarramiento y vulneración, es el mensaje”. (Valencia, 2010: 111).

Las audiencias consumen en internet, en periódicos o revistas los cuerpos desmembrados de personas, cuya descripción se encuentra bajo la estigmatización de “delincuentes”, “descabezados”, o “daños colaterales”, una generalización donde lo humano pasa a ser un sujeto-objeto, donde se les priva de sus nombres y se deja de lado su parte de humana (Contreras, 2017, 152). En este sentido, podemos ver una ruptura entre la nota roja previa al enfrentamiento con los grupos del narcotráfico, donde la historia personal de la víctima y del victimario era el eje principal de la demanda de estas historias.

En la actualidad, la fotografía policiaca funciona como un espacio de representación de la otredad. En palabras de Agamben, el *Homo sacer*, es un sujeto que puede ser asesinado y cuyo asesinato no conlleva a repercusiones penales porque es reemplazable, su vida no vale nada y no conoce el duelo, porque quienes

les lloran, son también invisibilizados: son los sujetos endriagados y los “enemigos” de una guerra sin cuartel y sin camino a la paz (en Contreras, 2017, 152).

En este sentido la imagen de nota roja se construye bajo la necro visualidad, que se entiende como la “desrealización que refuerza una narrativa cuyo argumento central es la negación de las vidas excedentes, no importantes o ya negadas (Valencia y Sepúlveda, 2016: 84). La sensación de irrealidad por medio de la violencia subjetiva, como menciona Marzano, “colapsa los marcos interpretativos” (en Ruiz, 2017), desafía y corrompe los puntos nodales de la imagen fotográfica: la interpretación y el diálogo.

Lo anterior es un elemento primordial, el horror de las imágenes de muerte son en sí mismas un colapso. Sin embargo, son también su razón de ser. La postura de diferentes autores es que es el horror mismo el marco que nos permite reconocer las intenciones que anteceden a la producción fotográfica. Anteriormente mencionamos que fungen como mensajes de las fuerzas ilegales hacia otros adversarios, la población y el gobierno, sin embargo, la postura presentada por Iván Ruiz en su libro *Docufricción prácticas artísticas en un México convulso* (2017), permite entender que la fotografía policiaca también abona a un discurso oficialista que permite y fomenta un entendimiento del conflicto, bajo una lógica de “exterior” e “interior”, “enemigo” y “amigo”. Bajo este mismo argumento Jorge Contreras menciona que la deshumanización representada por medio de la fotografía permite construir una visión un tanto mítica de la guerra y, por lo tanto, de la muerte.

La fotografía policiaca es un género fotográfico cuya función se ha establecido a partir de la correlación de fuerzas entre el crimen organizado, el gobierno y la sociedad civil. Cumple funciones comunicativas entre los agentes en el campo social, hasta la irrupción en el espacio de lo simbólico, degrada y deshumaniza las vidas de ciudadanos y ciudadanas y, por último, genera representaciones cuyos intereses se encuentran en constante colisión con representaciones diferentes y diversas como lo es el caso de la fotografía documental.

Es necesario resaltar que una de las características de la nota roja es su extensa distribución en los medios de comunicaciones tradicionales y electrónicos. Esto le permite generar un impacto mayor en la percepción que se tiene sobre el conflicto y las personas en él involucradas. En este sentido, resulta pertinente recordar lo que menciona Walter Benjamin, desde su planteamiento de la destrucción del aura,

la cual se presenta, en sus palabras, de la siguiente manera: “La extracción del objeto fuera de su cobertura, la demolición del aura, es la rúbrica de una percepción cuyo “sentido para lo homogéneo en el mundo” ha crecido tanto, que la vuelve capaz, gracias a la reproductibilidad, de encontrar lo homogéneo incluso en aquello que es único”. (Benjamin, 2003, 48)

Bajo estas condiciones es que el aura se marchita. En primera instancia por su creciente reproducción, distribución y consumo. En segunda, y en un sentido aún más profundo, por la homogeneización y deshumanización de las vidas presentadas o invisibilizadas. La nota roja suma a la narrativa *calderonista* de llamarles a esas personas “daños colaterales” o criminales, haciendo de esas vidas dispensables. Se marchita la esencia de la obra al destruir la esencia de la persona que presenta. Es de ahí la importancia de pensar en las imágenes como un elemento fundamental de la manera en la que entendemos el mundo y las vidas que se valoran y las que no.

La fotografía policiaca, en el caso particular de México, funge como un elemento importante en el “sistema de imágenes” o “cultura visual” creados en el contexto actual. Se vincula principalmente con el homicidio, la tortura y la violencia subjetiva. Es un discurso icónico fundamental para entender la relación política que se establece en el campo de la fotografía y, en este caso, el papel de la fotografía documental de Yael Martínez, como parte de un conjunto de imágenes que se enarbolan como un contrapunto a las narrativas de invisibilización y criminalización de las víctimas asesinadas y desaparecidas durante el conflicto armado actual.

EN LA BÚSQUEDA DEL SENTIDO PERDIDO

*Y que ya no pienso en la palabra “muerte” porque supe que el
extrañar, cuando se ama, es mucho más eterno que morir.*

Mayra Martell

Para entrar de lleno al análisis de las imágenes del trabajo de Yael Martínez es fundamental tener un acercamiento al modo de ver del autor. Éste ha sido construido a partir de la propia información otorgada por el autor, a través de un ejercicio de entrevista a profundidad elaborado para esta investigación. A lo largo de este capítulo se hará una pequeña biografía del autor donde se narra el conjunto de elementos y situaciones que han construido poco a poco su visión del mundo. En segundo término, se hará el análisis de las diferentes imágenes de *La casa que sangra*, a partir del marco analítico que consta de tres niveles: connotativo, denotativo y dialógico.

Yael Martínez y los gitanos

Toda persona que ha ido alguna vez a Taxco, Guerrero, reconoce la belleza de sus callejones y sus calles empinadas, las casas blancas que se alzan a lo largo del Valle y que rodean la Iglesia de San Prisca. Quien se ha perdido entre el clima cálido y el bullicio de la gente en la plaza central, sabe con seguridad que uno no puede ir a Taxco sin comprar un sinfín de artesanías y hay una que sobresale por encima de las demás: la plata. Esta pequeña ciudad cuenta con una larga tradición minera y orfebre y fue en el seno de una familia dedicada exclusivamente a esta tradición y oficio donde nació Yael Martínez un 8 de diciembre de 1984, siendo el segundo hijo de Esteban Martínez Baen y Patricia Velázquez Martínez, de una familia de tres hermanos.

Acercado a las artes por parte de sus tíos abuelos que pertenecían a grupos musicales, Yael se sintió atraído por las expresiones estéticas de la música y de la gráfica, comenzando a dibujar desde pequeño, gusto que compartió con su hermano menor, Jesús, el cual desarrolló sus habilidades en el medio e hizo una carrera en la

gráfica y en el grabado. La mirada atenta de Yael Martínez se encontró con el programa transmitido titulado *La gente y el arte*. Fue ese momento, el que le cambió la vida, al encontrarse, casi por azar con las imágenes de Joseph Koudelka y su trabajo sobre población gitana, titulado *Gitanos*, uno de los libros más importantes para el documentalismo del siglo XX.

La belleza en las fotografías de Koudelka y la dedicación que le mostraba a su proyecto llevado a cabo a lo largo de 8 años en diferentes comunidades romaníes (Bohemia, Moravia, Eslovaquia, Rumanía, Hungría, Francia y España) inspiraron a Yael a compartir con sus padres que quería dedicarse a la fotografía. “Mis padres demostraron preocupación” me comenta Yael, “al fin y al cabo no teníamos ningún referente directo de la profesión, sólo había un par de tíos que se dedicaban a la fotografía pero, sobre todo, a la de sociales”.

Buscó entrar a la universidad a la carrera de artes, sin embargo, fue rechazado por tener un portafolio “incompleto” para los cánones académicos. Yael cuenta que llevó un par de fotos que había tomado con la única cámara que había en casa, una *point and shoot* (que había ganado su hermana por ser uno de los mejores promedios del país) y un par de dibujos. No fue aceptado.

El siguiente año ya no lo intentó de nuevo. “No quería estudiar con gente que me dijera que me dedicara a otra cosa”, comenta Yael. Es así como decidió entrar a estudiar a la Escuela Activa de Fotografía de Morelos y posteriormente empezó a trabajar con el fotógrafo, Luis Gordo, que se especializaba en fotografía de arquitectura. Bajo su tutela, Yael Martínez, comprendió la importancia de la luz, el espacio y el tiempo y desarrolló sus destrezas técnicas.

Una de las cosas que Yael siempre tuvo presente era que su objeto fotográfico sería su comunidad, su estado y el resto del país. “Somos una familia de clase trabajadora del estado de Guerrero”, me comenta. Eso le implicaba ciertas limitaciones para convertirse en un fotoperiodista o documentalista que viajara por el mundo. Fue por eso que sus primeros trabajos se centraron en músicos populares de la región Norte y Tierra Caliente del estado y los campesinos de la sierra de Guerrero que trabajan como cortadores de caña en Morelos. También ha trabajado el tema de la religiosidad y el sincretismo propio de la región; otro tema importante ha sido el vínculo con su abuela que padeció Alzheimer, mismo que documentó en su proyecto *Raíz Oscura*.

Después de su educación formal y técnica en la Escuela Activa de Morelos, Yael Martínez viajó al sureste para continuar con su formación como fotógrafo en una de las instituciones más prestigiadas de Oaxaca: el Centro de las Artes de San Agustín (CaSa). Bajo la tutoría de algunas de las figuras más influyentes de su campo, como lo son Alejandro Castellanos y Fernando Montiel Klint, Martínez logró explorar otras formas documentales en los seminarios de creación con personas de diferentes disciplinas como la poesía, el teatro y el performance. Esta inmersión le permitió a transgredir las fronteras en sus procesos creativos y llevar la fotografía a otros espacios más allá de lo propiamente documental o fotoperiodístico.

Es en este momento en el que Yael Martínez, transformó los medios por los cuales se expresaría y comenzó a experimentar con diferentes soportes técnicos como el video o la intervención de las imágenes con dibujos. También se acercó al uso del sonido e integró la instalación sonora a su trabajo. En otras palabras, se acercó más a una forma de trabajo más multidisciplinaria y transmedia.

Es importante no dejar de lado que durante sus estancias en el CaSa se vinculó con una de las figuras más importantes de la fotografía humanista de los Estados Unidos de América, Mary Ellen Mark. Mark es una prominente fotógrafa que ha sido reconocida internacionalmente por sus diversos trabajos los cuales tienen como objeto principal el retrato y documentación de las personas que ella nombra como los “no famosos” (*unfamous* en inglés). Su estilo tan único y su capacidad de contar historias la han puesto como una de las mejores fotógrafas del siglo XX. En alguna ocasión, en una entrevista Mary Ellen comentó: “I’m just interested in people on the edges,” she says. ‘I feel an affinity for people who haven’t had the best breaks in society. I’m always on their side. I find them more human maybe. I care about them more. . . . What I want to do more than anything is acknowledge their existence.’”² (Goldberg, 1987)

La profunda tradición humanista de Mary Ellen Mark dejó trazos importantes en el desarrollo de los proyectos de Yael, el cual siguió esa condición documental y comprometida a lo largo de sus proyectos. Él se define a sí mismo como un fotógrafo documental, a pesar de combinar diferentes géneros, por ejemplo, la fotografía autorral. El autor encuentra la raíz de su mirada en el trabajo de campo “estar en ese

² Traducción propia: “Me interesan las personas marginadas’, dice. Siento afinidad por la gente que no ha tenido las mejores oportunidades en la sociedad. Siempre estoy de su lado. Me parecen más humanos, tal vez. Me preocupan más. . . . Lo que más quiero es reconocer su existencia”

momento en el aquí y el ahora, con las comunidades y obviamente siempre tratando de generar un trabajo previo de investigación sobre los antecedentes lo que esté cubriendo”. El ojo de Yael, sólo se desenvuelve a partir de la cercanía con sus sujetos.

Para el autor, la formación principal que tuvo como fotógrafo se centró sobre todo en programas de índole gubernamental como fue el caso del Seminario de Producción Fotográfica del Centro de la Imagen o del Seminario de Ensayo fotográfico de la Fototeca de Pachuca. Yael, considera que son esos espacios los que permiten que se genere una diversidad de los modos de ver que respondan a la diversidad de las problemáticas y contextos de aquellos fotógrafos y fotógrafas que se encuentran en diversos espacios geográficos, como fue su caso.

Podemos pensar en la trayectoria de Yael Martínez, como una de las más importantes y prominentes de la historia contemporánea en México. Desde la elaboración de su proyecto de largo aliento, *La casa que sangra*, los premios y reconocimientos no se han dejado esperar. A continuación, se hará una pequeña recapitulación de ellos.

En el 2015 fue seleccionado para participar en la Joop Swart Master Class de Latinoamérica y fue finalista en el *Eugene Smith Memorial Grant* en 2015 y 2016. En este último año también fue premiado por el premio “*Emergency Fund*” y “*On religion*” de la Fundación Magnum. En el 2017 fue señalado por *Photo District News (PDN’s)* uno de los 30 nuevos fotógrafos emergentes que ver en el 2017.

Martinez fue nominado para el *Paul Huf Award (FOAM Netherland 2016/ 2017, 2018)*, el *Prix Pictet*, *ICP Infinity Awards* y *Tim Hetherington Trust/ The Visionary Award* y fue seleccionado para el programa de formación del *World Press Photo North and Central America 6x6 Global Talent Program* en 2018. En el 2019 recibió el premio *Eugene Smith Award 2019*, y fue colaborador del programa *Photography and Social Justice* de la fundación Magnum. Ese mismo año ganó el segundo lugar en el concurso *World Press Photo (2019)* en la categoría de largo aliento. En el 2020 fue nominado para pertenecer a la agencia *Magnum*.

Su trabajo ha sido expuesto en México, Chile, Brasil, Colombia, Suiza, Estados Unidos de América, España, Argentina, Noruega, Bosnia Herzegovina y la India y se publicado en muchos de los medios internacionales más prestigiosos del mundo como *The Wall Street Journal*, *Lens NY times*, *Time*, *Bloomberg news*, *Vogue Italy*, *Le monde*, *Vrij Nederland*, *Ojo de pez Magazine*, *Bex Magazine*, *Aperture*, entre otros.

Esta recapitulación de lo que ha sido el desarrollo de la mirada de Yael Martínez es fundamental para centrarnos en una descripción general sobre el trabajo de interés para esta investigación con el fin de poner en contexto y entender la intención de la obra a analizar.

LA CASA QUE SANGRA

Los proyectos de Yael Martínez han estado vinculados desde su inicio con su familia o su entorno más próximo, cuya diversidad cultural y social le ha permitido a Yael Martínez acercarse diferentes ámbitos de la vida como la religiosidad, la agricultura, los ritos sociales y, desafortunadamente, la desaparición y desaparición forzada que se presentan en casi todos de los estados de la república.

El trabajo “La casa que sangra” es un trabajo iniciado en el año 2013 tras la desaparición de dos de sus cuñados y el asesinato de un tercero, bajo condiciones sospechosas, en la prisión de la Chilpancingo. Yael cuenta que cuando comenzó este proyecto él ya había propuesto al FONCA (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes) un proyecto sobre la orfebrería y la crisis que se vivía en la Ciudad de Taxco a raíz de la “la inseguridad, las dificultades fiscales y, sobre todo, la venta de mercancía apócrifa proveniente de China”. (Villagómez, E. El Financiero, 2013). Sin embargo, la desaparición de los hermanos de su esposa los atravesó profundamente a él y a su familia. Lo anterior llevó a Yael Martínez a querer registrar la situación que estaban viviendo su esposa, su hija, su suegra y el resto de la familia que se encontraba en medio de una situación de absoluta preocupación, desolación y dolor al tener a dos de sus familiares desaparecidos.

Su proyecto *La casa que sangra* cuenta con tres capítulos: “La raíz oscura”, “La casa que sangra” y “La raíz rota”. El autor decidió titularlos así por una cuestión que responde sobre todo a un asunto de financiamiento: cada uno de los capítulos lo llevó a cabo bajo el financiamiento del programa de becas de Jóvenes Creadores del FONCA en las emisiones 2011, 2013 y 2017, pero terminó llamando a todo el proyecto *La casa que sangra*.

El primero de ellos es la “La raíz oscura”. Éste consiste en una documentación que tiene como elemento fundamental registrar la enfermedad y muerte de su abuela quien padeció Alzheimer y de diabetes, lo cual la condujo a un deterioro profundo y, finalmente, a su partida. La intención de este trabajo fue, desde la perspectiva del autor, una búsqueda de la relación entre su abuela, su esposa y su hija, una especie de genealogía generacional entre la vida y la muerte. Aunque este es el primer capítulo del proyecto que nos interesa, haremos hincapié especial en los capítulos siguientes por centrarse en los temas que atañen a esta investigación.

“La casa que sangra” es una documentación de aproximadamente de dos años de su familia nuclear: su esposa, sus hijas y la familia de su esposa, donde por medio del registro diario, Yael Martínez, se encargó de capturar las dinámicas familiares que trajo la desaparición de sus parientes. A través de sus imágenes, los duelos no cerrados, los nuevos ciclos y las infancias trastocadas por esta tragedia toman forma. En este proyecto, Yael, decidió dejar de ser parte de la narrativa dominante del trabajo documental e incluirse a sí mismo como uno de los sujetos a narrar la historia, produciendo un discurso íntimo, personal y visceral.

Al formar parte de esta comunidad de personas que buscan a sus desaparecidos, el autor cayó en cuenta de lo generalizada que estaba esta situación en el estado de Guerrero y, desafortunadamente, en el resto del país. Las condiciones de pobreza y de crisis ocasionadas por la inseguridad le abrían las puertas al narcotráfico y a todos los mecanismos que la conforman. Algunas de las consecuencias palpables de ello fueron la desaparición forzada, el homicidio, el secuestro, cobro de uso de suelo, altos niveles de impunidad y la persecución de la prensa, activistas y policías comunitarias por parte de grupos criminales o de las autoridades federales, estatales y municipales que, como mencionamos en el capítulo anterior, se han constituido en un Narco- Estado.

Fue este contexto el cual generó un espacio social fracturado y dio lugar a que Yael buscará desarrollar la tercera parte de su proyecto que tituló “La raíz rota”. Este capítulo tiene como objetivo principal narrar la historia de búsqueda de otras familias a lo largo de las diferentes regiones que conforman el estado de Guerrero, así como los diferentes actores sociales que componen el conflicto que acontece en el país: policías comunitarias, grupos de búsqueda, familias, gobierno y narcotráfico.

El trabajo de Yael Martínez es reconocido como una de las miradas más prolíficas del siglo XXI, ya que no sólo tiene la capacidad de acercarse a las historias

que cuenta desde una perspectiva profundamente comprometida, sino que, por su formación interdisciplinaria, su modo de ver y su discurso, se configura desde una amplia dimensión narrativa, que va desde el fotoperiodismo inspirado en Koudelka hasta los autorretratos y puestas en escena de Antoine D'Agata.

La selección de imágenes que se analizarán para esta investigación pertenece al trabajo "La casa que sangra", y de hecho son una selección reducida de la versión que resultó ganadora en el World Press Photo 2019, en la categoría de proyectos de largo aliento. La intención de interpretar esta curaduría reside en la propia selección de las fotografías que presentó el autor, ya que, por la reglamentación del concurso, se tiene la obligación de cumplir con ciertos parámetros del fotoperiodismo, lo que permite delimitar y entender el discurso del autor dentro de cierto habitus e intención informativa.

Esta selección también nos permite entender su posición como agente en el campo de los medios de comunicación y, por ende, lo expuesto que está a las condiciones de violencia propiciadas por el gobierno y los grupos del narcotráfico que han buscado a toda costa censurar, perseguir y silenciar a los y las informadoras que buscan visibilizar las problemáticas que acontecen en el estado de Guerrero y el resto del país.

LAS FORMAS DE LA AUSENCIA CONTINUA

El análisis del discurso visual de "La casa que sangra" de Yael Martínez, se hará en el marco de la propuesta de Roland Barthes y Sara Berkin, quienes establecen tres niveles de análisis: denotativo, connotativo y dialógico.

En su texto "El mensaje fotográfico", Barthes da una serie de elementos para el análisis de la fotografía. Por un lado, el autor hace un fuerte hincapié en la necesidad de destacar el género fotográfico al que se quiere acercar (como mencionamos, no es lo mismo generar un análisis de fotografía publicitaria a una fotografía artística contemporánea). Con base en ello es importante señalar que, en esta investigación, nos centraremos en la fotografía periodística y/o documental comprometido.

El uso de los pies de foto en la fotografía documental o periodística son esenciales, ya que como menciona Barthes con respecto a ellos

Parece que constituyen una explicación, es decir, hasta cierto punto; en efecto, la mayoría de las veces el texto no hace sino amplificar un conjunto de connotaciones que ya están incluidas en la fotografía; pero, también a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen hasta el punto de parecer denotado por ella (Barthes, 1986,23)

Sin embargo, la relación de la imagen con el texto no se limita únicamente a fungir como un “ancla” o un recurso narrativo que nos permite connotar en mayor o menor medida los signos de la imagen. La relación también se determina por la condición indisociable de la “verbalización de la imagen”. En este sentido John Berger, menciona:

En la relación entre una fotografía y las palabras, la fotografía reclama una interpretación y las palabras la proporcionan la mayoría de las veces. La fotografía, irrefutable en tanto evidencia, pero débil en significado, cobra significación mediante las palabras. Y las palabras que por sí mismas quedan en el plano de la generalización, recuperan una autenticidad específica gracias a la irrefutabilidad de la fotografía. En ese momento, unidas las dos, se vuelven muy poderosas; una pregunta abierta parece haber sido plenamente contestada (Berger, 1998, 92) Otra manera de contar

Es la relación existente entre ambas estructuras lo que permite que los elementos de la imagen sean portadores de significados y significantes. Para Barthes, la imagen denota y connota y, también, dialoga, desde la perspectiva de Berkin. La primera es la relación ya comentada (*analogon* con la realidad): es la descripción en su nivel más básico y simple, que se puede entender a partir de los aspectos más técnicos como los planos cuyas características son las siguientes:

Plano general. Abarca todo el paisaje, se distribuye la atención por igual sin focalizar en algún elemento. Plano medio. Se enfoca en el personaje, objeto o acontecimiento completo, se ve la actividad o presencia total. Plano americano. Parte desde la rodilla o cintura hacia arriba; facilita la identificación de un personaje. Primer plano. La atención se concentra más en ciertos detalles, se excluye el contexto y el objeto completo. Gran primer plano (close-up). El foco está en el detalle, dramatiza una acción o actitud. (Berkin, 2012, 55-56)

La segunda es la interpretación de los signos completos (significante y significados) dentro los amplios campos de la ideología social. Barthes declara que en este segundo nivel de significación se interpreta un nivel más “general, global y difuso”: se trata de los fragmentos de una ideología. Estos significados tienen una relación con la comunicación, con la cultura, el conocimiento y la historia (Barthes, 1967, pp. 91-92 en Hall página 22)

El autor comenta seis elementos que permiten leer y descifrar los procesos connotativos. Estos se definen como: trucaje, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis. Para esta investigación, se hará hincapié en cuatro de los seis elementos presentados por Barthes. El primero es “trucaje”, sobre el cual Barthes comenta lo siguiente:

El interés que el trucaje presenta como método reside en que interviene, sin previo aviso, dentro mismo del plano de denotación; utiliza la particular credibilidad de la fotografía que, como hemos visto, consiste en su excepcional poder de denotación, para hacer pasar como mensaje simplemente denotado un mensaje que está, de hecho, connotado con mucha fuerza; ningún otro tratamiento permite a la connotación enmascararse con más perfección tras la «objetividad» de la denotación. (Barthes, 1936,17)

El segundo es “pose”. Barthes lo desarrolla de la siguiente manera:

“En este caso es la propia pose del personaje la que da pie a la lectura de los significados de connotación(...) la fotografía no es significativa sino en la medida en que existe una reserva de actitudes estereotipadas que constituyen elementos de significación ya establecidos (mirada dirigida al cielo, manos juntas); una <<gramática histórica>> de la connotación iconográfica tendría, por tanto, que buscar sus materiales en la pintura, el teatro, las asociaciones de ideas, las metáforas corrientes, etcétera, es decir, precisamente en la <<cultura>> (...) el lector recibe como simple denotación lo que, en realidad, es una doble estructura denotada- connotada.” (Barthes, 1986, 18)

El tercer elemento es de suma importancia es el “objeto” que es explicado por el autor de la siguiente manera:

Hay que reconocer ahora una particular importancia a lo que podría denominarse la pose de los objetos, ya que el sentido connotado surge de los objetos fotografiados (...) El interés reside en que estos objetos son inductores habituales de asociaciones (biblioteca= intelectual) o bien de un modo más misterioso, auténticos símbolos. (...) Estos objetos constituyen excelentes elementos de significación: por una parte, son discontinuos y completos en sí mismos, lo cual constituye una cualidad física para un signo; por otra, remiten a significados claros, conocidos; son los elementos de un

auténtico léxico, tan estables que se les podría dar una estructura sintáctica con facilidad (...) Es posible que el objeto no posea fuerza, pero es seguro que posee un sentido" (Barthes, 1986,18-19)

El último elemento será uno de los puntos de análisis más importantes por lo que presenta y define en términos de este trabajo. Se trata de "la sintaxis". Esta categoría connotativa es explicada de esta manera:

Se ha hablado ya en estas páginas de una lectura discursiva de objetos-signos dentro de una misma fotografía; como es natural, una serie de varias fotos puede constituirse en secuencia (este es el caso de las revistas ilustradas); el significante de connotación no se encuentra en el nivel de ninguno de los fragmentos de la secuencia, sino en el de su encadenamiento. (Barthes,1986,21)

Sumado a la propuesta de Barthes, se integra la propuesta de Sarah Corona que extiende el marco analítico con un conjunto de categorías. En este sentido, ella presenta la propuesta del paradigma y el sintagma. El primero "aparece como posibilidad de elección", como es el caso de los retratos, donde las personas pueden salir sonrientes, molestos, en posiciones diferentes o ambientes diferentes. En otras palabras "el fotógrafo hace una elección paradigmática y la ejecuta en una imagen" (Berkin, 2012, 58) el resultado de esta elección es un sintagma, que "dice, connota". Toda decisión configura un significado.

En esta misma línea, la autora propone un conjunto de figuras retóricas que se establecen en tres grupos. El primero es el de adjunción, en su forma de acumulación, que consiste "colmar la composición para acentuar sentido" (Berkin, 2012, 59) y en su forma de oposición, que consiste en "el desequilibrio y el contraste como estrategia visual para agudizar el significado y dramatizarlo" (2012, 59). El segundo, el de supresión, en su forma de sinécdoque que "Muestra el todo por una parte" (2012, 59). El tercer grupo es el de sustitución, en su forma de metáfora o comparación y de hipérbole o exageración. (Berkin, 2012, 60).

El tercer nivel de análisis consiste en lo dialógico. En palabras de la autora: (...) el discurso se analiza en la relación dialógica entre quien produce y quien recibe. El fotógrafo desea ser comprendido y entonces asume ciertos discursos sobre el tema que elige y que sabe que su receptor conoce. La producción discursiva-fotográfica establece una serie de relaciones con dichos discursos icónicos y no icónicos (Berkin, 2012, 62)

La autora nos muestra un conjunto de “claves” que permiten tener una guía más clara sobre las respuestas. La primera, es la *Clave del acertijo*, que plantea las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las fórmulas denotativas y connotativas que se han empleado para que la fotografía sea reconocible? ¿Cuáles son las pistas que se muestran para reconocer al sujeto u objeto de la imagen? ¿Son culturales, emocionales, científicas o literarias? La segunda es la *Clave de la verosimilitud* y arroja la pregunta “¿Cuál es el eje que atraviesa la fotografía y su verosimilitud?” Más adelante, se hace un hincapié importante en la relación entre fotografía documental y la verosimilitud. La tercera es la *Clave de las acciones* a la que le corresponden las preguntas: ¿Cuáles son los comportamientos que se observan? ¿A qué otros discursos van ligados? Y la última es la *Clave genérica*, cuyas preguntas son “¿Qué géneros visuales se pueden reconocer?” “¿Cómo se han construido y con qué otros discursos se relacionan?” (Berkin, 2012 62-65).

Con el marco analítico previamente establecido podemos pasar a hacer el análisis del cuerpo de imágenes seleccionado para esta investigación. Las fotografías están acompañadas del pie de foto presentado por el autor en su portafolio del World Press Photo, así como la edición y trabajo de post producción del mismo autor.



Pie de foto: Digno Cruz el abuelo de la esposa del fotógrafo llora en su casa en Taxco Guerrero México mientras habla de sus nietos desaparecidos.

Una fotografía cuya composición se establece a partir de un primer plano del abuelo. Hay un acercamiento a sus manos que, sin lugar a duda, pertenecen a un trabajador con dedos gruesos y correosos, los cuales toman su playera con aires de desahucio. La camisa blanca que viste se ve desgastada por el sol, las horas de trabajo en los campos de la sierra se marcan en cada uno de los pliegues de la piel de Don Digno Cruz. Las gotas de sangre que cayeron tiempo atrás y que ahora quedarán por siempre en la camisa blanca. Como el duelo que no se cerró y la herida que jamás sanó.

Digno Cruz se vulnera en la imagen, sin embargo, se respeta su rostro quebrado por el llanto de saberse víctima de una tragedia, evita la cámara pero su cuerpo nos habla y el pie de foto nos ancla a su dolor. Las gotas de sangre de origen desconocido juegan como un signo y el acto de tocarse el pecho permite entender la tristeza que condensa la imagen fotográfica: la imagen universal de quien sufre es la mano sobre el corazón.

En este caso, la imagen nos permite pensar la condición social de persecución, asesinato e injusticia que ha sufrido el campesinado durante varias décadas en el Estado de Guerrero. Si bien es Digno Cruz quien llora, son las lágrimas de cientos de historias similares: familias enteras que lloran a sus muertos o buscan a sus desaparecidos.

La ausencia del rostro podría ser leída desde una noción de despersonalización, sin embargo, es necesario pensar también que las condiciones en la que el autor realiza su trabajo son de alto riesgo: poner el rostro de algún familiar podría significar un peligro para él y para su familia. Es una imagen que hace uso de la figura retórica de acumulación, el cuadro se llena del sujeto y logra que los objetos y elementos de la imagen funjan como elementos de significación y la atención se centre en las manos y en la sangre.



Pie de foto

Una casa abandonada en Santiago Temixco, Guerrero, México. Después de la desaparición de sus cuñados, la familia buscó en locaciones con la esperanza de encontrar sus cuerpos.

Podemos ver un plano general donde se aprecia una estructura abandonada con un pequeño orificio de un lado de la pared atravesado por una estructura de metal (varillas de acero) que se utiliza en la construcción de casas y edificios. No se puede distinguir si es una casa, un bodegón o una construcción no terminada, sin embargo, la podemos ver medianamente inclinada y sumergida en el terreno como si fuese una especie de entrada al subsuelo, como si se hubiera caído y hubiese sido consumida por la maleza a su alrededor. La imagen en tonalidades bajas y con cierta desaturación del color, da una sensación lúgubre, grisácea. A los alrededores se ve un poco de basura y la maleza que crece a su alrededor consume el concreto.

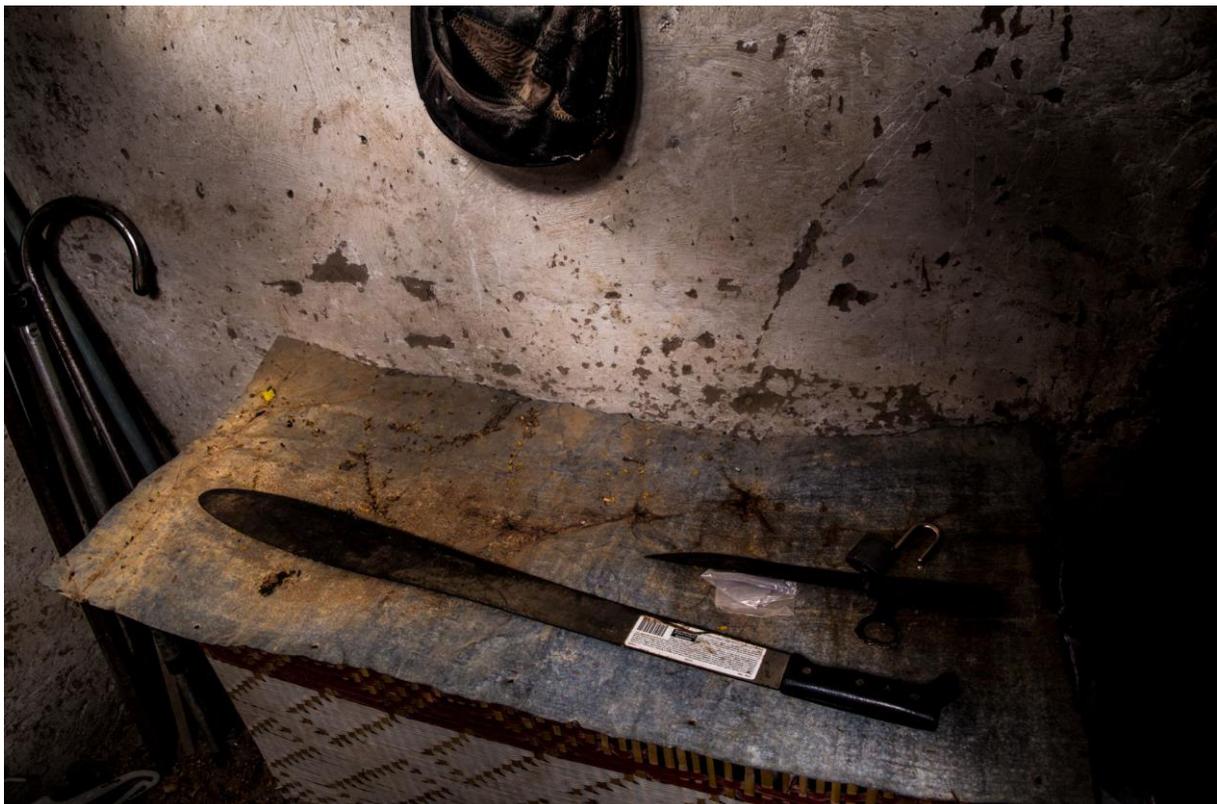
El pie de foto funge como un elemento narrativo cuyo objetivo es volver un páramo deshabitado en el símbolo de aquellos y aquellas que buscan sin descanso en la montaña y en las ciudades, en los edificios abandonados y en medio de la nada a sus familiares. La casa nos vincula culturalmente con la familia, con lo estable, con los afectos. También nos remite con las prácticas culturales y sociales en estos espacios donde reside la unidad mínima de la socialización, del tejido social. La casa abandonada, enterrada en la maleza, en ruinas y rota es el símbolo de las familias que buscan, que han perdido y que han luchado por sus seres queridos. La luz tenue que ilumina el lado agujereado de la estructura acentúa la ausencia y el abandono. Un bloque de concreto que guarda la esperanza de encontrar el cuerpo de tu desaparecido.

Es una metáfora de las familias destruidas, de la oscuridad y la afección que genera volverse los únicos responsables de la búsqueda de sus familiares como consecuencia de la incompetencia y la colusión de las fuerzas de seguridad con el crimen organizado. La imagen nos cuestiona “¿por qué tienen que salir a buscarlos?” “¿Dónde está la justicia?” Está en los pies de aquellas y aquellos que salen a buscar a sus familiares, en las manos que levantan palas y mueven escombros y los ojos atentos en busca de indicios.

Esta fotografía, sobre todo, busca señalar el ejercicio de búsqueda en el que todas las familias se ven involucradas, hecho que funge con una ruptura fundamental entre la sociedad y el gobierno. El estado no garantiza la seguridad de sus ciudadanos, al contrario, les persigue, les asesina, les desaparece y les obstaculiza su búsqueda por la justicia y por sus familiares. Si bien la imagen no presenta ninguna acción como tal, es la ausencia de esta la que nos permite pensar y reflexionar sobre la condición de la desaparición. Cuando alguien es desaparecido se queda todo lo

que le conformó en el pasado, todas esas cosas que le permitieron ser quién era quedaron abandonadas: la casa en medio del prado completamente derruida no sólo son familias o tejido social, es también aquello que quedó de aquellos que se fueron.

Las instalaciones abandonadas se han vuelto comunes en la actualidad. Es usual ver en las ciudades y en las zonas rurales azotadas por la violencia casas y locales completamente abandonadas. Negocios que no lograron pagar las altísimas cuotas de uso de suelo o familias que tuvieron que huir de la violencia y las amenazas por parte de las autoridades y el crimen organizado. Esta imagen dialoga con un conjunto de íconos del imaginario visual, como es el trabajo de *El guardián de la memoria* de Marcela Arteaga en el cual es posible apreciar, a través de las tomas de la frontera de México con Estados Unidos, la desolación del paisaje ya abandonado por la cotidianidad y la vida. De igual manera se genera un intercambio con el trabajo de Alejandra Aragón *La Guerra* proyecto sobre Ciudad Juárez y la violencia del narcotráfico que, por medio del uso de dípticos, genera una narrativa íntima y visceral del cómo la guerra se refleja en los paisajes y en los cuerpos que habitan esos territorios.



Pie de foto: Un machete descansa en la habitación de Digno Cruz, sus nietos desaparecieron en Temixco, Guerrero, México.

En la composición de la imagen, podemos apreciar en primer plano un machete que descansa sobre una pequeña mesa torcida en una de sus esquinas. A un lado del machete descansa un candado con una bolsa de plástico y otra herramienta. La mesa luce desgastada debido a un conjunto de hendiduras que la llenan de texturas. Del lado izquierdo podemos ver la pared blanca con cierto desgaste ya que se encuentra descarapelada en algunos sectores. A un lado de la mesa se encuentran apilados varios tubos y entre ellos se puede distinguir un bastón.

Debido al pie de foto sabemos que las cosas son propiedad del familiar del autor, el abuelo de su esposa, Digno Cruz, el mismo que en fotos anteriores mostraba su dolor y su pena por la desaparición de sus nietos. Sabemos por los objetos que Digno Cruz trabaja en el campo. También sabemos que es una persona mayor por el bastón que observamos en la imagen, pero también por sus manos y el mentón que vimos con anterioridad. Las condiciones lumínicas de la imagen tienen como foco principal la mesa y el machete.

Esta imagen a mi parecer rompe con el paradigma que se ha establecido al registrar el machete y por ende con el sintagma que lo ha significado en la cultura mexicana: históricamente ha fungido como un estandarte de lucha de las clases sociales marginadas. Es inevitable pensar en la fotografía de Tina Modotti que retrata una hoz, martillo y una canana; el vínculo entre todos estos objetos es lo que permite pensar que esta imagen se vincula con la lucha social del campesinado como lo fue la guerrilla de Lucio Cabañas y Genaro Vázquez. Sin embargo, la connotación de este objeto, en el caso del trabajo de Yael Martínez, se presenta desde una condición de cansancio, de reposo, ¿está derrotado? La sintaxis de los elementos (bastón, desgaste de la mesa y de la pared) alude al concepto de tiempo. Los candados abiertos a un lado del machete simbolizan, desde cierta interpretación, la pérdida de seguridad.

El tiempo ha pasado para Digno Cruz, la situación no ha cambiado. La imagen se aleja de las representaciones de lucha para acercarse a la metáfora de lo inmutable. Dialoga con fuerza con quien la mira, pero rechaza el conjunto de imágenes que la construyen como un elemento cultural de conflicto y lucha. Descansa, espera y anhela.

En este caso particular, me parece que la búsqueda compositiva del autor tiene que ver con los indicios. En otras palabras, es por medio de los objetos que uno puede saber cuáles son las condiciones sociales de las personas que se encuentran bajo

esta lógica de terror, miedo y persecución. Me parece que un señalamiento a la historia es precisamente la inverosimilitud de un machete en descanso. No hay acción, la calma como forma de protesta. Un recordatorio a la historia: aquellas personas que están perdiendo la vida son las que trabajan en el campo. Un México profundo, profundamente herido.



Pie de foto: Un hombre mata una gallina en un matadero en Acapulco Guerrero. Su hermano está desaparecido y su familia no ha reportado el caso a las autoridades oficiales.

La fotografía se llevó a cabo en un matadero. En el primer tercio del plano se observan las cajas de transporte de las aves; en el segundo vemos a un hombre con una gallina en su rodilla sosteniéndola con fuerza y con un puño al aire; en el tercero vemos varias mangas con gallinas, puestas de cabeza, no se sabe si están vivas o muertas. El espacio es lúgubre y oscuro, el efecto de la luz es lo que permite ese efecto, no hay ningún trucaje en la imagen.

Por el texto podemos saber que el hombre del centro es una víctima indirecta de la desaparición de uno de sus hermanos. Sabemos también que es una de las tantas familias que han decidido no denunciar la desaparición de su familiar por el

miedo a la reprimenda que podrían tener por las fuerzas armadas, la policía local o el crimen organizado. Como mencionamos anteriormente, la no denuncia de un crimen como la desaparición es una práctica común y es consecuencia del altísimo porcentaje de casos no resueltos. La gente prefiere buscar a sus seres queridos por cuenta propia antes que denunciarlo a las autoridades porque se saben casos como el de Alan en Cuernavaca. Al respecto Mastrogiovanni relata que fueron las mismas autoridades las que entregaron nuevamente a este joven a los grupos del narcotráfico, aún después de que él había conseguido huir.

El sujeto del centro no hace contacto visual con el fotógrafo, esto no es un retrato, el hombre trabaja repetidamente degollando gallinas. Un hombre delgado, de tez morena, con algunas cadenas en su cuello. El objetivo de la fotografía es centrarse en la tarea del hombre, el cual sujeta con fuerza una gallina mientras levanta su puño. Suponemos que en la mano trae un cuchillo o una pequeña masa que le permite golpear con firmeza la parte trasera del ave agonizante. El pie de foto que acompaña la imagen nos permite anclar una narrativa clara, en especial, por el conocimiento de saber que Yael Martínez entiende la fotografía (y este proyecto en específico) como un espejo. Esta imagen es un espacio de reconocimiento del espejo de la sociedad.

En este sentido si bien está buscando retratar a un familiar de alguien desaparecido ¿por qué hacerlo en un matadero? Justo en el momento en el que están matando una gallina. El significado radica sobre todo en el carácter social del hombre matando gallinas. Es el hombre social matando: colgarlas de esas pequeñas mangas es el juego simbólico de los colgados. La pose del hombre denota fuerza, apatía, muerte y sufrimiento. La gallina esperando su momento. El cuchillo: el mensajero. La cara oscurecida y el movimiento recuerdan a la violencia de la muerte de aquellas personas que fueron mutiladas y dejadas en la calle en “instalaciones del terror” como diría Nuria Grammont.

Sabemos que las imágenes de mataderos son siempre horrorosas. Un claro ejemplo es el libro de *“Hidden: Animals in the Anthropocene”* de *We animals*. Sin embargo, en este caso, la figura retórica de la que se hace uso, es nuevamente la metáfora o analogía. El matadero como representación de las condiciones sociales de Guerrero y (en términos estrictos) de todo México.

No debemos dejar de lado que la imagen no deja de estar vinculada con su referente, este hombre es víctima indirecta en la desaparición de su familiar. Sin embargo, una vez más, la interpretación que pueda hacerse de la obra es que se trata

de una invitación a pensar en este hombre como un reflejo de la sociedad. Aunque el carácter original de la pieza habla de la impunidad, del miedo a las autoridades, me parece también que el carácter simbólico se establece a partir de la relación con otros discursos como es el de la necropolítica. Este hombre como metáfora del soberano: él decide quién vive y quién muere.



Pie de foto: Fotos de los hermanos desaparecidos de Perla Granda, de 14 años, adornan la pared de su habitación. La cuñada del fotógrafo vive con su madre y su hermana sobrevivientes.

En la fotografía compuesta a partir de un plano general se observa un conjunto de fotografías pegadas en la pared haciendo una forma de corazón. La foto más grande se encuentra del lado derecho de la figura fuera del delineado. Está pegada una especie de tarjetón del jardín de niños "Benito Juárez". Se lee el nombre Abel Granda Cruz junto a la imagen de tamaño infantil y en la parte de abajo está el nombre de la responsable, Amada Cruz Ortiz, en conjunto con varias firmas de las partes escolares.

Los objetos son fotografías específicamente de tamaño infantil en cada una de ellas vemos: hombres, niños, niñas y mujeres. Las personas de las imágenes te miran.

Sin haber sido su intención original, esas fotos tomadas en estudio repercuten en tus sentidos y miran y te dicen algo sin quererlo. El pie de foto complementa narrativamente el significado y nos informa que la pared está intervenida por una niña de 14 años, cuyo pequeño conjunto de fotos es la muestra de su anhelo por encontrar a los hermanos que fueron arrebatados de su vida. En este sentido Federico Mastrogiovanni, comenta sobre la importancia de las imágenes que

Las fotos de los desaparecidos tienen también esta función social. Recordarnos y hacer visible a todas esas personas que no están donde deberían estar. Que esas personas fueron alejadas de sus seres queridos pero son reales, no son números, no son entidades abstractas. Estas personas están en el espacio público, ahora en forma de vacío y su foto recuerda su presencia en ese espacio que reclama su presencia ahí. (2014, kindle)

La imagen del corazón se ha vinculado con una narrativa mucho más comercial. Sin embargo, debemos pensar en la resignificación que se le da en este sentido: su relación con el amor y el duelo existente en Perla y su familia. El corazón no sólo contiene a sus hermanos desaparecidos (Ignacio Granda, David Granda) y a su hermano asesinado (Beto Granda) sino también a otros integrantes de la familia como son la abuela (Amada Cruz), el abuelo (Genaro Granda), su tía (Lucero) y su madre. Estas imágenes muestran el rostro de cada uno y cada una de ellas como diciendo “somos todas estas personas las que se han visto involucradas en esta situación, la pérdida y el sufrimiento es de todos nosotros”. Debido a esto podemos mencionar se trata de una resignificación de la fotografía infantil, aquella imagen que socialmente se utiliza en identificaciones de la escuela, el trabajo, el voto y la ciudadanía. La fotografía infantil requiere de la presencia de quien es retratado en ellas: se usan, no son parte del álbum fotográfico de la familia, son sobre todo para uso del representado.

Ahora en medio del Estado de emergencia en el que vivimos se utilizan como identificación de búsqueda o en la expresión de una adolescente que las pega en su pared, llenando vacíos, como diciendo “¡aquí están!” o más bien preguntando “¿dónde están?”. Parece que esta imagen entra en conflicto con la representación de la desaparición. ¿Cómo representas el vacío, la ausencia o el horror que conlleva todo esto? En esta ocasión parece que la desaparición se ve representada por la sensibilidad infantil de una niña de 14 años que da forma a la falta que le hacen sus familiares poniéndole rostro. Parece la cura para el olvido: es el acto político de la memoria a través del amor.



Pie de foto: Alin Granda en casa de su padre en Taxco, Guerrero, México. Ella tenía un año cuando su padre desapareció.

Fotografía compuesta en un plano general. Se divide en tres grandes tercios verticales. Al centro de la composición se encuentra el sujeto, Alin Granda, sentada en una silla. Es víctima indirecta de la desaparición de su padre de hace cuatro años (del momento que se tomó la fotografía). La forma indefinida de Alin Granda debido al movimiento obtenido de la lenta obturación (15 segundos) permiten que la pequeña salga transparente con un rostro parcialmente deformado. En la parte superior de la imagen se observa un pequeño arcoíris ocasionado por la entrada de luz a través de una ventana.

El texto de la imagen es un ancla a la interpretación de esta. Nos permite entender quién es Alin en esta historia y permite decodificar y entretelar un conjunto de significados entorno a la infancia y a la desaparición.

Si bien, no se podría considerar un truco, la técnica de larga exposición permite crear un elemento técnico que connota movimiento, ausencia, indefinición e incertidumbre, lo que suma elementos narrativos a la imagen.

En la pose de Alin, sentada en la silla con el rostro indefinido en su totalidad, se ve claramente un poco de su ropa color rosado, la cual, a través de los terminados, nos permite saber que es una niña de entre los 5 y 6 años. Con la información del padre que desapareció en el 2013 y según el pie de foto, podemos deducir por el día en el que la foto se tomó (13 de julio de 2017) que la pequeña Alin tiene aproximadamente 5 años aquí.

Normalmente las fotos de infantes se relacionan con el inicio de la vida, con el crecimiento, con las nuevas generaciones. El tomar fotos de los niños y niñas pequeños es uno de los usos sociales más importantes de la fotografía, según Pierre Bourdieu. Es el recuerdo de la infancia, un registro del paso del tiempo y sobre todo un documento que se deja a las generaciones para la posteridad.

El rostro de Alin aparece desfigurado y transparente, una fuerte connotación que puede ser entendida como diferentes elementos, por ejemplo, la incertidumbre o la ausencia de su padre en su desarrollo y crianza. Sobre todo, me parece importante señalar que la intención del autor puede estar más bien dirigida a preguntarse y a cuestionar las consecuencias de toda esta violencia directa e indirecta de la cual los niños son víctimas principales: ¿qué clase de infancia tienen los niños y niñas que son hijas de desaparecidos? En este sentido, parece importante mencionar, buscando el diálogo del trabajo de Yael Martínez con otras producciones visuales, la relación con el documental “Guerrero” de Ludovic Bonleux, donde en diferentes escenas ves a niños pequeños en las búsquedas de fosas clandestinas, interactuando con los huesos encontrados y ropa abandonada.

Federico Matrogiovanni en su libro “Ni vivos, ni muertos”, menciona que las consecuencias de la desaparición en una familia son profundamente devastadoras: “podría fulminar a una familia entera, como un relámpago” (2014). Es importante tener en mente que, además, las familias no se constituyen únicamente por la familia nuclear, sino que son también la familia extensa, así como los amigos y gente conocida alrededor. Los daños que genera en la infancia y las repercusiones que tendrá esto en el futuro, aún están por entenderse.

La representación que hace Yael Martínez de la infancia, se aleja de las visiones idílicas con las que a veces se quiere representar esta etapa. Considero que el discurso que se elabora en esta fotografía responde a la lógica de una realidad que le impide al autor negar las implicaciones que tiene la situación de violencia,

impunidad y desaparición sobre las diferentes infancias. Martínez seguirá haciendo referencia a este tema a lo largo de su proyecto.

Es a partir de esta noción que podemos decir que la acción que se ve en la fotografía no únicamente se vincula con el movimiento, sino que se configura con la perturbación. Figura pictórica fotográfica usada constantemente por uno de los maestros de Yael Martínez, Antoine D' Agata, que recurre de manera constante a los barridos y a las difuminaciones. Si bien, los objetivos de ambos son diferentes podemos pensar en una clara relación de ambos con el acto político. Menciona D' Agata en una entrevista para *El País* “persigo la noción de contaminación, mi papel es contaminar la fotografía contemporánea, los medios artísticos... lo que yo hago es un antídoto, o mejor, un anticuerpo del arte contemporáneo. No quiero ni convencer ni seducir a nadie”.

Pienso que el trabajo de Yael Martínez busca dar cuenta de lo destruido del entorno y de las consecuencias de lo mismo. Sobre los cuerpos, los espacios, las imágenes y la infancia. Se trata también de la necesidad de puntualizar y acotar sobre las consecuencias de esta absurda guerra, donde los niños y niñas se encuentra en todos los frentes: en las casas viviendo las pérdidas y descomposición familiar, en las sierras y paramos buscando pistas como pequeños detectives que rastrean los últimos vestigios de su padre, madre o familiar. Sin embargo, también los están obligando a convertirse en fuerzas armadas, pequeños niños sicarios o niños de las policías comunitarias: infancias destruidas componiendo los ejércitos que pelean sin tregua.



Pie de foto: Raíces secas de cactus en una pared de Tixtla, Guerrero. En 2014 la policía municipal emboscó a un convoy de autobuses que traían estudiantes de la escuela rural de profesores. Cinco personas fueron asesinadas, el cuerpo de otro estudiante fue encontrado más tarde con signos de tortura, 43 estudiantes más desaparecieron sin dejar rastro.

Fotografía compuesta en plano general con el cactus centrado en el primer tercio, el cual se encuentra enraizado a una alta pared de concreto y entrelazado con una reja de rombos. La cactácea extiende su cuerpo hasta el final del recuadro por la parte superior, extendiéndose al resto de los tercios superiores. El cactus casi por completo café, deja ver pequeños destellos de vida en un color verdoso oscuro. Sin embargo, se dibuja el final de la vida de un cactus que, por el tamaño, probablemente sea antiguo.

En esta imagen particular el texto tiene una función fundamental, ya que nos permiten generar una narrativa desde la visualidad a partir del conjunto de elementos presentados en él y en la imagen. En este sentido, la connotación, se construye desde su relación con el título del trabajo. Nos permite reflexionar e interpretar que la posible búsqueda del autor con esta imagen es descubrir que la noción de ruptura de la raíz tiene como síntoma la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa. El cactus representa un rasgo importante de la cultura, no por el desafortunado estereotipo que los tiene vinculados a México, sino por la enorme diversidad de cactáceas que

tenemos como país. Es una planta resistente a condiciones extremas, igual que lo ha sido el estado de Guerrero los últimos años.

En este sentido, hablar de un cactus seco, resulta una metáfora de la situación que se ha presentado en los últimos años y tiene como cúspide la desaparición de los 43 estudiantes, momento también donde se mediatizó y visibilizó no sólo la masacre que había ocurrido aquella noche del 26 de septiembre sino también las condiciones del estado, la existencia de fosas clandestinas y, por ende, de la gravedad del problema.

Por lo anterior parece que el uso de esta flora contiene un juego simbólico, sobre las condiciones del tejido social y la manera en la que éste se encuentra: desgastado, descuidado y muriendo. Sin embargo, a pesar del ancla narrativa que el autor nos presenta, queda la posibilidad de pensarlo también en un sentido más profundo y significarlo como la muerte que se ha extendido en todo el tejido social. Para Yael Martínez, la problemática que existe en México y en el estado de Guerrero, se vincula con un conjunto de acciones por parte de la sociedad que, si bien han sido impuestas en muchos sentidos por los procesos estructurales de marginación, para el autor, son decisiones que los individuos toman de forma activa. Un ejemplo de ellas es optar por una vida vinculada al crimen organizado.

Sin lugar a duda esta es una de las imágenes más conceptuales del autor en la medida en la que se constituye por medio de las metáforas y los anclajes textuales.

En este sentido parece interesante plantear el diálogo que tiene el autor con otro tipo de disciplinas y géneros fotográficos como es el caso en la fotografía autoral o con otro tipo de lenguaje y representaciones como el de *Arquitectura Forense* en la exposición del año 2017 en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) de la Ciudad de México donde se presentó un esquema de seguimiento de acciones del Ejército, la Policía Federal, los estudiantes y los grupos del crimen organizado. En el esquema elaborado, se presentaron los hechos narrados por Gobierno, que se establecieron como “la verdad histórica” por el ex Procurador General de la República, José Murillo Kharam y, por otro lado, la versión del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) y del Grupo Interdisciplinario de Expertas y Expertos Independientes (GIEI).

El objetivo del mural presentado en el MUAC era contraponer las dos versiones de los hechos y probar que la versión presentada desde el gobierno, era

“científicamente imposible” de haberse llevado a cabo. Los tejidos de la cactácea y las líneas en el mapa con las rutas fungen como analogías una de la otra.



Pie de foto: Beto Granda (8 años) juega en casa de su abuela en Guerrero, México. El padre de Beto, Javier, murió en prisión. La policía dice que la causa de muerte fue suicidio, pero la familia dice que el cuerpo tenía marcas de violencia.

Imagen compuesta desde un gran angular con visión panorámica, dividida en tercios con el sujeto principal en el segundo tercio horizontal de abajo hacia arriba. El sujeto descrito como Beto Granda se encuentra recostado en una hamaca que se encuentra sujeta de una columna a otra. En segundo plano vemos las afueras de una casa donde se observan unas mesas de madera, en una de ellas vemos platos y vasos volteados para evitar el polvo. Del lado izquierdo, se observa una mesa de menor altura con varios frascos de medicinas, un salero y otros objetos. Del lado izquierdo de las mesas se observa una silla con algunas telas dobladas acomodadas sobre el asiento y un bastón recargado. En el tercer plano vemos la pared de la casa que cuenta con dos puertas de madera, las cuales lucen desgastadas por el paso del tiempo y el ambiente húmedo. El piso es de madera.

En este caso particular, el texto funge como un ancla y como un elemento narrativo que nos permite entender cuál es la situación específica del pequeño Beto,

huérfano de padre y víctima de la incompetencia e impunidad de un sistema penal putrefacto. En este sentido, parece fundamental reflexionar sobre la posición que tiene él en la fotografía. Probablemente en el momento en el que se tomó la fotografía, Beto, se encontraba jugando o descansando en la hamaca. Sin embargo, la rigidez de su cuerpo genera escalofríos, la sensación que transmite ver el cuerpo de Beto con la cabeza hacia atrás, genera un conjunto de significados parten desde la noción ya antes comentada, de las infancias arrebatadas que han crecido en un contexto de mucha violencia, dolor y pérdida.

En otro sentido, la ausencia de la cabeza al momento de hacer la fotografía se vincula con un elemento que se ha posicionado en el “sistema de imágenes” a raíz de la guerra contra el narcotráfico: la nota roja. Un elemento fundamental de este género fotoperiodístico es la exposición de cuerpos desmembrados, descabezados y colocados en la vía pública para generar las “instalaciones del terror” de las que Nuria Cartoon habla. Por otro lado, no solo hace referencia a la figura de la muerte violenta, sino también, a mi parecer, busca generar cierta reflexión sobre las vidas perdidas de niños y niñas durante este periodo de “guerra civil”.

Si bien, el pie de foto nos permite entender con mayor claridad la situación presentada, que en este caso es la imagen de una infancia trastocada, también lo hacen un conjunto de figuras simbólicas que problematizan temas de mucha mayor envergadura.

Por lo anterior, parece relevante hacer cierto hincapié en la ausencia del rostro de Beto. El significado de ello se vincula con un elemento fundamental de la obra de Yael Martínez, en la que los rostros dejan de ser el medio de identificación y de humanización para pasar a ser el medio por el cual, ante la pérdida de identidad, el espectador busca llenar ese vacío y lo hace imaginando un rostro conocido, personal. El autor, genera espejos simbólicos a lo largo de su obra. Es decir, ¿con qué rostro llenas la ausencia?



Pie de foto: Pétalos de flores permanecen esparcidos por el suelo tras el funeral de Javier Granda, quien murió en prisión en Guerrero México. La policía dijo que la causa de muerte fue suicidio pero la familia vio que tenía marcas de violencia.

La fotografía es un plano general en donde se observa el suelo de una casa, probablemente la del Sr. Digno Cruz³, padre del hombre que presuntamente perdió la vida tras un suicidio. Esparcidos en el suelo, se observan cientos de pétalos de flores blancas diseminados entre las tablas de madera que componen el piso del lugar. La luz que entra es interrumpida, no llega por completo al suelo y se genera un espacio de sombras y luces. En el lado derecho del recuadro tenemos una pequeña mesa, debajo de ella hay una bolsa o una caja envuelta en papel, al fondo reposa un pequeño envase donde probablemente se colocaron varias flores antes de ser llevadas al funeral. Del lado izquierdo del recuadro vemos una bolsa negra.

El elemento fundamental son los cientos de pétalos de flores que yacen en el suelo, se acumulan en los tablones más delgados y forman pequeñas lomas blancas. En el fondo del lugar vemos un pequeño montículo más grande que los demás, cómo si se hubieran barrido o acumulando en el suelo desgastado. Sabemos que son flores

³ Conclusión obtenida en la observación de la pared y el piso que se vincula con la foto del machete sobre la mesa

fúnebres porque el texto nos permite saberlo, son las flores que acompañan a un hombre que fue padre, hermano e hijo.

El autor invita, por medio de la metáfora a pensar en los pétalos como un elemento universal de la pérdida y el duelo. En este caso, aunque se trata de un duelo familiar que él y su familia atravesaron, un elemento fundamental *La casa que sangra* es generar un discurso que apele al ámbito de lo social y de lo colectivo. En este contexto, es necesario pensar la importancia del duelo, como un elemento político, como menciona Butler, el derecho al duelo (2020). La familia del autor ha experimentado la pérdida de un ser amado, claro está, bajo condiciones de violencia, pero también, de duelos sin cerrar, de búsquedas de sus familiares.

Javier Granda, es un nombre donde caben todos los nombres de aquellas personas que ya no están. Los pétalos de las flores como analogía de las personas que han perdido la vida durante esta guerra civil, su vínculo con la luz, en pequeños montones nos acercan a pensar que el autor genera una representación del resto de las pérdidas del estado de Guerrero y de México.



Pie de foto: Miembros de la policía local comunitaria en San Andrés barrio de Acapulco, Guerrero, México, se encuentran afuera de su estación policiaca. Acapulco que en su momento fue un popular centro turístico internacional es ahora la capital del asesinato en México y tiene una de las tasas más altas del mundo.

Imagen panorámica de un grupo de oficiales de la policía comunitaria de San Andrés en Acapulco. En el cuadro aparecen un total de 11 hombres en diferentes posiciones, la mayoría de ellos no hace contacto visual con el fotógrafo. Son oficiales de la policía local comunitaria y no cuentan con ningún tipo de uniforme, están armados con armas largas como rifles y escopetas. Algunos cuentan con un chaleco antibalas y todos cuentan con gorra. Se resguardan bajo la sombra de un gran árbol, junto al tronco del lado derecho del recuadro. Hay una pequeña mesa con una hielera de unicel y unas botellas de plástico, así como varias bolsas y un rifle largo de madera. En el centro del círculo formado por los policías, hay un perro, una jaula y un pequeño gallo.

Del otro lado del árbol hay una pequeña moto de color rojo, un modelo de baja velocidad estilo *Vespa*. Al fondo de la imagen vemos el paisaje tropical de la costa de Guerrero configurado por palmeras y densa vegetación. El texto que acompaña la imagen es un anclaje ya que permite entender una narrativa delimitada cuando establece el vínculo con Acapulco y las condiciones de violencia de la ciudad.

La pose de cada uno de los oficiales de la policía comunitaria tiene cierta distancia, cómo mencionamos anteriormente ninguno de ellos está teniendo contacto visual con Yael Martínez. Denotan cierto cansancio debido a que recientemente habían tenido un enfrentamiento con grupos del crimen organizado mientras patrullaban la zona. Yael cuenta que, en ese momento, habían capturado a tres hombres pertenecientes al cártel.

Los objetos que vemos en la imagen se reducen sobre todo a las armas largas, cada una de ellas es una marca vinculada a la historia. La similitud entre los rifles de las policías comunitarias, los de las guerrillas de la década de los 70 y de los revolucionarios a principio de siglo es prácticamente nula. Los rifles han significado históricamente conflicto y confrontación, pero también revolución, resistencia y organización autónoma.

En el caso particular en México, los rifles en manos de civiles significan, hartazgo, cansancio y lucha. Las policías comunitarias surgieron debido a la persecución por parte de las policías locales, estatales, federales y los cárteles que

asediaron durante años a las comunidades rurales y urbanas, así como por la nula atención a las denuncias de los pobladores por delitos que amenazan su subsistencia y transgreden constantemente su seguridad y sus derechos fundamentales (Morales, 2020).

Durante años las policías comunitarias han funcionado como elementos de contención al uso de la fuerza por parte del ejército, las fuerzas del orden y el crimen organizado. En el caso de Guerrero, las policías comunitarias que funcionan de forma autónoma se contraponen a las demandas del gobierno y al miedo impuesto por los cárteles de drogas. El registro que presenta Yael Martínez, en esta ocasión, me parece, no busca conseguir un juego simbólico al respecto de la imagen. Me parece que está buscando, por medio de la documentación, hablar de la organización por parte de las comunidades ante el desamparo y la corrupción del Estado que no ha cumplido con su función de salvaguardar los intereses y la seguridad de sus ciudadanos.

La policía comunitaria, es en muchos sentidos la culminación de años de abandono y de marginación de la población guerrerense que fue llevada al extremo de armarse no sólo por una función de seguridad “sino que en *la praxis* integra, funciones de procuración y administración de justicia, así como procesos de resocialización, denominados de “reeducación” (Antonio, J.M (24 de febrero 2020) Amapola Periodismo).

Ésta sin duda es una imagen que se configura en su referente como un elemento de resistencia ante la incansable campaña de desprestigio y hostigamiento que el gobierno ha lanzado en su contra con miras a la desarticulación de las policías comunitarias en Guerrero y en todo México.



Pie de foto: Policías en la escena del crimen buscan evidencia en el lugar donde un joven de 16 años fue asesinado a un lado de su motocicleta en Acapulco, Guerrero, México. Acapulco fue un popular destino turístico internacional, es ahora la capital de los asesinatos en México y tiene una de las tasas más altas del mundo.

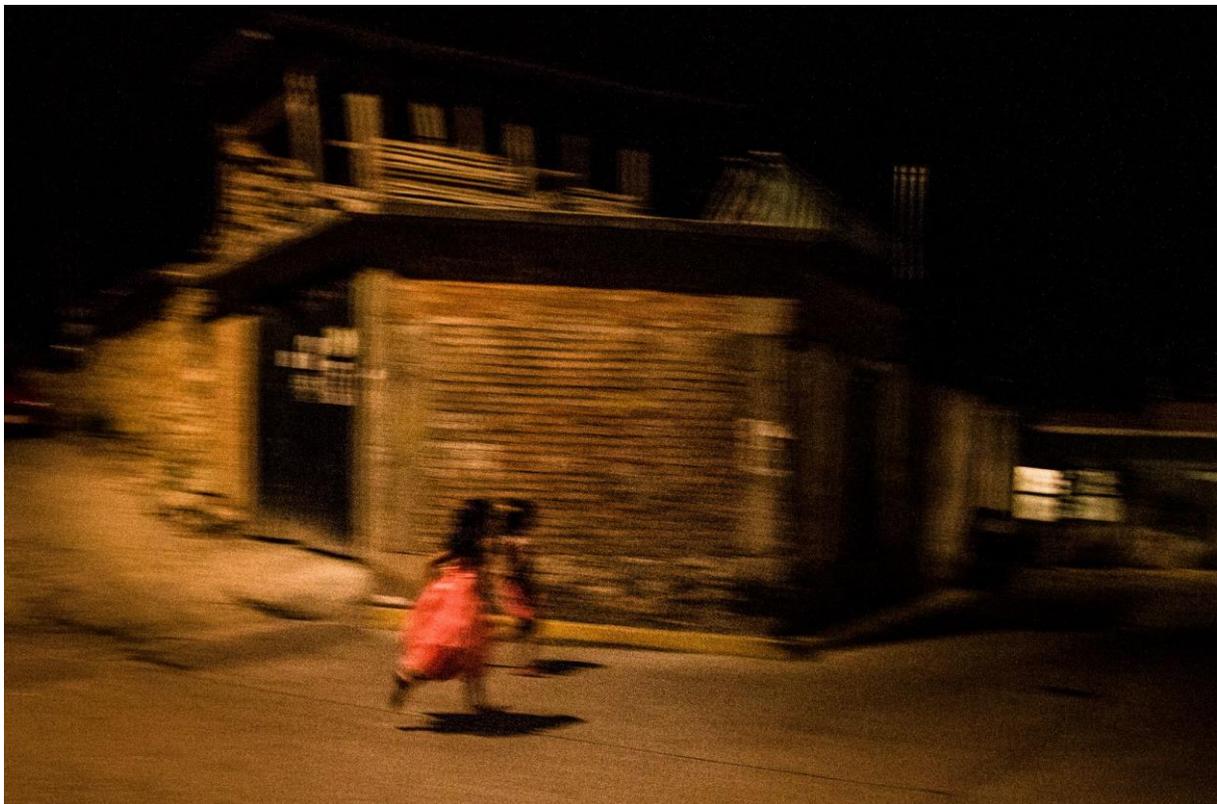
Fotografía de plano general con una composición con un punto de fuga orientado al tercer cuadrante vertical. A la izquierda del recuadro siguiendo la línea formada por las casas y locales del lado derecho, se observa una camioneta en primer plano. Detrás del vehículo, se ubica un grupo de policías ministeriales uniformados y una mujer con bata probablemente un perito. En segundo plano, el conjunto de casas iluminadas en rojo y azul por las sirenas de las patrullas del lugar. Al fondo se localiza un grupo de personas que miran la escena.

En este caso el texto del pie de foto funge como ancla y elemento narrativo fundamental en la construcción de la dimensión connotativa. Un joven de 16 años asesinado a un lado de su motocicleta en las calles de Acapulco, la capital mundial del homicidio. Llama la atención el grupo de personas que aparecen en la foto, quienes transmiten una profunda calma. Probablemente sean víctimas de la normalización de la violencia como consecuencia de la exposición constante a ella en la vía pública y al bombardeo mediático colmado de imágenes de personas

asesinadas que se ha dado en los últimos años en el Estado de Guerrero y en el resto del país.

Parece necesario entender la distinción entre la manera en la que Yael Martínez decide representar la muerte y la violencia en su natal Guerrero y cómo ésta se contrapone a las representaciones generadas desde la nota roja, cuya intención es deshumanizar, cosificar, criminalizar y generar narrativas de miedo y terror en contra de la población civil.

Para el autor era necesario hacer un encuadre que rompiera con esta dinámica, y generará un diálogo de respeto más allá de la criminalización y la venta de este tipo de imágenes. Yael Martínez, una vez más, busco los indicios como la sirena, los peritos y la policía para poder hablar de una violencia desgarradora que, en este caso particular, le quitó la vida a un joven de tan sólo 16 años.



Pie de foto: Niñas corren en el barrio de Fortín de Tixtla Guerrero. En 2014, la policía municipal tendió una emboscada a un convoy de autobuses que transportaba estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa de Tixtla. Cinco personas murieron, el cuerpo de otro estudiante fue encontrado más tarde con signos de tortura, y otros 43 desaparecieron sin dejar rastro.

Fotografía compuesta a partir de la ley de tercios, con los sujetos en la intersección del primer tercio horizontal y vertical. En primer plano se pueden observar un par de niñas corriendo calle abajo y, en segundo plano, una construcción que probablemente sea una casa que sirve de fondo. El texto, funge como un elemento narrativo fundamental para entender la intención del autor al hacer la fotografía. Más adelante profundizaré en esta cuestión.

Podemos ver que, aunque la imagen no tiene ningún trucaje de agregar o quitar algún elemento, el estilo fotogénico logrado, se da a través de un ISO alto (6400) y una obturación de 1/30, lo que permite generar cierto “ruido” al momento de hacer la fotografía. Es decir, no congelar la imagen, sino dar ese movimiento e indefinición.

Más allá de informar sobre una situación en particular, Yael hace uso de los recursos técnicos para presentar la acción de las sujetas: un par de niñas corriendo calle abajo en la oscuridad de Tixtla. Como mencionamos anteriormente, son el conjunto de elementos técnicos los que permiten generar un ambiente de incertidumbre en esta situación fuertemente vinculada a la infancia.

Este último elemento es de vital importancia en la obra del autor por el vínculo que comparte con sus tres hijas. Podemos intuir que la acción de las niñas no remite a un juego, sino a una huida en medio de la noche. A mi parecer, el autor, nuevamente, está reflexionando sobre las infancias trastocadas que han sido privadas de la libertad debido a la inseguridad del contexto actual en el Estado de Guerrero.

El barrido se presenta como una figura retórica de oposición por medio del “ruido” y el movimiento. Genera una incertidumbre que acentúa esta condición de peligro. Un elemento que parece fundamental de rescatar del trabajo de Yael es el constante diálogo con lo simbólico. Éste se crea, principalmente, por medio de un intercambio entre la fotografía documental y artística, permitiendo que el autor no considere su trabajo encasillado dentro de un género fotográfico específico, lo cual le permite tener un *modo de ver* diverso y multidisciplinario y que el universo simbólico que crea en su obra sea extenso y rico en significados.

En este sentido cabe preguntarnos: ¿cuál es la importancia de la noche en el trabajo de Yael Martínez? A pesar de que el conjunto de imágenes que componen este trabajo específico no están centradas la noche parece que existe una búsqueda constante por los espacios lúgubres u olvidados. La noche como metáfora del tiempo actual y al mismo tiempo como situación límite de la esencia misma de la fotografía ¿Con qué luz pintas en medio de la oscuridad? Para Vilem Flusser (2010), el aparato

técnico (la cámara) contiene un programa que limita y condiciona la manera en la que la imagen será producida. Sin embargo, también habla del papel que el operador tiene con el programa respecto a encontrar los límites de los algoritmos y servirse de ella para expresarse. Yael Martínez, se ha servido de esos límites, para dar forma a la luz en medio de la oscuridad.

Es también fundamental retomar que la fotografía se registró en el pueblo de Tixtla, lugar originario de los 43 estudiantes desaparecidos. Se debe entender la imagen también teniendo en cuenta las condiciones en las que queda un pueblo cuando varios de sus integrantes son desaparecidos por el gobierno y grupos del narcotráfico, cuando la lucha se ve sofocada por el miedo, la represión y la violencia.



Pie de foto: Un matadero en La sabana, un barrio de Acapulco conocido por su alto índice de criminalidad. Acapulco fue en su día un popular centro turístico internacional pero ahora es apodada la capital del asesinato en México y tiene una de las tasas de homicidio más altas del mundo.

La fotografía se compone de un plano medio con una composición clásica sobre el primer tercio horizontal. Su objeto y sujeto se ubican en el cuadrante de en medio. Por el efecto creado alrededor del tambo y por los datos presentados por el

mismo autor podemos determinar que es un espacio con una entrada de luz limitada porque se requieren 4 segundos de exposición y, para tener un enfoque claro, un diafragma bastante cerrado, lo que le permite al autor generar la marca que caracteriza su trabajo: tonos amarillos con contrastes marcados.

En esta ocasión el texto funge como un elemento narrativo de primer orden. La imagen presentada por el autor arroja un poco de información sobre el contexto, lo que crea un significado de la imagen que se configura a partir de la sintaxis y diálogo de los elementos de la foto con el sistema de imágenes o cultura visual que se han creado alrededor del conflicto de “La guerra contra el narcotráfico”.

La fotografía genera una representación que se vincula específicamente con la muerte: cómo mencionamos anteriormente los mataderos son irremediablemente espacios de muerte y de sufrimiento masivo y sistemático de animales.

Por lo anterior, la imagen técnica que vemos hace uso de una figura retórica para poder hablar de los mataderos como una metáfora de los espacios donde la gente ha sido asesinada, destazada, torturada, tirada al caño y disuelta en sosa cáustica en grandes tarros de plástico. Esos grandes barriles que se presentan en la imagen son el *punctum* que atraviesa con fuerza las historias de pérdidas, pero, sobre todo, remite a un personaje en específico: Santiago Meza López, alias “El pozolero”, hombre capturado en Baja California en el 2009 después de haber confesado haber desintegrado más de 300 cuerpos en sosa cáustica.

Los barriles que liberan vapor son, desde la interpretación de este trabajo, un elemento cuyo significado es una búsqueda por la representación de esa práctica por la maquinaria de guerra y muerte que ha sido articulada por los cárteles de droga en diferentes partes de México. Los tambos de plástico y ácido permiten entender la atrocidad de los vínculos y mecanismos que se han refinado para perpetuar el orden de terror sobre la población civil.

Los cuerpos desintegrados en ácido son una de las tantas formas en las que las personas desaparecen ¿Cuántas familias no sabrán nunca cuál fue el destino de sus seres queridos? ¿Cuántas esperanzas fueron disueltas en sosa cáustica?

Una vez más, Yael Martínez habla de una situación que se presenta en el contexto guerrerense y lo logra por medio de un discurso visual configurado a través de los indicios y no de las muestras explícitas de violencia y muerte. Yael Martínez, no muestra cadáveres o fosas clandestinas con cuerpos o los restos de alguna casa de seguridad donde personas perdieron la vida. Su búsqueda va desde los símbolos

y el discurso se configura a partir de la distancia y de la ruptura con lo ya visto. El autor interpreta su contexto a partir de su propia sensibilidad y esa es su cualidad principal.



Pie de foto: El presidente Enrique Peña Nieto llega para pronunciar su discurso sobre el estado de la nación en Ciudad de México. El presidente pidió de redoblar las fuerzas contra la violencia y dijo que restablecer la paz en el país era una de las principales prioridades del gobierno, pero las tasas de homicidio siguieron aumentando durante el 2018.

Imagen compuesta a partir de un plano general con una composición de tercios con el sujeto principal en la segunda intersección. A un lado del presidente Enrique Peña Nieto lo acompaña el segundo sujeto, el general de división diplomado del Estado Mayor, Roberto Francisco Miranda Moreno, mientras camina por la Escalera Monumental, la más importante del Palacio Nacional. El sujeto principal (EPN) es resguardado por cadetes del Heroico Colegio Militar, la Escuela Naval y el Colegio del Aire. Al fondo se observan los murales de Diego Rivera en este caso específico “La epopeya del pueblo mexicano”. La imagen es cercana, pero fue tomada por un telefoto lo cual le permite al autor acercarse al suceso.

En este caso el texto tiene una característica narrativa que hace referencia al año en el que se tomó la fotografía bajo el contexto del sexto informe de gobierno de EPN, donde hizo un llamado para la construcción de paz. Sin embargo, el 2018 tuvo una cifra récord de asesinatos: ese año se cometieron 35,964 homicidios en el país. La tasa de homicidios pasó de 26 homicidios por cada 100,000 habitantes en 2017 a 29 homicidios por cada 100,000 habitantes en el 2018. (Los homicidios romperán tasa récord en 2018: Inegí, 2019, Expansión) Lo que establece algunas líneas para la interpretación de la imagen.

En este caso no existe ningún trucaje posterior con la imagen. Debido a la naturaleza técnica de la imagen se presenta una fotografía con movimiento y distorsión. Los rostros de los sujetos principales y secundarios se ven borrosos y poco claros. En este caso, la figura presidencial y la representación de la milicia, es decir, el vínculo existente entre el poder ejecutivo y las fuerzas armadas se ve distorsionado, existe un significado vinculado a la desconfianza y a la lejanía.

Normalmente a los políticos se les retrata bajo cierta normativa específica: rostros claros, posiciones masculinas, junto a símbolos patrios y se evita su ridiculización. La fotografía de la serie *La casa que sangra* desafía y cuestiona la representación oficial que se debería hacer de un presidente. La distorsión de los objetos me parece parte de un discurso, que confronta y busca desde la visualidad cuestionar el papel de la clase política y las fuerzas armadas como parte fundamental del problema que acontece en Guerrero y en todo México. Sobre todo, a mi parecer, hace referencia a la absoluta y bien sabida corrupción e impunidad de la que la clase política, las fuerzas armadas y el crimen organizado han gozado en México durante esta guerra civil.

Parece interesante recalcar la relación que existe dialógicamente hablando entre la fotografía de las niñas corriendo en Tixtla y la de Enrique Peña Nieto bajando por la escalera principal del Palacio Nacional. Ambas figuras parecen estar huyendo. Las primeras, de las condiciones impuestas debido a la ineptitud del Gobierno Federal al permitir y solapar, la desaparición no sólo de 43 estudiantes sino de cientos de miles de personas durante los últimos 15 años. El segundo huye haciendo caso omiso a las demandas y los familiares: es prófugo de su responsabilidad por salvaguardar la seguridad de sus ciudadanos.

La sintaxis de la imagen termina por completarse cuando el mural del pintor Diego Rivera, "La epopeya del pueblo mexicano" entra en la composición de la

imagen. Una vez que lo notamos es inevitable pensar en Guadalupe Valencia, el tiempo se desdobra en pasado, presente y futuro (2006, 47), la fotografía de Yael condensa el paso del tiempo de la historia repetida: la clase política ejerciendo su poder sobre el resto de la población, la condición de la necropolítica como elemento histórico que se ha transformado, pero que tiene como elemento fundamental la decisión soberana de la vida y la muerte.

La imagen contiene entre sus elementos un posicionamiento contra la clase política y la corrupción y otro a favor de la vida la justicia. Yael Martínez, rompe con la narrativa de respeto a la clase política para hacerles un llamado de atención al cumplimiento de sus funciones y a detener a toda costa el asesinato y la desaparición sistemática como herramienta de control del Estado.



Pie de foto: Una sombra en la pared de una casa en Metlatonoc, Guerrero, México.

Imagen compuesta a plano general con una composición a tercios que comprende de tres elementos principales. En el primer tercio del formato vertical se encuentra lo que parece un calendario con varios collares que cuelgan en la pared. En el segundo tercio vemos una silla con un cargador; al parecer, una pila de cámara se encuentra recargándose. En el tercer tercio vemos la sombra de un hombre delgado. El texto ilustra y verifica, la imagen presentada no muestra ningún recurso narrativo.

La imagen no cuenta con ningún truco importante. Son la pose de la sombra y los objetos, los que permiten elaborar diferentes significantes de la fotografía. En primera instancia, se vuelve fundamental leer la posición del sujeto: parece una persona medianamente erguida cómo si mirara hacia abajo y tomará algo entre sus manos. Las sombras no nos permiten identificar a las demás personas lo que me hace pensar que el autor está buscando, por medio del uso de esta, la despersonalización y, por ende, la relación particular-universal. La sombra como metáfora de la ausencia de los que se llevaron de los que no están, de los que mataron. La silla vacía refuerza el significado.

La ausencia siempre representada a partir de la falta como en el trabajo de Marcelo Brodsky *Buena memoria*, donde representa la desaparición de familiares durante las dictaduras militares en Latinoamérica por medio de la contraposición de fotos familiares antes y después de la dictadura.

Podemos entender la ausencia únicamente porque la imagen dialoga con todas las imágenes pertenecientes al trabajo "La casa que sangra". De otra manera podría ser una imagen muy hermosa pero carente de significado ya que sería imposible entender todo el dolor, la pérdida y el sufrimiento que se entretajan en la sintaxis de esta imagen.

De nuevo, Yael hace uso de los símbolos para poder generar una reflexión sobre las consecuencias de esta guerra contra el narcotráfico y de cómo ha afectado a diferentes familias a lo largo y ancho del México contemporáneo. La condición de desaparición, forzada o no, con las acepciones que eso implica, es un acto feroz e inhumano. La pérdida y los duelos a los que se enfrentan las familias, parecen, a pesar del profundo esfuerzo del autor, escapar de lo representable.

CONCLUSIONES

A continuación, se presentarán las conclusiones derivadas del análisis del trabajo fotográfico del proyecto *La casa que sangra* en su nivel de discurso visual y se rescatarán los elementos más importantes de la interpretación de la obra, para terminar con la presentación del argumento final con respecto a la obra de Yael Martínez como un ejercicio político de resistencia.

Primero que nada, es necesario resaltar que la narrativa del autor consiste en un ejercicio discursivo que va de lo particular hacia lo general, que empieza con su familia y progresivamente se acerca al conjunto de familias en la misma situación. Como el autor comentó en la entrevista, es un “intento por hacer una voz coral” en torno a la desaparición en México. Este elemento es fundamental para entender el trabajo de Yael: su necesidad de hablar de esta situación desde la colectividad. Comenta que una de sus primeras intenciones de salir a documentar a otras familias fue esencialmente para que su esposa se diera cuenta que no estaban, desafortunadamente, solos en esto.

La búsqueda del autor por las particularidades de su estado y de su gente nos permite construir una imagen visual de aquellos y aquellas que son víctimas de la violencia estatal y del crimen organizado. Es a partir de los indicios en cada una de las imágenes, el diálogo entre las manos de Don Digno Cruz, la casa donde Beto se cuelga de la hamaca y el machete en la mesa, lo que permite saber con cierta claridad quiénes son las víctimas históricas de la desaparición.

También muestra las situaciones que acontecen alrededor de la pérdida de su familia, la representación de la clase política corrompida por el poder y la pobreza que tiene como consecuencia un Estado de Derecho frágil que promueve la formación de las policías comunitarias, las cuales, cansadas de la ineficiencia de las fuerzas del orden, se han armado y han empezado a combatir al crimen organizado por mano propia. De igual manera el autor retoma uno de los episodios más oscuros de la historia reciente del estado de Guerrero y de México, la desaparición de los 43 estudiantes normalistas. La intención, sin duda, fue acentuar la situación, sin embargo, él comenta que desafortunadamente ellos no son los únicos desaparecidos y que la atención mediática que trajo el caso puso en perspectiva la cantidad de desaparecidos y de fosas clandestinas en Guerrero, pero la atención en los diversos casos desaparición forzada y de particulares no tuvo ningún avance importante.

El discurso visual del autor trabaja en diálogo con la fotografía documental comprometida y con la fotografía autoral. Esto permite entender este trabajo desde dos perspectivas que permiten entender este diálogo generado por el discurso del trabajo *La casa que sangra* con ambos géneros fotográficos. La relación del enunciado que guarda con la fotografía documental es sobre todo su capacidad de dar cuenta de los procesos vividos en su familia a raíz del asesinato y de la desaparición de sus familiares, así como el registro de las diferentes familias que en Guerrero y en México buscan a sus familiares. El enunciado, como establecimos anteriormente, se establece cuando los sujetos se vuelven los elementos centrales de las narrativas del trabajo.

La importancia por describir la condición humana de la desaparición vuelve a este trabajo un referente obligado en el universo de imágenes de corte humanista y, en específico, en la fotografía documental. Hace que el discurso no sólo sea un registro de una situación específica, sino también, debido a la sensibilidad propia del autor, un registro íntimo, sincero y adolorido sobre la desaparición forzada.

El diálogo con la fotografía autoral se presenta desde una postura discreta en la selección mandada al World Press Photo ya que el trabajo en su totalidad cuenta con imágenes muy cercanas a la fotografía autoral o contemporánea, Sin embargo, en las imágenes presentadas y analizadas en este trabajo de investigación, tiene una aproximación al orden de lo simbólico que se da sobre todo a partir del registro de símbolos nacionales y al problematizar estos signos a partir del contexto en el que se presentan, como son los casos del cactus en la barda, el machete en la mesa, la vivienda o construcción abandonada y las niñas que corren por las calles de Guerrero. Algunas de estas imágenes escapan del registro periodístico para volverse claros signos y representaciones autorales de la situación que acontece en el Estado de Guerrero.

El proyecto “La casa que sangra” de Yael es un recorrido simbólico de la desaparición y la violencia que se vive en Guerrero y en México. Es la voz de una familia desconsolada por la impunidad y la injusticia. Es también el conjunto de gritos y llantos, de relatos rotos y de fotos del recuerdo de los vecinos, los del sur y los del norte, los de las zonas rurales y de las urbanas. Es un discurso visual que se construye desde la totalidad de la problemática, tocando el tema desde el ámbito íntimo hasta su vinculación con la clase política, las policías comunitarias, la infancia, las pérdidas y los duelos no cerrados.

Para finalizar este trabajo se presentará la respuesta a la pregunta de investigación de este trabajo, que es la siguiente: **¿El discurso visual del trabajo de Yael Martínez, “La casa que sangra”, ¿puede ser considerado un ejercicio político?** Esta pregunta irá acompañada de las conclusiones del trabajo y las posibles preguntas que de él se desprenden para trabajos en el posgrado o investigaciones futuras.

Para contestar, es necesario hacer algunas recapitulaciones de lo planteado con anterioridad en el trabajo. Hay que comenzar por entender que la fotografía se ha vuelto sin lugar a duda, fundamental para poder entender la actualidad, cada día se producen más imágenes que se integran en el imaginario colectivo, haciendo que se vuelva fundamental pensar y problematizar las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas en las que su producción, consumo y distribución se ven implicadas. La imagen es un lenguaje y una expresión política que se configura a partir del contexto particular en el que el operador se ve envuelto. Esto permite pensar que la fotografía es una muestra de un *modo de ver* particular cuya cualidad de ser propia y personal, la vuelve política.

En este sentido podemos entender la primera dimensión política de la fotografía - la decisión autoral-. Actualmente, más interiorizada en los círculos académicos, se define por el principio de que la fotografía no es únicamente mimesis, es también expresión y huella del referente y de las condiciones de la persona que opera la máquina. En este sentido sabemos que la imagen técnica puede favorecer o no las condiciones dominantes. Por poner un ejemplo, durante la masacre de Atenco el 3 y 4 de mayo de 2006, las primeras imágenes que se publicaron en medios de comunicación de distribución masiva fueron de policías heridos y de los pobladores violentándolos. Esto permitió generar una narrativa en apoyo a la represión policial del gobernador en turno del Estado de México, Enrique Peña Nieto. Sin embargo, al poco tiempo diferentes periódicos empezaron a difundir imágenes de la brutal violencia de 3,000 policías sobre la población de Atenco, que dejó un saldo de dos muertos, cientos de detenidos y 26 mujeres que denunciaron tortura y violencia sexual.

En este caso, hubo dos elementos que delinearon la dimensión política de la fotografía: las decisiones autorales y editoriales de los medios de comunicación y la confrontación de posturas creadas a partir de las imágenes registradas que generaron, por un lado, una narrativa en pro del gobierno y en detrimento de los

pobladores y, por otro lado un ejercicio de denuncia, memoria y verdad. En este sentido se enmarca la relación entre discurso valiente o parresía y la contrainformación definida en el primer capítulo. Más adelante definiremos el vínculo del trabajo *La casa que sangra* con ambos conceptos para profundizar en su expresión política.

El proyecto de Yael Martínez surge como respuesta a una crisis social vinculada a las condiciones estructurales e históricas del estado de Guerrero y del país, que tuvieron como consecuencia el asesinato de un cuñado y la desaparición de otros dos de sus familiares en el año 2011. En este sentido, y retomando el análisis hecho con anterioridad del trabajo, es necesario preguntarse: ¿en qué sentido el trabajo de Yael Martínez se configura como un discurso valiente y contrainformativo?

Para contestar esa pregunta primero nos vamos adentrar en las condiciones propias de la obra y del discurso visual que del proyecto se interpretan. En este caso, es importante entender el trabajo como una narrativa que quiere ser una representación alterna de la violencia, ya que hasta ese momento la problemática sólo había sido presentada predominantemente en la nota roja, donde los cuerpos desmembrados, la muerte y la deshumanización son piedra angular en la construcción de la otredad. Ese otro que es desplazado de su condición humana para ser objeto portador de mensajes (las narcomantas integradas al cuerpo) o, como diría Nuria Cartoon, en instalaciones de terror.

En este sentido, la expresión política de la obra se caracteriza por impulsar una idea fuerza en su construcción bourdieana o un modo de ver desde el planteamiento de John Berger, que tenga por apuesta una visión humana sobre la narcoviencia y la desaparición. Martínez, no habla de la otredad, su apuesta política es entender cómo la violencia y la desaparición no son problemas de los otros: desafía el discurso de que los criminales “se matan entre ellos” y que si alguien desaparece es por que anda en malos pasos. El título *La casa que sangra* es el enclave narrativo de la condición íntima del conflicto armado en México y tiene un sentido profundo y primordial por su condición íntima y personal.

El autor hace un ejercicio desde lo particular a lo general, por medio de un discurso que se significa a partir del juego simbólico con elementos culturales y sociales, haciendo lo que él llama “un ejercicio coral” de las experiencias de las familias que buscan a sus desaparecidos. Yael Martínez logra señalar con gran precisión quiénes son los sujetos históricos y políticos que están sufriendo esta guerra

civil. Señala, pero no revictimiza. Un claro ejemplo es la imagen del joven asesinado en Acapulco, Guerrero. El autor guarda su distancia con el cuerpo, respeta la muerte, no hay sangre, ni cuerpos sin vida, no hay instalación de terror, pero sí hay conflicto: alguien murió. Se busca salvaguardar esa vida, por lo menos de una forma simbólica y política.

De igual manera retoma símbolos de la narcocultura y los problematiza. Por poner un ejemplo, la imagen de un matadero en La sabana, un barrio de Acapulco conocido por su alto índice de criminalidad, remite a la figura de “El pozolero” y de la práctica de los grupos criminales de la disolución de cuerpos en sosa caustica. No está mostrando los lugares donde esos tambos fueron almacenados o encontrados, está generando un diálogo con el espectador a partir de símbolos culturales que han marcado esta época de guerra, le está dando forma a algo inenarrable: en este país a la gente se le diluye en ácido.

En este trabajo se considera que todas las prácticas que se usan para desaparecer personas son atroces, pero esta parece especialmente cruel: se trata de borrar de la faz de la tierra a las personas y, por ende, a la esperanza de sus familiares de encontrarles para cerrar su duelo. La maquinaria de la muerte sin posibilidad de duelo.

El uso de las metáforas para hablar de las familias, de la pérdida, la tristeza, las infancias y el dolor es una apuesta del autor para humanizar la guerra, para desmitificar, cómo diría Contreras. La obra de Yael Martínez se compone de la cercanía con las historias que cuenta y el valor que le da a los testimonios que recoge. Es un intento, bien logrado, por valorizar las vidas y las luchas dentro de un sistema sofocado por la muerte y la necropolítica. Y una apuesta por representar la desaparición que durante años fue invisibilizada y justificada por los gobiernos.

Para seguir contestando la pregunta pasaremos a establecer el segundo nivel de expresión política, el cual se vincula con el entendimiento del discurso visual del proyecto *La casa que sangra* con su contexto y con la labor periodística y documentalista. Además, es necesario profundizar en la relación con la parresía y lo contrainformativo.

Como se estableció en el segundo capítulo, el contexto de Guerrero se configura bajo un concepto principal, la necropolítica, que a su vez guía otros conceptos como “Narco Estado”, “Estado de emergencia” y las “zonas del silencio”. Las condiciones del estado de Guerrero significan un alto riesgo para todas las

personas que habitan ese territorio y pone en especial peligro el trabajo vinculado con el periodismo, el documentalismo o cualquier intento de informar sobre lo que sucede en el estado.

Es bajo esta lógica es que cabe preguntarnos ¿El trabajo de Yael Martínez puede ser considerado un discurso valiente y contrainformativo y, por ende, un ejercicio de resistencia política? Esta investigación concluye que sí. La parresía se establece en tres características, que según los términos de Judith Butler se configuran así: “quien habla expresa lo que considera verídico, quien habla cree estar diciendo la verdad, y quien habla asume un riesgo por el mero acto de hablar.” (Butler, 2020, 3).

La fotografía no habla, es cierto, sino “muestra” como diría Gottfried Boehm. Consideremos, además, como establece Lizarazo, que la fotografía documental y de compromiso social se establece bajo un acuerdo de veracidad. Podemos decir que el trabajo de *La casa que sangra* es una expresión verídica de una realidad específica. También es posible establecer este proyecto como un discurso valiente y contrainformativo. Lo primero gracias al compromiso del autor con su obra, por su cercanía con la misma y, específicamente por realizarlo en condiciones sociales y políticas de alto riesgo. Lo segundo gracias a la naturaleza documental de la obra, que al mismo tiempo es también un proceso contrainformativo que se opone a la política estatal de invisibilización, criminalización y deshumanización de la violencia y, sobre todo, de la desaparición forzada y de particulares.

El trabajo de Yael Martínez se configura desde la perspectiva de John Mraz que define a la fotografía documental como un elemento de resistencia al status quo. El autor genera, desde las metáforas, analogías y retratos, una muestra de las repercusiones de la violencia descarnada y de la desaparición como estrategia de terror. Documentar tiene un valor político en sí mismo: mostrar, registrar, archivar y significar es fundamental en la construcción de memoria sobre la historia contemporánea de México. Este trabajo, junto con muchos otros, se vuelven la docufricción, como diría Iván Ruiz, lo que impide a la historia seguir su camino sin preguntarse “¿Cómo sucedió esto?, ¿dónde están todas las personas desaparecidas?”

La casa que sangra busca en medio de un contexto convulso, generar una representación íntima pero colectiva sobre un tema que es por sí sólo atroz y que ha alcanzado límites inimaginables para todas las familias que buscan a algún familiar

no localizado. La denuncia, en estos casos se vuelve esencial y la demanda, sensible pero aguda, se vuelve el caballo de troya para devolver a este conflicto, toda la humanidad de la que ha sido despojada. Las imágenes de Yael son las ideas fuerza que se manifiestan como alternativa y resistencia a las narrativas de consumo, de poder e invisibilización, que tiene como fundamento una distinción necropolítica, donde los muertos de esta guerra son daños colaterales y criminales. Donde sus vidas, ya negadas, son nuevamente despojadas en forma de nota roja o abandonados en el olvido. El carácter político de la obra de Yael Martínez, reside en su necesidad de hablar de la vidas tomadas y transformadas de niños, niñas, madres, padres, hermanos y hermanas durante los últimos 15 años.

Es como dice el autor, una “voz coral de la desaparición en México”. Son las historias, los lugares, los objetos y las personas las que cuentan su dolor, pero también su lucha. Este trabajo es el enunciado que dialoga con los diferentes trabajos de documentalismo en México, los cuales se vinculan con la violencia, la desaparición y la muerte en el país, como es el caso de Mónica González, Fernando Brito, Guillermo Pereyra y Mayra Martell. Es el conjunto de todos estos trabajos y el diálogo de Yael Martínez con ellos lo que le permite configurarse como una expresión política.

Este conjunto de narrativas elabora una especie de parche a la cultura visual inundada de la narcocultura, la nota roja, el misticismo de la guerra y de los narcos capturados con policías resguardándoles. Es el ojo que mira para otra parte, la parte olvidada, la perseguida y la que se silencia. El trabajo del autor junto con el resto del trabajo de corte comprometido...es ruido, resistencia, fricción, contrainformación y pura valentía.

Para finalizar es obligado aclarar que el acercamiento de este trabajo fue solo el inicio de lo que podría ser un análisis más amplio del trabajo de Yael Martínez, ya que en esta ocasión solo se analizó la mitad del portafolio que el autor mandó al Word Press Photo en el 2019. Una investigación de todo el portafolio y del proyecto *La casa que sangra* en su totalidad podría ayudar a profundizar en el universo simbólico del autor. La enorme sensibilidad artística que le caracteriza y el compromiso social que tiene con su estado y las causas sociales de éste y de toda la República vuelven su obra una fuente inagotable de inspiración.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, D. L. (2008). *Ética, poética y prosaica: ensayos sobre fotografía documental*. Siglo XXI.
- Avilés, G. I. B. (2017). *Medios de comunicación, poder y contrapoder en América Latina: un estudio comparado entre Venezuela y Ecuador en la historia más reciente* (Doctoral dissertation, Universidad Complutense de Madrid).
- Azahua, M. (2014). *Retrato involuntario*. Grupo Planeta Spain.
- Baeza, P. (2001). *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Balderas Domínguez, J. (2012). *Discursos y narrativas sobre violencia, miedo e inseguridad en México: el caso Ciudad Juárez* (Doctoral dissertation, Department of Latin American Studies, Institute for History, Faculty of Humanities, Leiden University).
- Barriandos, J. (2011). La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico. *Nómadas (Col)*, (35), 13-29.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona.
- Berger, J., Mohr, J., & Philibert, N. (2007). *Otra manera de contar*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Berger, John, *Modos de ver*, Gustavo Gilli, Barcelona, 2016, 165 pp.
- Bourdieu, P. (2003). Un arte medio. *Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. (1989). El Espacio Social y la Génesis de las "clases". *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(7), 27-55.
- Bourdieu, P., Caron, N., & Poupeau, F. (2001). *El campo político*. La Paz: Plural editores.
- Bouhaben, M. A. (2017). Poder, violencia y resistencia de la imagen. Batallas audiovisuales en América Latina. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 12(22), 3.
- Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.
- Canclini, N. G. (2013). ¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?. *REVISTARQUIS*, 2(1).
- Vicente, A. F., & Beltrán, A. M. (2015). El concepto de parresía: verdad y libertad de palabra. *Razón y Palabra*, 19(92), 1-18.
- Chaves, A. P. (2007). La imagen como escritura. El discurso visual para la historia. *Norba: Revista de historia*, (20), 185-208.
- Corona B. S (2012) *Pura imagen*. CONACULTA.
- De Angelis, M. G. Inmortalidad medial: imagen y muerte en la era digital. *Antropología e imagen*, 10.

de Grammont, N. C. (2015). La violencia en escena: Cuerpo, narcotráfico y espacio público en el México contemporáneo. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, (30).

de Morentin, J. A. M. Los mundos semióticos posibles en la investigación social.

de Portada, D., Palacio, L. R., & Rosauero, (2016). Artefacto visual, *Revista de Estudios Visuales Latinoamericanos*, volumen 1, no.1.

Estévez, A. (2018). Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?. *Espiral (Guadalajara)*, 25(73), 9-43.

Fazio, C. (2016). *Estado de emergencia: de la guerra de Calderón a la guerra de Peña Nieto*. Grijalbo.

Felici, J. M. (2011). *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada*. Ediciones Catedra.

Flores Mercado, B. G., & Paulin Perez, G. (2019). *Sociosemiótica y cultura: principios de semiótica y modelos de análisis*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales..

Foucault, M. (2004). *Discurso y verdad en la antigua Grecia*. Barcelona: Paidós.

Freund, G., & Elias, J. (1993). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Gatti, G. (Ed.). (2017). *Desapariciones: Usos locales, circulaciones globales*. Siglo del Hombre Editores.

Gatti, G. (2011). El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas. *Universitas humanística*, (72), 89-109.

Gatti, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *CONfines de relaciones internacionales y ciencia política*, 2(4), 27-38.

García, V. H. R. Fronteras imaginarias.

Garnik, C. (2012). Contrainformación. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina (págs. 73-79)*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gamiño Muñoz, R. (2017). Fuerzas armadas, contrainsurgencia y desaparición forzada en Guerrero en la década de los sesenta y setenta. *Letras históricas*, (17), 185-207.

Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión.

Guerra, E. (2016). Voces silenciadas. Las formas de morir de los periodistas en México en el contexto del crimen organizado.

Guevara Bermudez, J. A. (2019). Violencia y terror: hallazgos sobre fosas clandestinas en México 2006-2017.

- Hall, S. (1997). El trabajo de la representación. *Representation: Cultural representations and signifying practices*, 1.
- Hall, S. (2013). Discurso y poder. Editor Ricardo Soto Sulca, Huancayo-Perú, Editora da Universidad Nacional del Centro de Perú.
- Irazuzta, I., Martínez, M., & Schindel, E. (2018). Desaparición. La vida en sus límites (Disappearance. Life in the Limits). *Oñati Socio-legal Series*, 9(2), 222-236.
- Lucero, M. E. (2017). Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos.
- Magariños de Morentin, J. (2001). La (s) semiótica (s) de la imagen visual. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (17), 295-320.
- Martínez, A. B. (2006). Sobre el método de la interpretación documental y el uso de las imágenes en la sociología. *Sociedade e estado*, 21(2), 391-414.
- Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mraz, J (2018) Historiar fotografías, Edén subersivo, 141.
- Mraz, J. (2003). ¿Qué tiene la fotografía de documental? Del fotoperiodismo dirigido al digital. Recuperado de «<http://v2.zonezero.com/index.php>».
- Mraz, J., & Arnal, A. (1996). *La mirada inquieta: nuevo fotoperiodismo mexicano: 1976-1996*. Centro de la Imagen.
- Mata Rosas, F. (1996). El ensayo documental en el contexto de las nuevas tecnologías, tendencias y usos de la fotografía. *Crónicas Fotográficas*, 52-54.
- Núñez Hernández, L. (2003). Mirar es aprehender la verdad aunque sea mentira (fotografía, verdad, ficción y nuevas tecnologías).
- Pantoja, C. (2016). La permanente crisis de Guerrero. *Atlas de la seguridad y la defensa de México*, 207-219.15)
- Pereyra, G. (2012). México: violencia criminal y " guerra contra el narcotráfico". *Revista mexicana de sociología*, 74(3), 429-460.
- Ponce, C. G. (2013). Dos indígenas paseando en Saint Palais: lectura e interpretación de la imagen en contextos dislocados. *Caleidoscopio-Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, (28), 141-162.
- Rebollo, J. G. (2004). ARDÉVOL, Elisenda; MUNTAÑOLA, Nora (Coord.)(2004) Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Barcelona: Editorial UOC. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*.

Reguillo, R. (2008). Saber y poder de representación: la(s) disputa(s) por el espacio interpretativo. *Comunicación y sociedad*, (9), 11-33.

RENOBELL, Víctor (2005). «Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital». UOC Papers [artículo en línea]. N.º 1. UOC. [Fecha de consulta: 21/10/2020]. <<http://www.uoc.edu/uocpapers/1/dt/esp/renobell.pdf>> ISSN 1885-1541

Robledo Silvestre, C., & Querales Mendoza, M. E. (2020). Presentación del dossier Desaparición de personas en el mundo globalizado: desafíos desde América Latina en ÍCONOS. *Revista de Ciencias Sociales* no. 67, vol XXIV (2do. cuatrimestre) Quito, Ecuador.

Rosen, J. D., & Zepeda Martínez, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Revista reflexiones*, 94(1), 153-168.

Ruiz, I. (2017). *Docufricción: prácticas artísticas en un México convulso*. Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

Santarén, V. R. (2005). Hipervisualidad. La imagen fotográfica en la sociedad del conocimiento y de la comunicación digital. *UOC Papers: revista sobre la sociedad del conocimiento*, (1), 4.

Santiago, T., & Illades, C. (2019). La guerra irregular en Guerrero, 2007-2017. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 40(157), 249-275.

Schedler, A. (2018). *En la niebla de la guerra (2da. Edición): Los ciudadanos ante la violencia criminal organizada*. CIDE.

Silvestre, C. R. (2019). Gatti, Gabriel (editor)(2017). Desapariciones: usos locales, circulaciones globales. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, 285 pp. *Estudios Sociológicos*, 37(111), 814.

Solís González, J. L. (2013). Neoliberalismo y crimen organizado en México: El surgimiento del Estado narco. *Frontera norte*, 25(50), 7-34.

Sontag, S. (2011). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLS! LLO.

Sougez. L. M. (2006) *Historia General de la fotografía*, Madrid, Catedra.

Suárez, H. J. (2008). *La fotografía como fuente de sentidos*. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales (FLACSO).

Treviño Rangel, J. (2016). ¿De qué hablamos cuando hablamos de la " securitización" de la migración internacional en México?: una crítica. *Foro internacional*, 56(2), 253-291

Valencia Triana, S. (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales*.

Valencia, G. (2006). La temporalidad social como problema metodológico. Acerca de la reconstrucción de la historicidad. *Imaginales*, 4.

Vitale, A. (2002). La semiótica de Peirce. *El estudio de los signos*.

Vicente, A. F., & Beltrán, A. M. (2015). El concepto de parresía: verdad y libertad de palabra. *Razón y Palabra*, (92), 1-18.

Walter, B. (2003). La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica, Itaca, México, 2003.

Wallerstein, Immanuel (coord.), Abrir las ciencias sociales, Siglo XXI, México, 2006.

Wodak, R., Meyer, M., Eguibar, B., & Aúz, T. F. (2003). Métodos de análisis crítico del discurso.

Fuentes electrónicas

Antonio, J. M. (2020, Febrero 24). *La Policía Comunitaria en Guerrero, UN Sistema Desde La Cosmovisión Indígena*. Amapola Periodismo. Recuperado de <https://amapolaperiodismo.com/policia-comunitaria-guerrero>

A.N. (26 de noviembre de 2012) Opiniones, frases y críticas sobre “la guerra contra el narco”, Aristegui noticias, recuperado de <https://aristeguinoticias.com/2611/mexico/opiniones-frases-y-criticas-sobre-la-guerra-contra-el-narco/>)

Convención Interamericana sobre Desaparición Forzada de Personas, 6 de mayo 2002, recuperado de [Microsoft Word - D12.doc \(ordenjuridico.gob.mx\)](https://www.mexico.gob.mx/ordenjuridico/ordenjuridico/convencion-interamericana-sobre-desaparicion-forzada-de-personas)

Comisión interamericana de los Derechos Humanos (2017) Zonas silenciadas: regiones de alta peligrosidad para ejercer la libertad de expresión (no. 16-17) recuperado de (https://www.oas.org/es/cidh/expresion/docs/publicaciones/ZONAS_SILENCIADAS_ESP.pdf)

CONEVAL (2018) Guerrero Pobreza Estatal, recuperado de (https://www.coneval.org.mx/coordinacion/entidades/Guerrero/Paginas/Pobreza_2018.aspx)

Goldberg, Vicki (julio 12 de 1987) The unflinching eye: photojournalism Mary Ellen Mark, New York Times, Recuperado de [THE UNFLINCHING EYE: PHOTOJOURNALIST MARY ELLEN MARK - The New York Times \(nytimes.com\)](https://www.nytimes.com/1987/07/12/magazine/the-unflinching-eye-photojournalism-mary-ellen-mark.html)

Linaloe R. Flores (6 de diciembre de 2016) Calderón lanzó la guerra para legitimarse, y su personalidad lo llevó al punto de no retorno, Sin embargo. Recuperado de [Calderón lanzó la guerra para legitimarse, y su personalidad lo llevó al punto de no retorno - SinEmbargo MX](https://sinembargo.mx/calderon-lanzo-la-guerra-para-legitimarse-y-su-personalidad-lo-llevo-al-punto-de-no-retorno/)

Villagómez E. (28 noviembre, 2013) Decae producción y venta de plata en Guerrero, El Financiero, Recuperado de <https://www.elfinanciero.com.mx/economia/decae-produccion-y-venta-de-plata-en-guerrero/>

Ocampo A. Sergio (3 de enero de 2021) Crea el ‘narco’ “zonas de silencio” en Guerrero, La jornada, Recuperado (<https://www.jornada.com.mx/notas/2021/01/03/politica/crea-el-narco-zonas-del-silencio-en-guerrero/>)

Open Society (2015) Justicia Fallida en el Estado de Guerrero, 89 recuperado en (<https://www.justiceinitiative.org/uploads/8549e728-da7d-44a0-9f89-ebc89bb12347/justicia-fallida-estado-guerrero-esp-20150826.pdf>)

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2011). ¿ Qué es un dispositivo?. *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264.
- Alastuey, E. B. (2011). Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología visual. *Empiria. Revista de metodología de ciencias sociales*, (22), 113-140
- Barthes, R., & Akçakaya, R. (2009). *La cámara lúcida* . Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós.
- Bartra, M. A. L (2019) #Yosoy132: Movimientos sociales e hipervisualidad.
- Benjamin, W. (1994). Pequeña historia de la fotografía. *Obras escogidas*, 1, 91-107.
- Benjamin, W., & Millanes, J. M. (2004). *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos.
- Dubois, P., & Paidós comunicación; 20. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- Flusser, V. (2013). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- López Levi, L., & Figueroa Díaz, M. E. (2013). Artes visuales y procesos de territorialización en contextos de narcoviolenca. *Argumentos (México, DF)*, 26(71), 169-192.
- Polanco, A. F. Pensar la imagen/ Pensar con las imágenes.