



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

EL FARDO Y LA AUTORIDAD.  
POLÍTICAS DE REPRESENTACIÓN Y CIRCULACIÓN DE IMÁGENES  
DE VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA EN MÉXICO (2018-2022)

TESIS  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:  
ALEJANDRO DAYAN SALDÍVAR CHÁVEZ

TUTOR PRINCIPAL  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
IIE-UNAM

TUTORES  
DR. SERGIO RODRÍGUEZ BLANCO  
UI  
DR. ABRAHAM NAHÓN  
UABJO  
DRA. REBECA MONROY NASR  
INAH  
DRA. CORA GAMARNIK  
UBA

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## Índice

Introducción	
Situación de las imágenes violentas	<a href="#"><u>9</u></a>
I. Imágenes pobres: circulación, montaje y dispersión	<a href="#"><u>53</u></a>
II. El cadáver como rompecabezas	<a href="#"><u>119</u></a>
III. El fotoperiodismo en cuestión	<a href="#"><u>161</u></a>
IV. El cadáver y la policía, políticas de representación	<a href="#"><u>213</u></a>
V. Cuerpos residuales	<a href="#"><u>245</u></a>
Guerrero	<a href="#"><u>263</u></a>
Michoacán	<a href="#"><u>267</u></a>
Veracruz	<a href="#"><u>270</u></a>
Conclusiones	<a href="#"><u>275</u></a>
Apéndice	
Cartografía de los embolsados en México	<a href="#"><u>287</u></a>
Lista de imágenes	<a href="#"><u>291</u></a>
<i>Post scriptum</i>	<a href="#"><u>337</u></a>
Archivos consultados y entrevistas	<a href="#"><u>339</u></a>
Hemerografía	<a href="#"><u>340</u></a>
Bibliografía	<a href="#"><u>353</u></a>



Este mundo es campo de matanza donde seres ansiosos y atormentados no pueden subsistir más que devorándose los unos a los otros. Donde todo animal de rapiña es tumba viva de otros mil, y no sostiene su vida sino a expensas de una larga serie de martirios; donde la capacidad de sufrir crece en proporción de la inteligencia, y alcanza, por consiguiente, en el hombre su grado más alto. Este mundo lo han querido ajustar los optimistas a su sistema y demostrárnoslo *a priori* como el mejor de los mundos posibles. El absurdo es lastimoso. Me dicen que abra los ojos y contemple las bellezas del mundo: que el sol alumbrá; que admire sus montañas, sus valles, sus torrentes, sus plantas, sus animales, y no sé cuántas cosas más. Pero entonces, ¿el mundo no es más que una linterna mágica?

Arthur Schopenhauer, *Los dolores del mundo*, 1850.



## Advertencia a la mirada

Este trabajo de investigación contiene imágenes que pueden resultar impactantes o perturbadoras. Es necesario enfatizar que en ningún momento se busca hacer uso de las fotografías expuestas en algunos de los capítulos con la finalidad de provocar sensacionalismo, satisfacer la curiosidad morbosa o proporcionar entretenimiento. El examen de las imágenes violentas no implica ignorar el impacto que la experiencia de la muerte o la desaparición ha causado en innumerables familias en México.

No obstante, es importante reconocer que estas imágenes son excepcionales, ya que documentan una serie de actos criminales y situaciones explícitas que se distinguen por su singularidad, incluso en el contexto de la fotografía documental y el periodismo de nota roja. Esta singularidad se manifiesta en la capacidad de estas imágenes para ir más allá de la mera representación gráfica de hechos violentos. No solo representan cadáveres, sino que también plantean preguntas sobre la ética de la representación visual y la forma en cómo la sociedad consume y asimila este tipo de información. ¿Cuál es el propósito de exponer estas imágenes al público?

Ante esta pregunta, este trabajo se propone no solo exponer las imágenes en sí, sino también analizar su rol en la circulación y resignificación de la violencia en la sociedad de los albores del siglo XXI.



## Introducción

### Situación de las imágenes violentas

La investigación que aquí se presenta explora algunas ideas alrededor de las imágenes violentas en el tiempo presente. La actualidad mexicana transcurre en una inquebrantable emergencia social que demanda un análisis desde un horizonte estético, ético y político comprometido con lo que pretende ser invisibilizado por las formas de producción dominante.

En su intención narrativa, lo que se propone aquí es evidenciar la violencia que acontece en el territorio nacional. La palabra *evidentia* en latín expresa la idea de hacer visible algo, en este caso, a través de fotografías que se producen y circulan a través de la red. Mediante el estudio de las imágenes violentas es posible generar una representación más precisa para comprender la magnitud de este fenómeno.

Las distintas expresiones de violencia que acontecen en el país – feminicidios, asesinatos y desaparición forzada– y en el mundo –guerras, genocidios, masacres y exterminios– propician imaginarios donde el caos domina una aparente realidad y el futuro se vislumbra irresoluble. Es a través de los cadáveres fotografiados que podemos acceder a una de las múltiples

capas de un problema simbólico como el de la violencia. Esta situación convoca a emplazar la mirada allí donde yacen los muertos en la imagen.

La violencia no es simplemente un acto físico; también se teje en la trama simbólica de la sociedad. Estas representaciones violentas no se limitan a ser una mera documentación de hechos brutales, sino que funcionan como dispositivos simbólicos que permiten la exploración de capas más profundas de la problemática de la violencia en el contexto mexicano actual.<sup>1</sup>

Las imágenes violentas alojan significados y sentidos complejos que operan en la esfera de la representación y, por ello, requieren ser estudiadas con las herramientas que la Historia del Arte provee para diseccionar el régimen de lo sensorial, principalmente dentro del orden discursivo de la

---

<sup>1</sup> La violencia se corresponde con un problema simbólico en su capacidad de reflejar conflictos sociales, expresar desigualdades y manifestar las dinámicas de poder dentro de una comunidad. La violencia adquiere significado dentro de un marco simbólico basado en construcciones políticas y sociales que determinan cómo se perciben y justifican los actos violentos. Derrida señala que la violencia está arraigada en las estructuras de autoridad. Ya sea ejercida por un gobierno, una institución religiosa o una élite económica, estas entidades pueden utilizar la violencia como un medio para mantener su posición, justificándola a través de un lenguaje simbólico que la enmascara como legítima. “El concepto de violencia pertenece al orden simbólico del derecho, de la política y de la moral, al de todas las formas de autoridad o de autorización, o al menos de pretensión a la autoridad.” Jacques Derrida, *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver (Madrid: Tecnos, 2008), 83.

En lo que atañe a la representación visual de la violencia, las fotografías no solo documentan hechos violentos, sino que también contribuyen en la formación de un imaginario social en el cual la violencia es un elemento omnipresente en nuestra percepción de la realidad.

cultura visual y la fotografía documental. Es importante destacar que en este trabajo se encuentran imágenes descartadas por su contenido violento. Es decir, se trata de fotografías consideradas no aptas para su publicación o exhibición en los medios de difusión masiva, museos, galerías o festivales debido a su naturaleza explícita. Sin embargo, su circulación en Internet las hace accesibles a una audiencia más amplia que las imágenes de alta resolución, problematizando las convenciones estéticas y políticas alrededor de la exhibición de un cadáver. No obstante, su capacidad para generar relaciones visuales constituye una oportunidad que posibilita nuevas formas de conocimiento acerca del fenómeno de la violencia.

La evidencia y el pensamiento son dos elementos fundamentales en la tarea urgente de observar, contemplar y analizar el *acontecer* que de alguna forma nos *toca*.<sup>2</sup> Lo que acontece –los hechos y sucesos que ocurren– es visible a través de las pantallas, distorsionando nuestro sentido acerca de la vida y la muerte. Las fotografías de cadáveres (tras)tocan de alguna forma la mirada al ser tan evidentes, pero pasan desapercibidas si no prestamos atención. Son una

---

<sup>2</sup> Al “tocar” con la mirada, la imagen adquiere una dimensión táctil y se convierte en algo más que un objeto visual, generando un valor afectivo en el espectador. *Cfr.* Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 2014).

mácula en el ojo de los acontecimientos difícil de extirpar, enturbiando la comprensión de la verdad subyacente.

Seguir, avanzar y dar el paso, nos indica la palabra suceder – *succedere*–, que comparte raíces con el acontecer, nada más vigente a través del *scroll* que nos permite desplazarnos a través de miles de imágenes en los dispositivos móviles.<sup>3</sup> La palabra suceder también nos convoca a mirar de reojo aquellas imágenes de nota roja en los quioscos de la Ciudad de México, sucesos que con su certeza conforman fieles estampas del azar y la crudeza, pero también amplios documentos que condensan la actualidad. Dichos registros documentales nos permiten saltar del tiempo presente a un pasado histórico que va dejando evidencias, que como parpadeos de luciérnagas alumbran el camino de forma intermitente.

Arthur Schopenhauer se preguntó si el mundo era una linterna mágica, un armatoste utilizado en espectáculos teatrales a finales del siglo XVIII. Encima del público, sobre cortinas de humo se proyectaban dibujos de esqueletos, demonios y fantasmas que se distorsionaban entre volutas. Al

---

<sup>3</sup> El gesto de desplazarse con el dedo en una pantalla táctil se ha convertido en una acción cotidiana para navegar en Internet. Según Nathan Jurgenson el *scroll* es una nueva forma de experimentar el mundo, donde la información es efímera y la atención fragmentada. Al desplazarse por la pantalla, el usuario crea una “narrativa en tiempo real” a medida que se desplaza en el ciberespacio. *Cfr.* Nathan Jurgenson, *The Social Photo. On Photography and Social Media* (Londres: Verso, 2019).

evocar la imagen de la linterna mágica, Schopenhauer reflexiona sobre la posibilidad de que nuestra percepción del mundo es una ilusión, una proyección de la mente que afecta la realidad.

El inventor Étienne-Gaspard Robert le dio imagen a la fantasmagoria a través de un perfeccionamiento técnico que permitía proyectar imágenes en distintos tamaños sobre una cortina de humo, lo que producía un efecto de distorsión y movimiento en las figuras proyectadas por la linterna mágica. Incluso, llegó a realizar un “teatro de terror” en el cementerio de Montmartre en París, donde construyó una capilla, en cuyo interior proyectaba imágenes fantasmagóricas, además de criaturas mitológicas, como dragones, basiliscos y quimeras, que aparecían flotantes entre tumbas.<sup>4</sup>

Así como la linterna mágica proyectaba criaturas monstruosas como el basilisco,<sup>5</sup> las pantallas de los teléfonos celulares y computadoras son una

---

<sup>4</sup> Para leer una breve historia de las tecnologías del espectáculo en la modernidad europea: Cfr. Kati Röttger, «Technologies of Spectacle and ‘The Birth of the Modern World’: A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures», *TMG Journal for Media History*, 20 (2): 4–29, Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum, Países Bajos, (diciembre 2017), doi: [10.18146/2213-7653.2017.329](https://doi.org/10.18146/2213-7653.2017.329) y Cfr. Angela Ndalianis, *The Horror Sensorium. Media and the Senses* (Carolina del Norte: McFarland & Company, 2012), 67.

<sup>5</sup> En la mitología griega el *basiliskos* –pequeño rey– era un reptil capaz de petrificar a sus víctimas con la mirada, además se le atribuía la capacidad de matar con su aliento venenoso. Plinio el Viejo en su *Tratado de la naturaleza de los animales terrestres* señala que la forma más efectiva para matar a un basilisco es mediante el reflejo de su mirada con un espejo. Plinio el Viejo, *Historia natural, Libro VIII*. Trad. Ignacio García Arribas (Madrid: Gredos, 2003), 152.

cortina hacia miles de ventanas que proyectan una distorsión del mundo real, facilitando la circulación de imágenes violentas que forman parte de una práctica social recurrente. De ahí esta propuesta de documentar con evidencia empírica una realidad hendida, para así visibilizar la violencia que se ejerce sobre los cadáveres en el país.

Las imágenes violentas tienen la capacidad de concentrar energías turbulentas al exhibir de manera contundente las expresiones más crueles de la violencia. Al representar el cuerpo resquebrajado, muchas de estas imágenes pueden ser objeto de censura o resultar inapropiadas. La exposición a la violencia de manera cruda genera un impacto emocional intenso en el espectador, pues se pone en juego la vulnerabilidad humana al confrontarnos con nuestra propia mortalidad. Al representar el cadáver involucrado en el acto violento, este tipo de imágenes adquieren cierto significado simbólico que trasciende el hecho en sí mismo, dando lugar a un intercambio de imágenes que establece formas de autoridad en los márgenes de la legalidad.

En su generalidad, la investigación aquí expuesta busca comprender la violencia a través de la fotografía como una expresión particular de las imágenes que circulan en Internet. El análisis no se reduce meramente a la observación detallada de aquellas manifestaciones que son presentadas como

anómalas y que, en su exposición, han deteriorado las estructuras de nuestras relaciones sociales.

Se impone la necesidad de examinar dicha violencia en el contexto de su función como componente inherente a las dinámicas de poder que determinan nuestra sociedad. Es necesario considerar cómo la violencia se relaciona con la autoridad, la legitimidad y las leyes, y cómo su significado y percepción varían en función del contexto social y político.<sup>6</sup>

Además, resulta conveniente no solo enfocarse en las causas y consecuencias de la violencia, sino indagar en las estrategias visuales

---

<sup>6</sup> Me refiero al poder en el sentido que lo desarrolla Michel Foucault, quien lo entiende como una entidad móvil y descentralizada, distribuido en las relaciones sociales y ejercido a través de múltiples prácticas y discursos. La idea de Foucault implica que el poder es una fuerza que actúa en varias esferas de la vida social, regulando no solo las relaciones políticas, sino también los comportamientos individuales en la vida cotidiana. Así, el poder se expresa a través de un conjunto de imágenes alrededor de ciertas narrativas que, en el caso de la violencia, enfatizan elementos visuales que impactan en el espectador, influyendo en su estado anímico y fomentando un disciplinamiento de la mirada. Dichas narrativas propician la deshumanización y la vulgarización, además de perpetuar estereotipos que simplifican el fenómeno de la violencia. Propiamente lo expresa: “El poder es esencialmente lo que reprime. Es lo que reprime la naturaleza, los instintos, una clase, individuos”. Michel Foucault, *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Ed. François Ewald y Alessandro Fontana (Buenos Aires: FCE, 2000), 28. En *Vigilar y castigar*, Foucault nos insta a considerar los suplicios y la profanación de cadáveres como parte integral de la justicia penal. Esta práctica ha evolucionado hacia un enfoque más administrativo en la modernidad. Antiguamente, la ejecución pública a través de las horcas, las picotas o las ruedas, se realizaba frente a una audiencia y generaba una mezcla de horror y morbosidad. Sin embargo, con el tiempo, la sociedad se volvió reticente a la violencia explícita y comenzó a verla como una manifestación de barbarie y falta de civilización. La justicia moderna se alejó de la idea de castigo como expiación del mal y se centró en la corrección, la reforma y la “curación” del delincuente. Michel Foucault, *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino (Madrid: Siglo XXI, 2008).

empleadas en la construcción de su representación. En este sentido, la violencia opera como una máquina de abstracciones que se configura a partir de las imágenes en torno a este acto. Es decir, las imágenes no solo reflejan la violencia, sino que también la construyen y la legitiman. La violencia no solo genera imágenes, sino que también se configura a partir de ellas.

Las imágenes violentas funcionan como una herramienta que facilita la manipulación de ciertos mecanismos sociales, simplificando y descontextualizando los hechos de acuerdo con las circunstancias que ellas mismas generan. Las imágenes establecen procesos violentos asociados con distintas actividades económicas ilegales en la esfera política.

Enfrentarse a este tipo de imágenes requiere mantener una distancia saludable para evitar el impacto traumático y observar críticamente sin que afecte negativamente las emociones. Según la perspectiva de Slavoj Žižek, la violencia subjetiva es una forma de violencia invisible. Su efecto en los individuos es variable y depende de factores psicoemocionales y contextuales. La relación de la violencia subjetiva con las imágenes violentas se puede trazar a través de la idea de “fantasía ideológica”, que para el autor, consiste en las narrativas que se utilizan para encubrir o justificar acontecimientos que suceden en la realidad social y, que a menudo implica, por un lado, una

violencia simbólica encarnada en el lenguaje y, por otro, una violencia sistémica, consecuencia del funcionamiento del sistema económico y político.

Para Žižek, la violencia tiene un impacto disruptivo en la vida cotidiana. Aunque la muerte nos convoca todo el tiempo, su aparición repentina no permite establecer un espacio para la reflexión, pues “el horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar”.<sup>7</sup> Desde su postura, Žižek sostiene que la violencia no debe ser reducida a una simple cuestión moral o ética. En cambio, debe ser entendida como una forma de poder que preserva las desigualdades existentes.

Reflexionar sobre la violencia no implica que la asimilemos como parte de la normalidad. Ante todo, debemos reconocer que habitamos sociedades profundamente violentas, donde prevalece una lucha por la hegemonía del sufrimiento. Las imágenes violentas, que suelen ser generadas por actores involucrados en procesos públicos de documentación y archivo, están relacionadas con la manifestación de la violencia estructural, la pobreza y los procesos de limpieza social. Estos elementos constituyen tres variables que influyen en la producción y difusión de tales imágenes, contribuyendo a

---

<sup>7</sup> Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón (Buenos Aires: Paidós, 2009), 12.

configurar las representaciones mentales que nos llevan a cuestionar cómo la circulación de estas imágenes violentas incide en las condiciones archivísticas de la fotografía documental.<sup>8</sup>

En el contexto de la práctica fotográfica, las imágenes violentas pueden ser utilizadas para generar miedo y mantener el control social. Al mismo tiempo, estas imágenes pueden ser censuradas o manipuladas para controlar la forma en que se perciben y se interpretan. Distintos agentes utilizan la violencia para mantener su autoridad, y a la vez, establecen las condiciones para la circulación y preservación de estas imágenes. Su control tiene implicaciones en la forma en cómo se preserva la memoria en contextos donde la violencia es dominante.

---

<sup>8</sup> Por condiciones archivísticas me refiero a los elementos que garantizarían una memoria de la violencia en México. Las condiciones de conservación en el entorno digital incluyen los siguientes aspectos: 1. Formato: Los formatos de archivos recomendados para la preservación son TIFF, RAW o, en este caso, JPG. 2. Almacenamiento: Al ser potencial materia de análisis forense, las fotografías deben almacenarse en dispositivos seguros a largo plazo. Se deberá tener un control descentralizado que permita generar copias que garanticen la protección del material. 3. Descripción y metadatos: Los metadatos, que incluyen información sobre la fotografía como el lugar, la fecha y la descripción del hecho, son importantes para permitir la búsqueda y recuperación de imágenes específicas. 4. Conservación: Las fotografías no solo deben conservarse en un dispositivo de almacenamiento digital, sino que deben ser impresas en papel fotográfico y ser clasificadas para garantizar su accesibilidad en el futuro. 5. Acceso: Al ser imágenes de interés público, se deberán plantear políticas para garantizar la accesibilidad y reconocer su valor como registro histórico. En general, los archivos son espacios de lucha política en los que se negocia y construye cierta memoria. *Cfr.* Yann Chateigné y Markus Miessen (eds.), *The Archive as a Productive Space of Conflict* (Londres: Sternberg Press, 2016).

Es el temor a la muerte el que actúa como una fuerza repulsiva cuando el espectador se *enfrenta* a una imagen violenta. “La violencia mantiene la presencia de la muerte, alimenta el temor a la muerte, en el cual se funda la autoridad del poder”, escribe Wolfgang Sofsky, quien reflexiona acerca del papel del espectador frente a las escenas de violencia, donde la indiferencia se instala como modo de evadir las emociones que la violencia nos provoca, una forma de negación de nuestra propia vulnerabilidad.<sup>9</sup>

Las imágenes violentas nos confrontan con la fragilidad de la vida humana y con lo dinámico del entramado social. Al negar la importancia de estas imágenes, nos estamos negando a nosotros mismos la posibilidad de entender y asumir una actitud crítica frente a la violencia y su representación en las imágenes del México actual.

Ver estas imágenes demanda un desapego con respecto a la perspectiva de la víctima, así como una comprensión del sufrimiento del otro, a fin de mantener una mirada ponderada que no se vea eclipsada por la violencia que documenta. Al analizar imágenes violentas, debemos hacerlo de manera cuidadosa y reflexiva, evaluando cada detalle con atención en lugar de

---

<sup>9</sup> Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro (Madrid: Abada, 2006), 105-106.

mirar apresuradamente. Tomarnos el tiempo –la fotografía es tiempo– para entender lo que vemos, es esencial en este contexto.

Observar estas imágenes nos coloca en la *posición* del espectador, asunto que Sofsky aborda en su *Tratado sobre la violencia*. En su obra, sostiene que el acto violento adquiere sentido en la medida en que es observado y reconocido por un espectador. Esto implica que nuestra reacción a estas imágenes desempeña un papel decisivo en cómo damos significado a la violencia.

Quien ante la violencia cierra los ojos, detiene el asalto de las emociones. Evita la repugnancia y el miedo: el miedo a que la violencia puede alcanzarle también a él, el miedo a sucumbir a una fascinación prohibida, el miedo a sentirse impulsado a imitar esa violencia (...) La indiferencia permite al espectador seguir siendo como siempre ha sido. Éste alarga el paso y va resuelto y sin preocupaciones a atender sus asuntos cotidianos. Repara pasajeramente en las escenas de violencia. Pero éstas no le afectan. Ello no es signo de frialdad. El indiferente carece de la frialdad glacial del observador atento que no pierde detalle y pone su mirada en aspectos muy precisos. A este frío observador

nada le perturba porque está demasiado ocupado en la observación. El indiferente, en cambio, solo repara en lo que no quiere ver.<sup>10</sup>

La idea de Sofsky nos convoca a pensar sobre cómo las imágenes violentas pueden impactar en diferentes tipos de audiencia. Algunas personas pueden sentir la necesidad de cerrar los ojos ante la violencia para protegerse emocionalmente, mientras que otras pueden optar por la indiferencia como una forma de distanciamiento. Ambas reacciones plantean interrogantes sobre la ética, la empatía y la responsabilidad del espectador al ver este tipo de contenido.

Desde este horizonte de reflexión se atiende el problema de las imágenes violentas, pues sin duda la muerte acarrea un pesimismo que resulta confuso en esta actualidad de positividad inmanente, donde se prefiere ignorar la violencia para evitar la repugnancia o el miedo. La indiferencia hacia la violencia es una forma de ceguera que conduce a la negación de los acontecimientos, lo que puede llevar a la renuncia de derechos y libertades ciudadanas, en razón de no poner la existencia en riesgo de muerte.

---

<sup>10</sup> *Ibid.*

Encontrar una explicación al escenario de violencia en México, requiere cuestionarse por los universos de significado que atraviesan a las imágenes y que se reflejan en el despliegue de acciones militares y policíacas, legitimadas a través de un aparato estatal que gestiona la violencia a través de las fotografías.

Lo que se propone aquí es describir y analizar críticamente una serie de imágenes que muestran una violencia explícita ejercida contra el cuerpo, para así comprender las políticas de representación que la autoridad gestiona. Se entiende por políticas de representación, como el conjunto de prácticas que se tejen alrededor de la publicación de imágenes acerca de lo inmostrable y lo intolerable a la mirada. En el caso de los medios de difusión masiva, estas políticas pueden ser explícitas o implícitas y su intención es regular la manera en que ciertos fenómenos son representados.<sup>11</sup>

El problema principal de esta tesis se centra en la circulación y difusión de fotografías de cadáveres embolsados y su diseminación en las redes sociales, las cuales son retomadas posteriormente por la prensa.<sup>12</sup> De su

---

<sup>11</sup> Ariella Azoulay aborda el tema de las políticas de representación de la violencia, enfocándose en la manera en que las imágenes son utilizadas como herramientas políticas para la construcción de memoria. *Cfr.* Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*, (Nueva York: Zone Books, 2008).

<sup>12</sup> El término embolsado, en un sentido amplio, hace referencia a la acción de envolver algo en una bolsa. En el ámbito forense, se refiere a la práctica de colocar un cadáver

circulación depende su exposición, instalándose finalmente en las emociones del espectador. Particularmente, en las fotografías objeto de este análisis, se puede observar una simbiosis entre el cadáver y el desecho que comparten un mismo nivel de materialidad a través de la bolsa negra de basura. Dichas imágenes ofrecen indicios suficientes para abordar el problema de la representación de la violencia.

A modo de hipótesis, las imágenes violentas tienen un uso específico por parte de la autoridad para establecer un orden de visibilidad que permite gestionar los procesos de violencia según las contingencias. En este sentido,

---

dentro de una bolsa especial para su traslado a la morgue. La expresión embolsado forma parte de los clichés mediáticos que producen etiquetamiento. Se corresponden con los ejecutados, encobijados, encajuelados, levantados, entambados, descabezados, colgados o descuartizados. Todas son palabras que simplifican los hechos violentos y constituyen violaciones a los derechos humanos de las víctimas. En el contexto de la representación mediática de los embolsados, prevalece una preocupación ética y moral. La exhibición sensacionalista de imágenes de cadáveres embolsados distorsiona la percepción acerca de la muerte y la violencia, generando cierta insensibilidad. Sin embargo, ante la falta de una expresión más clara para hacer referencia a los cadáveres hallados en bolsas de basura, y con fines de una lectura más fluida, se utilizará el término embolsados a lo largo de este texto. Este término coloquial ha surgido como una forma de lenguaje para referirse específicamente a las condiciones del cadáver encontrado; no obstante, su uso plantea problemas relacionados con la construcción social alrededor de un significado. La falta de términos más adecuados para describir la violencia revela una limitación en nuestra capacidad de nombrar y comprender una realidad traumática. La palabra embolsado contiene una carga semántica que relega la dignidad humana y reduce al cadáver a una mera cosa. Al mismo tiempo, esta elección revela una incapacidad de nombrar los distintos ejercicios de violencia en la actualidad. Cfr. Marco Lara Klahr y Francisc Barata, *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar* (CDMX: Debate, 2009).

dichas imágenes también materializan políticas de representación que se articulan a través de la exhibición de cadáveres esparcidos en el territorio nacional. Esta exposición del cuerpo sin vida cumple una función de legitimación de la violencia, al mismo tiempo que refuerza estereotipos y prejuicios en torno a la delincuencia.

En consecuencia, se propone un análisis de las prácticas de representación visual de los cadáveres embolsados y el examen de sus mecanismos de dispersión. Si bien es cierto que estas imágenes configuran un orden de visibilidad, también es importante considerar que existen diversos actores sociales que participan en la producción y circulación de las imágenes, y que las políticas de representación no siempre responden a un interés dominante único. Por lo tanto, se debe ser cuidadoso al generalizar las motivaciones detrás de la exhibición de cadáveres, con el objetivo de contribuir a una reflexión más profunda acerca de este fenómeno.

En el caso específico del Estado mexicano se ha fomentado una pedagogía del horror sostenida en imágenes de contenido violento producidas por agentes del orden (policías, peritos o médicos) y difundidas a través de plataformas de redes sociales. Propiamente, no se trata de imágenes que se inscriban en el canon fotoperiodístico, sino más bien colindan con la fotografía forense o el mero registro documental. Ya sea en los archivos judiciales o en

la prensa, las fotografías también sirven para mostrar la evidencia, con el propósito de dejar constancia del suceso.

Las estratificaciones del conflicto que vive el país representan un reto interpretativo acerca de la muerte violenta. Su ambigüedad requiere un abordaje con la mayor de las sospechas; pues hay que desbrozar las fotografías con la mirada porque, como todo en Internet, su apariencia es engañosa. En contraste con la censura generalizada que impera en la prensa tradicional, *Twitter* mantiene una política de apertura y exhibe sin restricciones todo tipo de fotografías, incluyendo aquellas de contenido violento. Esta postura impugna la noción extendida de que la representación anatómica y la exhibición de cadáveres deben ser motivo de rechazo, desafiando la idea de que estas imágenes no tienen cabida en la esfera pública.

Este trabajo busca fomentar la mirada crítica como un medio para desarticular la indiferencia y la censura en relación con las imágenes violentas. Resulta esencial entender que la censura no solo actúa como una forma de restricción visual, sino que también, en muchos casos, fomenta la indiferencia ante la violencia que estas imágenes representan. En este sentido, es importante reflexionar sobre el papel de las políticas de representación en la configuración de nuestra percepción de la violencia y su relación con la reproducción del sistema dominante.

A través de cinco capítulos este trabajo pretende ser un instrumento organizador de la heterogeneidad en la que se manifiesta la violencia. No se trata de un manual prescriptivo para organizar las políticas alrededor de la mirada hacia los cadáveres. Tampoco ofrece un remedio porque aún las causas no se esclarecen o están veladas. En cierto modo es un *dar a leer* las imágenes, una manera de descifrar los mecanismos mediante los cuales la violencia opera actualmente. Esta observación permitirá conocer el discurso visual de las imágenes violentas, particularmente alrededor de los cadáveres hallados en bolsas de basura, coloquialmente llamados “embolsados”.

En el primer capítulo, titulado Imágenes pobres: circulación, montaje y dispersión, se trata de entender de qué modo circulan, se ensamblan y dispersan este tipo de imágenes en Internet. Se rastrea la genealogía de la imagen pobre, idea propuesta por Hito Steyerl, para referirse a las imágenes de baja resolución que abundan en el ciberespacio.<sup>13</sup>

El objetivo de este capítulo es comprender cómo ha evolucionado la imagen digital en el entorno virtual, para así acercarnos al lugar que tienen las imágenes violentas dentro y fuera de la red. Resulta fundamental analizar cómo

---

<sup>13</sup> Para Steyerl, la imagen pobre es una categoría que opera en el contexto de la cultura visual actual, caracterizada por la sobreproducción y circulación de imágenes digitales. *Cfr.* Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito (Buenos Aires: Caja Negra, 2016).

la circulación de las imágenes contribuye a la generación de relatos que van más allá de las fotografías, a las que subyacen distintos afectos y percepciones.

Abordar las narrativas acerca de la red nos permite examinar nuestra historia reciente y, también, comprender cómo se ejerce la violencia desde un medio visual absolutamente tecnificado, como la imagen digital. Para ello es necesario comprender lo que significa el contexto virtual, sus orígenes, su actualidad y los alcances que pueda tener en relación con lo visual.

Partiendo de una metáfora informática, podemos considerar que las imágenes violentas actúan como el *software* que el poder emplea para ejecutar una serie de comandos en el código social, lo que, en última instancia, conduce a la creación de desigualdades sociales. Es imposible abstraerse del ejercicio de violencia, pues permea todos los campos de la acción social. El cuerpo es el lugar donde la violencia deja huellas: en las víctimas se observa la sangre, las heridas; y en el agresor se aprecian tensiones asociadas con este ejercicio.

En el caso que nos compete, las imágenes pobres de la violencia manifiestan lo obscuro, lo insepulto y el cadáver expuesto. Lo obscuro se encuentra allí en la representación visual de actos violentos alejados de valores humanos fundamentales como la dignidad o el respeto. Las imágenes obscenas

incluyen escenas de crueldad y sufrimiento extremo, asunto que traspasa los límites aceptados de moralidad.<sup>14</sup>

Por otro lado, lo insepulto hace referencia a la persona que no ha sido enterrada adecuadamente, lo que interfiere con la identificación del cadáver. Al mismo tiempo lo insepulto sugiere la idea de que ciertas formas de violencia no son "enterradas" o resueltas adecuadamente, lo que provoca un vacío de justicia en el tiempo. Finalmente, el cadáver expuesto se refiere a la exhibición pública de los cuerpos muertos o mutilados. En el contexto de las imágenes pobres de la violencia, el cadáver expuesto contribuye a perpetuar en el espectador la sensación de horror que se asocia con la muerte.

En el segundo capítulo, titulado El cadáver como rompecabezas, se pretende explicar el proceso de empobrecimiento de las imágenes. El quiosco

---

<sup>14</sup> En el "relato-escondrijo" del dolor, Julia Kristeva se sumerge en una reflexión sobre la relación entre el sufrimiento humano, la narrativa y la abyección, especialmente en el contexto de la literatura del siglo XX, a la que hace referencia a través del caso de Louis-Ferdinand Céline. Esta literatura, influenciada por ideas apocalípticas y carnavalescas, explora los límites de la distinción entre sujeto y objeto. Cuando esta distinción se desdibuja y la abyección se torna incierta, la narrativa cambia de forma, adoptando estallidos, enigmas y cortes. El grito del dolor y el horror emerge como un testimonio de estos estados de abyección en la representación narrativa. Al profundizar en la abyección, aparece una reorganización de la sintaxis y un léxico que se asemeja a la violencia de la poesía, e incluso el silencio, como formas de expresión cuando las palabras resultan insuficientes para comunicar la profundidad de la experiencia. En última instancia, este análisis invita a reflexionar sobre la confrontación de lo obscuro y lo incomprensible en la condición humana. Julia Kristeva, *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman (CDMX: Siglo XXI, 1988), 185-186.

de periódicos es el punto de partida en este recorrido que muestra una esfera pública desbordada por la representación de cadáveres. También se distingue entre las fotografías que corresponden a una tradición fotoperiodística de nota roja y las que circulan en línea.

En el tercer apartado, El fotoperiodismo en cuestión, se hace una revisión del desarrollo del fotoperiodismo en el siglo XX a partir de la noción de “nuevo fotoperiodismo” propuesta por John Mraz. Se analiza la historiografía, su relación con la verdad y la objetividad, el surgimiento de la nota roja y la influencia hegemónica de Estados Unidos en la prensa mexicana. El capítulo aborda imágenes violentas publicadas en diarios y revistas que permiten trazar una ruta hacia el presente, como el caso de la fotografía de Arturo Beltrán Leyva, y de cómo el Estado produjo las condiciones para representar el cadáver de un presunto delincuente.

Para el caso de la nota roja, resulta llamativa la recurrencia de enfocarse en los rasgos negativos o por no estar dentro de un marco de orden social: su núcleo narrativo se vale de la fotografía para documentar la inestabilidad, la tragedia y el azar. En la órbita periodística, la nota roja presenta un mundo cruel y contradictorio, pero real como las manchas de sangre que se quedan en el pavimento. En las portadas de los diarios de nota

roja desfilan acontecimientos en los que surgen interrogantes que sin duda atañen a la vulnerabilidad humana.

Este capítulo presenta un recorrido por la práctica del oficio periodístico desde los años setenta hasta nuestros días, bajo las premisas de la búsqueda de la libertad de expresión y la denuncia social como parte de un ejercicio documental. La relación entre reportero y fotógrafo propició una nueva forma de informar, pues a través de las fotografías se podía prescindir de algunas descripciones que alargaban el texto. En un primer momento, publicar una fotografía del reportero entrevistando a su fuente era un hábito común que registraba la búsqueda de verdad. Por otro lado, la influencia del periodismo estadounidense marcó los lineamientos éticos y estéticos que debían seguirse para documentar a la sociedad. Bajo esta influencia, comenzaron a surgir los primeros departamentos fotográficos en la prensa mexicana.

A partir de la década de los ochenta un “nuevo fotoperiodismo” surgió, se alejó de la agenda informativa y los fotógrafos se configuraron como personajes autorales dentro del documentalismo. En la década de los noventa el asunto de la objetividad fue el centro de la reflexión política de los fotógrafos. Las posibilidades de interpretación ideológica en una imagen se volvieron múltiples. Una misma fotografía puede serle útil al poder o a la

ciudadanía, así la sociedad es vista como un conjunto de historias, una fuente válida más allá de los registros oficiales.

Los intentos por contar lo que ha sucedido dentro del fotoperiodismo en las últimas dos décadas van desde lo filosófico, lo testimonial y lo pedagógico. Ese sistema gremial ha derivado en colectivos fragmentados que realizan acciones colectivas, expositivas o solidarias. Los siguientes años están trazados por una transición de lo analógico a lo digital, de lo digital al *multitasking* y de ahí a compactar todo en un celular para su difusión masiva.

Las imágenes también intervienen en la construcción de historicidad y memoria. Particularmente, los fotoperiodistas mexicanos “han tomado una posición relevante ante los procesos socio-históricos y los movimientos sociales y de lucha”, implicándose en una “pedagogía política” al fotografiar hechos que no forman parte del relato dominante o que lo contradicen.<sup>15</sup> Las tensiones constantes en el campo de la fotografía documental producen imágenes “socio-telúricas”, binomio que acuña Abraham Nahón para abordar el funcionamiento de una actualidad movедiza y en constante riesgo de fractura.

---

<sup>15</sup> Abraham Nahón, «El fotoperiodismo como testimonio y memoria del movimiento popular en Nochixtlán, Oaxaca, 2006», *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 6, Número 11 (marzo 2019): 113.

(Las fotografías) registran algunas de las oscilaciones y fracturas visibles o soterradas de los acontecimientos más significativos para la sociedad (...) A manera de sismógrafo, el dispositivo estético-social deja huellas en el papel o en la superficie digital. Pero hay que entender esos otros *modos de ver* de estas producciones documentales y estético-políticas, considerando que no sólo operan bajo la noción de registro y testimonio, sino que logran hender trazos que son, en algunas circunstancias, antelación más que efecto.<sup>16</sup>

Reporteros y fotógrafos han sido los encargados de recabar testimonios de víctimas y victimarios. La cobertura de esos acontecimientos conlleva riesgos como la censura, espionaje, secuestro, desaparición forzada o el asesinato. Narrar o fotografiar los efectos de la violencia implica establecer puntos de encuentro entre la ética y la estética. Al final, el acto fotográfico cumple con su rol más intrínseco: exhibir lo que el lenguaje verbal no puede hacer. Le da ojos a las palabras, que muchas veces callan más de lo que dicen,

---

<sup>16</sup> Abraham Nahón, *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria* (Guadalajara: UdeG-CIESAS-Cátedra Jorge Alonso, 2017) 260.

transformando a la fotografía en un instrumento eficaz para comunicar un mensaje temerario.

La idea de imaginación civil analizada en el siguiente apartado puede ser un catalizador para replantear el esquema del periodismo en general. Es necesario pensar de manera interdisciplinaria para el momento actual, con el objetivo de entender las condiciones de circulación de las imágenes violentas.

A partir de la cuestión sobre cómo se fomenta la violencia de Estado, en el cuarto capítulo, El cadáver y la policía, se intenta comprender la relación entre fotografía y policía en el marco de su representación. En el acervo del archivo Casasola, la policía aparece como uno de los personajes principales en el registro de escenas con cadáveres, articulando una narrativa oficialista y transformando la experiencia escópica ante los cadáveres en la modernidad.

Martin Jay, estudioso de la visión en Occidente, se refiere al ocularcentrismo en una sociedad que privilegia la vista ante las funciones del pensamiento y afirma: “Quienes controlan la producción y diseminación de las imágenes quizá formen una élite comparable a la de quienes protestan contra el poder de esas imágenes sobre las masas”.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Martin Jay elabora una genealogía de la visión y la visualidad en el pensamiento francés a través de metáforas visuales relacionadas con el acto de mirar o examinar. Vigilante se deriva del latín *vigilare*, que significa mirar cuidadosamente. El ocularcentrismo planteado por Jay critica el dominio de la visión, sentido dominante en

Lo que se pretende explicar en este capítulo es cómo la producción, circulación y consumo de imágenes, especialmente las violentas, no solo tienen raíces en el pasado, sino que también perpetúan relaciones de poder en la actualidad. A través de una serie de fotografías del archivo Casasola se ofrecen pistas que permiten desocultar una parte de la historia del país, que evidencia la construcción de un orden social fundamentado en la policía a partir de finales del siglo XIX. También se analiza el entrenamiento de la mirada policiaca a través de armas y cadáveres ausentes. De igual manera se da cuenta de los figurantes, esos testigos potenciales que aparecen en varias fotografías y que ahora se encuentran detrás de la pantalla como espectadores.

El archivo Casasola permite vislumbrar un interés por documentar los cadáveres en la Revolución; pero también de fotografiar a los encargados de procurar el orden. La mirada policiaca exhibe su presencia fija y rígida, en una dialéctica consigo misma, mostrando una metamorfosis de su proceder a lo largo de la historia. En este caso, el historiador, el curador de un museo o el editor de un periódico actúan como policías de la mirada, pues son ellos quienes nos indican qué y dónde debemos ver.

---

la modernidad. *Cfr.* Martin Jay, *Ojos abatidos*. Trad. Francisco López Martín (Madrid: Akal, 2007), 442.

“Circulen, aquí no hay nada que ver”, es una frase que retoma Jacques Rancière para referirse a la versión policial de la historia. En *Diez tesis sobre la política*, el historiador propone una reflexión sobre la naturaleza de la policía como “una constitución simbólica de lo social”. Según Rancière, la esencia de la policía reside en el establecimiento de “un cierto reparto de lo sensible”, es decir, la asignación de roles dentro del cuerpo social.

Para Rancière, este reparto de lo sensible es el espacio donde se juega la política.<sup>18</sup> Sin embargo, una versión policial de la historia tiende a invisibilizar algunos fenómenos que se encuentran excluidos de ese reparto. Por ello, la frase “circulen, aquí no hay nada que ver” contiene un significado político, ya que se puede interpretar como una imposibilidad de participar en la construcción de la historia.

La noción de policía en este autor es útil para comprender el control simbólico que se ejerce en la producción de imágenes violentas. Desde esta perspectiva, la política se presenta como una alternativa a la policía, ya que permite establecer un espacio para la participación de quienes se encuentran excluidos de la esfera política.

---

<sup>18</sup> Particularmente me refiero a la Tesis 7 que expresa: “La política se opone específicamente a la policía. La policía es un reparto de lo sensible cuyo principio es la ausencia de vacío y de suplemento”, Jacques Rancière, *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux (Santiago: Lom, 2006), 70-71.

La versión policial de la historia forma parte de los acontecimientos que permanecen en un espacio de excepción y que, regularmente, terminan alojadas en algún archivo judicial. Las imágenes en los archivos operan en el marco de su historicidad, por ello es importante entender el contexto de su producción. El archivo Casasola sirve de contrapunto a las fotografías que conforman un archivo actual de la violencia, pues en ellas se exhibe la relación entre el cadáver y la policía. Se trata de recorrer una vía histórica que permita interpretar, en primer lugar, las políticas de representación de la violencia y, en segundo, las relaciones de montaje entre fotografía, policía y política.

En el quinto capítulo, *Cuerpos residuales*, se aborda el problema de la basura en la modernidad y el desecho en relación al cuerpo. Con el propósito de investigar la procedencia de algunas imágenes violentas, se llevaron a cabo una serie de entrevistas a reporteros locales y policías en los estados de Guerrero, Michoacán y Veracruz.

En primer lugar, se recopilaron sus testimonios y, posteriormente, se analizó la relación entre la prensa y las fuerzas de seguridad local en la obtención de este tipo de material fotográfico. La investigación se centró en examinar las fotografías en sus respectivos contextos locales, y en considerar las relaciones particulares existentes dentro de cada territorio que influyen en

su circulación en las redes sociales y su publicación en los medios de difusión masiva.

En un intento por articular las imágenes como si fuesen piezas de un rompecabezas, realicé una base de datos fotográfica para analizar un conjunto específico de imágenes violentas, en este caso, fotografías de cadáveres envueltos en bolsas de basura. De un universo vasto de imágenes publicadas en las redes sociales –la mayoría de ellas por diarios locales–, se seleccionaron aquellas que cumplieran los siguientes criterios: A) Tipo de violencia: la escena del crimen contiene cadáveres envueltos en bolsas de basura. B) Autoría: las fotografías no identifican claramente el autor. C) Contexto de circulación: se trata de imágenes difundidas en el contexto específico de un hecho violento.

Dicha exploración metodológica derivó en la construcción de un mapa donde se localizan las fotografías seleccionadas, lo que permite una visualización clara de la distribución geográfica de los casos en el apéndice Cartografía de los embolsados. Sistematizar las fotografías fue una labor diaria, que requirió un trabajo de rastreo detallado y disciplinado. Las 150 fotografías de cadáveres embolsados hallados durante el periodo de esta investigación (2018-2022) fueron sujetas a un proceso de búsqueda hemerográfica para verificar los acontecimientos. Su observación constante proporciona algunos

rasgos o directrices que desencadenan las reflexiones que aquí se presentan. Las imágenes mostradas en este apartado pretenden servir de piezas para el estudio de la violencia y son importantes como testimonio de un conflicto en curso.

En este mapa, se puede visualizar la propagación de la violencia en el país. Cada fotografía representa un episodio de violencia, y la densidad de estas marcas expresan la magnitud del fenómeno. Impresiona la cantidad de material violento que circula en Internet, pero su detallada clasificación requerirá futuras investigaciones analíticas dedicadas a desentrañar esta dinámica.<sup>19</sup>

A través de este mapa se configura la idea del exterminable o del desecho, aquel cadáver al que se puede abandonar en una bolsa sin cometer delito. Expresan la *nuda vida*, el término utilizado por Giorgio Agamben para designar las vidas que son llevadas más allá de los límites de lo humano y que pueden ser suprimidas sin cometer homicidio.

Esta violencia –el que cualquiera pueda quitarle la vida impunemente– no es clasificable ni como sacrificio, ni como

---

<sup>19</sup> Iván Ruíz incursionó en la elaboración de una “fotogramática del horror” basada en siete categorías: colgado, descabezado, descuartizado, encajuelado, encobijado, masacre y narcofosa, *Cfr.* Iván Ruiz, *Peep Show* (CDMX: UNAM, 2021).

homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio (...) tal violencia abre una esfera del actuar humano que no es la del *sacrum facere* (lo sagrado) ni la de acción profana.<sup>20</sup>

En términos teóricos, la distinción entre lo sagrado y lo profano sirve para pensar la relación entre la autoridad y la violencia. Según Agamben, hay formas de violencia que no pueden ser clasificadas adecuadamente por el derecho, lo que sugiere una revisión de sus categorías conceptuales para comprender a fondo la violencia.

No sólo se trata de dar cuenta de la violencia, sino que a través de estas fotografías aportemos un conocimiento sobre la constitución anamórfica de la violencia. La posibilidad de utilizar las herramientas de la Historia del Arte permite no privilegiar los acontecimientos por encima de las imágenes que se producen. Se trata, desde esa posición intersticial de la disciplina, de interrogar las fronteras inestables que encubren las violencias anidadas en las imágenes.

En 1994 los estudios sobre la imagen se volcaron hacia la violencia. En la relatoría del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Rita Eder

---

<sup>20</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno (Valencia: Pre-Textos, 2013), 108.

explicó el sentido ordenador de este fenómeno desde su multidimensionalidad. “Es más fácil describir la violencia que conceptualizarla, y en eso interviene un discurso característico de nuestro tiempo que homogeneiza la palabra ‘violencia’, y en ese sentido contribuye a neutralizarla y a vaciarla de su significado e impacto”.<sup>21</sup>

La homogeneización del lenguaje puede dificultar la identificación de las diferentes formas de violencia que prevalecen en la sociedad. Como sugiere Rita Eder, es importante reconocer que la violencia atraviesa a las imágenes, y que involucra a múltiples actores y contextos sociales, culturales y políticos, por ello resulta importante ser conscientes del lenguaje que se emplea al referirse a este fenómeno.

Las investigaciones actuales sobre la violencia tratan de procurar un entendimiento de las desdichas sobre las víctimas, los sobrevivientes y los testigos. De manera general, asistimos al proceso de construcción de una memoria crítica. Es el campo de los estudios visuales donde se ha abierto una grieta que permite elaborar investigaciones centradas en el régimen de lo visual. Las metodologías en la disciplina se han ramificado, provocando

---

<sup>21</sup> Rita Eder, «Presentación», *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. Arturo Pascual Soto (CDMX: UNAM-IIE, 1999), 12.

diálogos que propician reflexiones sobre la naturaleza de las imágenes violentas.<sup>22</sup>

El fotoperiodismo es de interés a la Historia del Arte al formar parte del cúmulo de imágenes que conforman nuestro universo visual. En este sentido, ver imágenes es conocer, concepto epistémico basado en una experiencia personal y directa con las cosas. Las imágenes fotográficas tienen la capacidad de comunicar información de manera inmediata con el espectador,

---

<sup>22</sup> Se recomienda una revisión de las siguientes obras que estudian la relación entre representación y violencia: Cfr. Renato González Mello, *Las imágenes violentas en el México moderno* (CDMX: UNAM, 2023). Nasheli Jiménez del Val, *Colosio y las imágenes de muerte violenta* (CDMX: UNAM, 2020). Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México* (CDMX: SC-INAH, 2018). Rafael Barajas, *Una crónica de la nota roja en México* (CDMX: El Estanquillo, 2018). José Luis Barrios, William Brinkman-Clark, Joseba Buj (coords.), *El colapso de la representación. Violencias maquínicas en América Latina* (CDMX: UI, 2018). Pablo Martínez Zarate, *Los poderes de la imagen* (CDMX: UI, 2018). Jean Luc Nancy (et al.), *Los cuerpos de la imagen* (CDMX: Centro de la Imagen-Diecisiete, 2018). Elena Rosauero, *Historia y violencia en América Latina* (Murcia: Cendeac, 2017). Iván Ruiz, *Docufricción* (CDMX: UNAM, 2017). Antonio Sustaita y Dora Elvira García, *Est(é)tica de lo abyecto* (CDMX: Fontamara, 2017). Antonio Sustaita (et al.), *Al límite. Estética y ética de la violencia* (CDMX: Fontamara, 2017). Rita Ferrer, ed., *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía* (Santiago: Atlas, 2017). Ileana Dieguez, *Cuerpos sin duelo* (Monterrey: UANL, 2016). Sergio Rodríguez Blanco, *Palimpsestos mexicanos* (CDMX: Conaculta, 2015). Geoffrey Batchen, ed., *Picturing Atrocity. Photography in Crisis* (Londres: Reaktion, 2014). Erik Velásquez García, ed., *Estética del mal: Conceptos y representaciones, XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (CDMX: UNAM, 2013). Gerardo López Luna (coord.), *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura* (CDMX: CENIDIAP, 2012). José Luis Barrios, *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso* (CDMX: UI, 2010). Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la Ciudad de México* (CDMX: Conaculta-INAH-Turner, 2007).

permitiéndole acceder a la actualidad. De esta manera, el fotoperiodismo resulta una herramienta útil para la comprensión de la historia y la realidad social.

Mientras que el arte explora cuestiones estéticas y subjetivas, el fotoperiodismo se enfoca en capturar y transmitir acontecimientos en el mundo, incluyendo aquellos de naturaleza violenta. Por lo tanto, el estudio de las imágenes violentas en el fotoperiodismo se centra en su función informativa y su capacidad para arrojar luz sobre asuntos sociales y políticos, distinguiéndose de las consideraciones estéticas que pueden prevalecer en otros contextos artísticos.

La idea de examinar las imágenes violentas germinó en un intento por catalogar las fotografías de soldados publicadas durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón (2006-2012). La investigación arrojó un régimen de visualidad en donde los militares eran los personajes principales en las portadas de los diarios de ese momento. Me guie a través de la metodología propuesta por Bertolt Brecht para entender las imágenes de la guerra, pues el

análisis partía de una selección de poco más de mil 400 portadas de diarios como *La Jornada* y *El Universal*.<sup>23</sup>

A la fecha podrían seguirse formando diarios visuales acerca de este fenómeno, dado que el material se localiza en las hemerotecas. El soldado es instrumento del Estado mexicano en la llamada guerra contra el crimen organizado. En aquellos años, los medios de difusión masiva publicaban un frente oficialista mientras sus redacciones se sembraban con fotografías de cadáveres, en su mayoría, con mensajes entre facciones delincuenciales.

Desde entonces mi formación académica estuvo trazada a tratar de comprender y articular las imágenes y los textos de esa época oscura que no encuentra lugar aún en la memoria del presente. Posteriormente, en la maestría en Estudios Latinoamericanos me encargué de estudiar las narrativas escritas en las crónicas de violencia en México y Colombia.<sup>24</sup> En cierta forma, prestar atención al lenguaje de la violencia, me permitió retraer la mirada hacia las imágenes del pasado, con el propósito de asentar una memoria que, mediante

---

<sup>23</sup> Cfr. Alejandro Saldívar, «La hidra y la alfombra roja, imágenes de la guerra contra el narcotráfico» (tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012), disponible en [TESIUNAM](#).

<sup>24</sup> Cfr. Alejandro Saldívar, «Hipopótamos, buitres, capos y sicarios. El narcotráfico visto a través de la crónica en México y Colombia» (tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016), disponible en [TESIUNAM](#).

una ética comprometida, busca la emancipación del orden visual dominante. En este sentido, la mirada retrospectiva se convierte en un acto político que busca denunciar un sistema que promueve la desigualdad, la exclusión social y la deshumanización.

Resulta importante expresar que esta investigación tiene influencia en ideas propuestas por las diversas filosofías latinoamericanas que describen al sujeto histórico como un ente situado en “diversos mundos, como a la vez, en distintos tiempos históricos y políticos”.<sup>25</sup> Articular la historia a través de imágenes nos permite entender cómo nos agenciamos formas de control que damos por establecidas.

Asimismo, las reflexiones iniciales para este trabajo encontraron cabida en el *Simposio internacional sobre nota roja y prácticas artísticas contemporáneas*, en el Centro de la Imagen de la CDMX en 2017, encuentro organizado por Iván Ruiz, quien alentó desde un principio la escritura de este trabajo académico. También fueron de gran aporte las discusiones en el taller *Nuevas narrativas de la violencia*, impartido por Sergio Rodríguez Blanco y Federico Mastrogiovanni en la Universidad Iberoamericana en 2015.

---

<sup>25</sup> Mario Magallón Anaya, *Reflexiones éticas y políticas de filosofía desde un horizonte propio* (CIALC-UNAM, 2012), 9.

Esta tesis es un documento de la barbarie, pero también es un testimonio de quien vio el horror y quiso dar cuenta de ello. Parte también de una experiencia individual y profesional con el manejo de este tipo de imágenes en la revista *Proceso*, semanario de análisis e información nacional, donde laboré editando el material fotográfico que los reporteros de varios estados enviaban a la redacción. Mi trabajo consistía en filtrar imágenes explícitas para su publicación en la página de Internet. No puedo sustraer las reflexiones aquí vertidas de mi ejercicio periodístico durante los últimos años, pues muchas de las cuestiones aquí tratadas surgieron de esa experiencia que ahora ofrece una lectura crítica de las categorías utilizadas para analizar el fenómeno de la violencia en relación con su representación.

La llamada guerra contra el narcotráfico y el establecimiento de un orden paralegal elevó de forma importante la cifra de asesinatos, colocando al país como uno de los más mortíferos para los periodistas en Latinoamérica. Desde el año 2000 han sido asesinados 157 periodistas en México, según cifras de la organización Artículo 19, y tan solo en Veracruz, suman 31 periodistas asesinados. Al reportero se le despoja del derecho a la palabra, se le silencia y se le pone de ejemplo a los demás. Recibe un castigo ejemplar que alecciona a los periodistas para no entrometerse en ciertos asuntos. A algunos los asfixian,

otros aparecen con cinta industrial adherida a los labios, unos más mueren en situaciones aún sin aclarar, otros más amanecen con una bolsa en la cabeza.<sup>26</sup>

Ser periodista en México es un asunto tenebroso. Desde las sombras, donde no existe la luz, casi a tientas, los reporteros documentan acontecimientos atroces, muchas veces poniendo en riesgo su propia integridad. *Ad extremas tenebras* (hasta la muerte), dice una de las elegías de Propertio, y es que no hay amuleto que disuelva la tiniebla, sino la misma voluntad de abrir los ojos para ver esos actos execrables.

Una escena significativa que puede ilustrar esa experiencia aparece en Uruapan, Michoacán, cuando recién comenzaba a catalogar esas fotografías. La describo aquí a modo de colofón de esta introducción: Afuera de un domicilio se exhibe un cadáver absolutamente desmembrado. Al centro, aparece la cabeza de un hombre de mediana edad en un mar de atrocidad. Alrededor yacen los fragmentos de su cuerpo: frente a la cabeza, un pedazo de pierna, del lado derecho, los tobillos y los antebrazos cercenados, segmentos de sus extremidades dispuestas en un bulto de vísceras y huesos, un torso rebanado por la mitad. Como la evidencia sangrienta de una carnicería

---

<sup>26</sup> «Periodistas asesinados en México, en relación con su labor informativa», Artículo 19, acceso el 22 de marzo de 2023, <https://articulo19.org/periodistasasesinados/>

inhumana, estos fragmentos desmembrados se vuelven símbolos de una violencia que trasciende los límites de lo imaginable. (Fig. 1)

El flash compensa la oscuridad de la escena. El color de la sangre refleja el brillo de la iluminación y se puede deducir que el descuartizamiento fue cometido con una motosierra. En la parte izquierda de la fotografía cuatro bolsas negras están envueltas con cinta canela. Parecen simples bolsas de basura, pero el contexto sugiere que se trata de otro desmembrado.

La escena corresponde a un hallazgo en la madrugada, en la calle Puente de Jicalán, en un contexto donde la organización delictiva de los Zetas buscaba intimidar a la Familia Michoacana (FM). El cadáver presenta mensajes escritos en el tórax: “Zaludoz”, y en el dorso: “Ezpinoza”. En la pierna derecha se observan cortes con las iniciales FM.<sup>27</sup>

La fotografía del descuartizamiento la recibió Francisco Castellanos, un reportero veterano de la región, cuyo testimonio se incluye en el último capítulo de este trabajo. “Esa foto no la tomé yo, pero la mandaban a la red de periodistas. Esa foto es un testimonio de la guerra de la FM. Los mismos

---

<sup>27</sup> La redacción, «Inédita crueldad: dejan narcomensaje en piel de descuartizado», *Proceso*, 27 de octubre de 2009, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2009/10/27/inedita-crueldad-dejan-narcomensaje-en-piel-de-descuartizado-19859.html>

cárteles o las autoridades las enviaban, no de forma oficial, sino extraoficialmente”, recuerda Castellanos.

Más allá de la narrativa bélica entre facciones y de la función documental del periodista, la fotografía delimita tanto el afuera como el adentro, mostrando no solo los horrores de un conflicto armado, sino también los límites que separan la vida de la muerte. En este sentido, la fotografía genera una tensión sutil entre lo público y aquello que escapa al exterior, dando lugar a una zona liminal donde el cadáver se transforma en objeto de escenificación.<sup>28</sup>

La escenificación es un proceso mediante el cual se crea una representación de un acontecimiento con el fin de transmitir un mensaje específico. No solo se limita a las artes escénicas, sino que también puede aplicarse a situaciones como las que aquí se presentan, con el fin de influir en la percepción de la opinión pública. Estas escenificaciones se multiplican en las periferias de las grandes urbes del país, como se observa en el apéndice Cartografía de los embolsados, donde se evidencia un incremento exponencial en el hallazgo de cadáveres envueltos en bolsas en los últimos años.

---

<sup>28</sup> Cfr. Victor W. Turner, «Liminalidad y *communitas*», en *El proceso ritual*, ed. por Beatriz García Ríos (Madrid: Taurus, 1988), 101-136.

La imagen mencionada anteriormente estaba acompañada por un par de fotografías que muestran el trabajo de la policía alrededor del cadáver. La narrativa se enriquece y los matices se intensifican, pues la atención ya ni siquiera está en las bolsas de basura. La segunda fotografía da cuenta de la presencia de tres agentes vestidos de civil con armas largas. Llama la atención el detalle del cañón de un arma que apunta hacia la cabeza del cadáver. Este aspecto despierta inquietudes acerca del papel de la violencia institucionalizada y las prácticas de manipulación en la escena del crimen. (Fig. 2)

En esta imagen, los agentes reconstruyen, casi como si se tratara de un rompecabezas, las partes desmembradas del cuerpo. Este gesto plantea interrogantes sobre la instrumentalización de los restos humanos como evidencia de un delito. La idea de “armar” el cadáver, buscando restaurar su apariencia original, pone en cuestión la ética que conlleva la práctica forense.

En la siguiente fotografía, se presenta el cadáver “armado” sobre una camilla cubierta con plástico, listo para ser trasladado a la morgue. Sin embargo, lo que llama la atención de este encuadre son los mensajes grabados sobre la piel del cadáver: “Zaludoz”, se lee en el tórax. Estas inscripciones, cuyo significado puede ser interpretado como una amenaza a una facción delincuencia, añaden un componente perturbador a la escena. Nos lleva a

interrogarnos acerca de los límites de la representación, la visibilidad de la violencia y la construcción de narrativas en torno a los cadáveres violentados.

(Fig. 3)

En su conjunto, este tríptico de fotografías policíacas incita a analizar los mecanismos de control presentes en la producción y difusión de imágenes violentas. Además, nos invitan a analizar la forma en que se construyen significados alrededor de la muerte, la descomposición y la manipulación de los cadáveres en una escena.

Se trata de un tríptico que llevo en la memoria desde entonces. El acto del descabezamiento y su posterior escenificación con las bolsas de basura a un costado, desdibuja cualquier límite sobre lo humano. Las fotografías nunca se publicaron en la revista *Proceso* y pasaron a formar parte de las fotografías que me intrigaban. Desde entonces, la presencia recurrente de los cadáveres embolsados se convirtió en el soporte codificado de una violencia cotidiana. En este paisaje de horror, la fotografía se erige como un testimonio crudo de los abismos a los que puede llegar una persona, confrontándonos ante un ciclo de violencia difícil de erradicar.





## I

### Imágenes pobres: circulación, montaje y dispersión

Luz continua. Hipnosis de movimiento. Distorsión del tiempo. Estancamiento del cuerpo: sedentarismo. Dorsalgia, lumbalgia y hemorroides. Daños en la visión. Síndrome del túnel carpiano. Ansiedad, depresión y nomofobia. Vértigo, fatiga, insomnio y aislamiento social. Miedo, angustia e incertidumbre. La virtualidad colisiona con la realidad, la esclerotiza transformándola en padecimiento.

Al atrofiar la postura corporal, Internet modificó la forma de ver el mundo, instalándose de alguna manera en ese órgano sensorial con el cual vemos. La vista es uno de los sentidos con mayor preeminencia en la era digital. Para ver requerimos el ojo y para que observe con atención, debe detener el movimiento del cuerpo, establecer una relación en tiempo presente con la virtualidad. Estancarse frente a la pantalla, conectarse a la red como si se enchufase una prótesis a los ojos.

Internet ensanchó los límites de la sociabilidad y expandió cierta presencia a lugares inaccesibles, como si fuésemos portadores de un monóculo con el cual se observa lo lejano a discreción. La llamada cultura en red distorsionó el sentido de lo que conocemos como historia y, al mismo tiempo,

colocó a la mente frente a un abismo donde se funde la ciencia-ficción con la realidad.<sup>29</sup>

Instalamos la mirada ante ventanas con realidades ajenas enmadejadas en un *scroll* donde texto e imágenes alojan significados que esconden dinámicas sociales de carácter violento, mediadas por la posibilidad técnica de “cargar” (*upload*, en inglés) fotografías de forma cuasianónima. Gracias a la red, estas “nubes” de significados forman parte de nuestra vida cotidiana: por la mañana aparece una imagen y por la tarde circula deformada, alterada o borrada. Ordenados frente a las pantallas, el vistazo sustituyó a la contemplación.<sup>30</sup>

La imagen digital es tan ágil que se desliza en un tobogán de electrocircuitos, expulsada con toda su fuerza al trasfondo oceánico de Internet. Este abismo está formado por una infraestructura de cableado submarino capaz

---

<sup>29</sup> La llamada “cultura en red” sucede a la “cultura digital” de la última década del siglo XX. La “cultura en red” es un remanente del posmodernismo, un fenómeno que se desenvuelve en el terreno de lo emergente. Los desarrollos industriales y tecnológicos tales como Internet se encuentran ligados a los ciclos económicos a largo plazo, teoría propuesta por el economista ruso Nikolai D. Kondratieff, quien analiza los ciclos que experimentan las economías capitalistas derivadas de la innovación tecnológica. *Cfr.* Kazys Varnelis, «The meaning of network culture», en *Dispersion*, ed. Polly Staple y Richard Birkett, (Londres: Institute of Contemporary Arts, 2008) 106-116.

<sup>30</sup> Platón entiende la contemplación como un contacto directo con lo verdaderamente real, propiciando una relación mística del ser con su propia existencia. *Cfr.* J. Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Tomo I (A-D) (Barcelona: Ariel, 2004), 674-675.

de conectarnos a la velocidad del rayo.<sup>31</sup> Gracias a esa conexión, las imágenes se comparten, almacenan, manipulan y difunden en una variedad de contextos, moldeando nuestras percepciones sensoriales.

Aunque tradicionalmente las imágenes preservan el tiempo lineal, la posibilidad de su manipulación en el medio digital puede alterar la narración sobre los acontecimientos del pasado. Keith Moxey propone la idea de heterocronía, como instrumento conceptual para abordar las imágenes a través de la multiplicidad del tiempo y el desbordamiento de los márgenes, pues contienen una “fuerza afectiva” que es capaz de reconfigurar las narrativas históricas alrededor de ellas.<sup>32</sup>

La heterocronía nos anima a pensar en imágenes dentro de múltiples arcos temporales, con la capacidad de reconfigurar las narrativas existentes sobre cualquier acontecimiento. Las imágenes en Internet interrumpen el flujo tradicional del tiempo, pues su instantaneidad contiene una fuerza disruptiva que se ha instalado en la actualidad, degradando nuestra capacidad de enfoque y promoviendo una desconexión de la vida real.

---

<sup>31</sup> La fibra óptica es uno de los soportes que materializa Internet. Se recomienda navegar por el cableado que sirve de cordón umbilical entre los continentes: «*Submarine Cable Map*», Telegeography Global Bandwidth Research Service, disponible en: <https://www.submarinecablemap.com/>

<sup>32</sup> Cfr. Keith Moxey, *El tiempo de lo visual*. Trad. Ander Gondra Aguirre (Buenos Aires: Sans soleil, 2016).

Jean Baudrillard se refirió al aislamiento individual que priva actualmente, a la “telemática primitiva”, donde cada persona se encuentra suspendida en posiciones distantes, operando máquinas que demandan atención. En esta órbita perpetua, la imagen digital es una imagen sin negativo, por lo tanto, “sin negatividad y sin referencia”,<sup>33</sup> situándolas al margen de cualquier acontecimiento terrestre.

Cada persona se ve ante los mandos de una máquina hipotética, aislada en una posición de soberanía perfecta y remota, a una distancia infinita de su universo de origen, lo cual es tanto como decir en la posición exacta de un astronauta en su cápsula, en un estado de ingravidez que necesita un perfecto vuelo orbital y una velocidad suficiente para evitar que se estrelle contra su planeta de origen.<sup>34</sup>

A través de una metáfora espacial, Baudrillard nos sitúa en una zona ampliamente representada en la industria audiovisual. La película *El club de la*

---

<sup>33</sup> Jean Baudrillard, *La ilusión del fin*. Trad. Thomas Kauf (Barcelona: Anagrama, 1993), 88.

<sup>34</sup> Jean Baudrillard, «El éxtasis de la comunicación» en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster (Barcelona: Kairós, 1985), 189-190.

*pelea* (1999), basada en la novela homónima de Chuck Palahniuk (1996), presenta el relato de un lunático clasemediero con un trastorno de insomnio que lo lleva a explorar la violencia sobre su propio cuerpo. El personaje principal, empleado de un conglomerado automotriz, se libera de la cadena de consumo y se autoafirma mediante actos violentos.

En una de las escenas, frente a un bote de basura en su oficina, el narrador reflexiona sobre la galaxia de empresas en el futuro, sugiriendo que incluso el espacio exterior estará dominado por las corporaciones y que el ciclo de consumo continuará sin fin: “Cuando aumente la exploración del espacio profundo, serán las corporaciones las que nombren todo: *IBM Stellar Sphere*, *Microsoft Galaxy*, *Planet Starbucks*”.<sup>35</sup>

En esta narración cinematográfica, la basura detona cuestionamientos acerca del lugar del consumidor en el mundo. Siguiendo a Baudrillard, nos hemos realizado como satélites que orbitan en la galaxia digital. Inmersos en

---

<sup>35</sup> Llama la atención la desviación del texto literario de Palahniuk donde el relato cinematográfico se actualiza de acuerdo al capital hegemónico: “This way, when deep-space exploitation ramps up, it will probably be the megatonic corporations that discover all the new planets and map them. The IBM Stellar Sphere. The Philip Morris Galaxy. Planet Denny’s. Every planet will take on the corporate identity of whoever rapes it first. Budweiser World.” [Así, cuando se dé el salto en las exploraciones espaciales, serán con toda probabilidad las compañías mega-tónicas las que descubran todos esos nuevos planetas y tracen sus mapas. La Esfera Estelar IBM. La Galaxia Philip Morris. Planet Denny’s. Todos los planetas tomarán el nombre comercial de la corporación que los haya saqueado primero. El mundo Budweiser’]. Chuck Palahniuk, *Fight Club* (NY: W. W. Norton, 2005), 171.

el ciberespacio, navegamos en un espejo que nos devuelve una imagen de nuestros gustos, deseos y aspiraciones. Dentro de este ecosistema planetario, todos los sitios web se encuentran dispersos en un universo creado *in vitro*. Por más que Internet se relacione con un sistema en constante desequilibrio, está sujeto a la regulación de actividades económicas y diversas voluntades anónimas, un fenómeno que puede entenderse a través de la idea de “corponación”.<sup>36</sup>

Con las nuevas tecnologías estamos ante un orden basado en el éxtasis del consumo capitalista, donde un bloque tecnológico domina las políticas de circulación de los datos, la información y las fotografías.<sup>37</sup> Es la corponación la que nos ofrece embelesarnos en una cadena de consumo que actúa de la mano con el deseo constante de la especie humana. Aunque Internet no tiene alma, su potencia comunicativa es el médium que nos acerca a otras personas en otras latitudes.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Se recomienda la lectura «From Computers to Cyberspace. Virtual Reality, the Virtual Nation, and the CorpoNation», en Stephanie Ricker, *Cached: Decoding the Internet in Global Popular Culture* (NY: NYU, 2013), 83-112.

<sup>37</sup> Hasta el 2023, el acrónimo GAFAM hace referencia a cinco empresas de tecnología estadounidense: Google/Alphabet, Inc., Amazon, Facebook/Meta, Apple y Microsoft.

<sup>38</sup> Son más de 20 lenguajes de programación los que hacen posible que Internet prevalezca. Entre ellos, PHP, Java, Go, Ruby on Rails, Python y C++.

En la etimología griega, el éxtasis se refiere a la unión del alma y el cuerpo con otros seres, un intento por acceder a una dimensión o experiencia divina. A través de las corponaciones se busca capitalizar cualquier experiencia, aunque incluya hechos desagradables relacionados con exponer o censurar la violencia. La fluidez hace que todo se vuelva escurridizo y los límites morales sean impuestos por las corponaciones, que se articulan como policía de lo visible, lo decible, lo pensable y lo archivable.

Baudrillard plantea la idea de que hemos dejado de ser parte de un drama de alienación para adentrarnos en una era de éxtasis comunicativo. Este éxtasis, sin embargo, se vuelve obsceno en su naturaleza. Lo obsceno, según Baudrillard, tiene el poder de destruir los espejos, las miradas y las imágenes, poniendo fin a toda representación. Además, señala que la obscenidad no se limita solo a lo sexual, sino que se extiende a una forma de pornografía de la información y la comunicación.

Esta pornografía, en el contexto de las imágenes que circulan en red, se refiere a una sobreexposición de la información. Las imágenes son tratadas de manera pornográfica al ser despojadas de su valor original y reducidas a su instantaneidad, fluidez, disponibilidad y significación forzada. Las imágenes se descontextualizan, se despojan de su significado original y se convierten en

meros objetos de consumo visual, contribuyendo a una sensación de alienación y vacío.<sup>39</sup>

La reflexión de Baudrillard sirve para poner en duda las consecuencias de nuestra dependencia tecnológica y las formas en cómo ha cambiado nuestra percepción del mundo. Lo que hace unas décadas podía ser obsceno se ha expandido a todas las formas de comunicación, minando nuestra capacidad de mirar el mundo de una manera significativa. Lo obsceno atraviesa a las imágenes violentas, pues en su representación se viola la dignidad humana. Las imágenes de acontecimientos violentos, las escenas de tortura en las películas, hasta la documentación de actos autolesivos, son algunas categorías de las imágenes violentas que están disponibles en la red y que, incluso, suscitan campañas de censura para restringir su acceso.

En 1984, el escritor William Gibson explicó el término ciberespacio como una realidad virtual donde los humanos pueden interactuar con las máquinas a través de una interfaz neuronal. En su novela de ciencia ficción *Neuromante* describe la violencia en el ciberespacio de forma visceral, enfatizando su uso como medio de control y dominación.

---

<sup>39</sup> Baudrillard, *La ilusión...*, 194.

Gibson representa el ciberespacio como un lugar caótico con información ilimitada donde las personas pueden realizar actividades ilegales o dialogar con inteligencias artificiales sin necesidad de emplear los ojos, pues basta un *deck* para sumergirse en la virtualidad; aún en ese universo ficcional el ciberespacio está controlado por corporaciones que restringen el acceso a los usuarios por el peligro de ser atacados por un virus informático.

“(El ciberespacio) es una alucinación consensual experimentada diariamente por billones de legítimos operadores, en todas las naciones, por niños a quienes se enseña altos conceptos matemáticos... Una representación gráfica de la información abstraída de los bancos de todos los ordenadores del sistema humano. Una complejidad inimaginable. Líneas de luz clasificadas en el no-espacio de la mente, conglomerados y constelaciones de información. Como las luces de una ciudad que se aleja...”<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> William Gibson, *Neuromante*. Trad. Domingo Santos y Carlos Gardini (Barcelona: Minotauro, 2017), 59.

John Perry Barlow, influenciado por la novela que se convirtió en un clásico de la ciencia ficción, describió la realidad virtual como “un lugar sin lugar”, un espacio independiente donde las personas pueden expresarse libremente sin la intervención de ninguna autoridad. En su artículo “Being in Nothingness”, publicado en la revista *Wired*, Barlow comparó la realidad virtual con un espejo en el que las personas proyectan versiones alternativas de sí mismas, permitiendo la exploración de realidades imposibles en el plano material.<sup>41</sup>

Aunque la realidad virtual parece ofrecer un portal a otra dimensión donde las cosas se reflejan distinto, Barlow señala que este espacio puede ser frágil y desaparecer en cualquier momento. Esta fragilidad es el resultado de la constante fricción entre la tecnología y el mundo real, lo que hace que la realidad virtual sea vulnerable a la manipulación y la interferencia de los poderes establecidos.

En su "Declaración de Independencia del Ciberespacio", Barlow argumenta que este lugar es un territorio soberano y autónomo, libre de las restricciones tanto de los gobiernos, como de las empresas. Sin embargo, Barlow también reconoce que el ciberespacio no puede existir en un vacío,

---

<sup>41</sup> John Perry Barlow, «Being in Nothingness. Virtual Reality and the Pioneers of Cyberspace», *Mondo 2000*, no. 2, (1990): 41. Disponible en línea en la página de la *Electronic Frontier Foundation*: <https://www.eff.org/es/pages/being-nothingness>

pues al estar entrelazado con el mundo físico, su existencia está inextricablemente vinculada a las realidades sociales, políticas y económicas. La idea de un ciberespacio completamente independiente se encuentra limitada por la realidad de la vigilancia en línea, la censura y la manipulación de la información.<sup>42</sup>

Las reflexiones de Barlow acerca de la realidad virtual y el ciberespacio suponen un distanciamiento entre el mundo digital y el mundo físico. Si bien la realidad virtual ofrece cierta posibilidad de una libertad y creatividad sin restricciones; en lugar de ser una entidad independiente, es un reflejo de la ambigüedad de un mundo convulso. Una sobrecarga eléctrica que nos mantiene alienados en un laberinto de datos y estímulos que nos desconectan del mundo de lo humano.

A pesar de esto, Internet proporciona fuentes de opinión pública donde los usuarios son influenciados con puntos de vista generados por algoritmos, diseñados para personalizar la experiencia del usuario y ofrecer contenido relevante, basándose en datos alojados en el historial de búsqueda. Sin embargo, esta personalización puede llevar a una burbuja íntima, donde los

---

<sup>42</sup> John Perry Barlow, «A Declaration of the Independence of Cyberspace», *Wired*, junio 1996, disponible en línea: <https://www.wired.com/1996/06/declaration-independence-cyberspace/>

usuarios sólo consumen información que reafirma sus creencias, limitando así la diversidad de opiniones.

La red funciona como un dispositivo heurístico que altera el significado de las imágenes dentro de una cultura en red, dándole también forma a la política en la era de la información. Por tanto, resulta pertinente reflexionar acerca de los alcances de las imágenes en línea y su capacidad para configurar horizontes estéticos relacionados con el acto de ver, en el cual una pluralidad de miradas se extravían en una virtualidad cuyos límites están determinados por el suministro de energía eléctrica.

Sin energía eléctrica, los dispositivos empleados para conectarse a Internet no pueden funcionar, lo que implica un acceso limitado a la realidad virtual. Abrir una página web, cargar un video, descargar un archivo o cualquier actividad en línea implica un consumo de energía, y aunque esta tiende a representarse como algo infinito, en realidad se encuentra limitada por la capacidad de los sistemas de producción de energía y la capacidad de almacenamiento de datos.

La palabra web describe la interconectividad en Internet, que consiste en enlazar dos o más equipos en una misma red.<sup>43</sup> En el mito de Aracne,

---

<sup>43</sup> En la última década del siglo XX, Internet se expandió gracias a una infraestructura de redes TCP/IP, el protocolo de transmisión de esta red. En 1990 Tim Berners-Lee

representado en una xilografía de Antonio Tempesta (1620), se observa el momento en que Atenea rescata a Aracne del inframundo convirtiéndola en araña.<sup>44</sup>

Al igual que la tejedora, los usuarios generan conexiones e información en una red global entrelazada, creando narrativas alrededor del yo. Sin embargo, al igual que Atenea, las corporaciones imponen su ley y controlan el flujo de información, condenando a los usuarios a seguir tejiendo en esa dimensión sin átomos, donde el tiempo y el espacio no existe.

---

desarrolló el protocolo de transferencia de hipertexto (HTTP), la base de la World Wide Web que se convirtió en uno de los principales canales de comunicación. La web semántica ha evolucionado gracias a los avances de inteligencia artificial. Para conocer la evolución de la web 1.0 a la web 6.0 véase: Karol Krol, «Evolution of online mapping: From Web 1.0 to Web 6.0», *Geomatics, Landmanagement and Landscape*, No. 1, (2020): 33–51. doi:10.15576/GLL/2020.1.33

<sup>44</sup> El relato de Ovidio narra que al ofender a los dioses, Aracne huye y se intenta suicidar colgándose. La diosa Atenea se apiada de ella convirtiéndola en araña, condenada a tejer por la eternidad. En el mito se lee:

“(…) tres, cuatro veces la frente golpeó de la Idmonia Aracne. No lo soportó la infeliz y con un lazo, ardida, se ligó su garganta: a la que así colgaba, Palas compadecida la alivió y así: «Vive pues, pero cuelga, aun así, malvada» dijo, «y esta ley misma de tu castigo, para que no estés libre de inquietud en el futuro, declarada para tu descendencia y tus tardíos nietos sea». Después de eso, cuando se marchaba, con jugos de la hierba de Hécate la asperjó: y al instante, por la triste droga tocados, se derramaron sus pelos, con los cuales también su nariz y sus orejas, y se hace su cabeza mínima; en todo su cuerpo también pequeña es, en su costado sus descarnados dedos, en vez de piernas se adhieren, el resto el vientre lo ocupa, del cual, aun así, ella remite una urdimbre y sus antiguas telas trabaja, la araña.” *Cfr.* Publio Ovidio Nasón, *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega (Barcelona: Bruguera, 1983).

En los esfuerzos que se han hecho por cartografiar la actividad en línea, se encuentra Internet Map,<sup>45</sup> una representación bidimensional de los enlaces que comunican a diversos sitios web en la red. En ese ejercicio de representar algo tan abstracto situado dentro de una red global de comunicación, Internet está representado a través del tamaño de los círculos, determinado a partir del tráfico de cada sitio web, su representación se asemeja a la red vascular cerebral. Pensar la red como parte del sistema nervioso de una sociedad, nos permite entenderla dentro de una corporalidad, así como se enlazan las neuronas para hacer sinapsis, las imágenes se conectan a través de nodos, generando una red de información. Al igual que en el sistema nervioso, las imágenes se modifican y adaptan a nuevas condiciones.

La imagen de la Tierra como un cerebro enorme, interconectado a través de nodos capaces de establecer comunicación instantánea desde cualquier lugar, es una metáfora imaginada por Nikola Tesla en 1926. El pionero en el campo de la transmisión eléctrica y precursor de las redes inalámbricas, visualizó esta imagen ocho años antes de su muerte en una

---

<sup>45</sup> Para tener una mejor apreciación visual, refiérase al sitio de Ruslan Enikeev, *The Internet Map*, disponible en línea: <https://internet-map.net/>

entrevista con el periodista John B. Kennedy en la revista estadounidense *Collier's*.<sup>46</sup>

En su autobiografía, Tesla narra una infancia poblada por espectros constantes ante su mirada. Según su relato, el ingeniero eléctrico sufría una condición debido a la “aparición de imágenes, acompañadas de fuertes destellos de luz, que estropeaban la visión de objetos reales que interferían con sus pensamientos”. Por las noches, una escena aparecía ante su mirada y persistía en el espacio, aunque tratara de disolverla con la mano. “Si mi explicación es correcta, debería poder proyectar en una pantalla la imagen de cualquier objeto que uno conciba y hacerlo visible. Tal avance revolucionaría todas las relaciones humanas. Estoy convencido de que esta maravilla puede y se realizará en el futuro”, escribió.<sup>47</sup>

Tesla pretendió proyectar en una pantalla cualquier imagen producida por su mente, pero no logró su materialización a través de la invención de alguno de sus armatostes. Sin embargo, esa “aparición de imágenes” lo llevó a

---

<sup>46</sup> John B. Kennedy, «When woman is boss», *Colliers*, 30 de enero de 1926. En el texto introductorio se lee: “Se acerca un nuevo orden sexual, con la mujer como superior. Se comunicará instantáneamente con un simple equipo de bolsillo en el chaleco. Los aviones viajarán por los cielos, sin tripulación, conducidos y guiados por radio. Una potencia enorme se transmitirá a grandes distancias sin cables. Los terremotos serán cada vez más frecuentes. Las zonas templadas se volverán frías o tórridas. Y algunos de estos impresionantes desarrollos, dice Tesla, no están tan lejos.”

<sup>47</sup> Nikola Tesla, *My Inventions*, ed. Ben Johnston (Willinston: Hart Brothers, 1982), 9.

preguntarse cómo las imágenes que vemos –aunque sea mentalmente– afectan nuestra forma de relacionarnos con la realidad.

El creador del rayo de la muerte –un invento asediado por el gobierno de los Estados Unidos– imaginó un sistema inalámbrico mundial, basado en la idea de la atmósfera terrestre como conductora de las telecomunicaciones inalámbricas, experimento que nunca llegó a desarrollarse por completo.

No se trata aquí de ofrecer una historia de Internet o de sus precursores, sino de utilizar esos relatos como puntos de estabilización para entender a las imágenes digitales, ya que es a través de los circuitos donde aparecen y circulan.<sup>48</sup>

La luz y el tiempo le dan vida a lo que conocemos como Internet. La energía eléctrica da forma a las imágenes y permite que la virtualidad fluya dentro del tiempo histórico de los hombres. Aunque funciona bajo la secuencia de un reloj, el tiempo de Internet no es el mismo que el de lo humano, más bien abre varias dimensiones temporales que se proyectan simultáneamente a gran velocidad.

En esa dimensión virtual, las imágenes siguen estando relacionadas con el espacio. La espacialidad de las imágenes en línea se reduce a una forma

---

<sup>48</sup> Para leer una breve historia del desarrollo de Internet en México véase: Alejandro Pisanty, *Lláname Internet*, (CDMX: Secretaría de Cultura, 2018).

rectangular, sea esta horizontal o vertical. La pantalla es el modo espacial de la fotografía digital, solo que como antaño en la pintura, no se limita a dos dimensiones, sino a varias que se empalman en los límites de ese espacio rectangular, comúnmente llamado ventana. Por ello es importante situarnos en este contexto sin aparente piso, que nos hace flotar en caída libre en un túnel de ondas electromagnéticas.<sup>49</sup>

En los albores del nuevo milenio, Internet se conformó como uno de los acervos más grandes de la cultura visual.<sup>50</sup> Las pantallas titilan constantemente con notificaciones demandando nuestra atención. Los niveles de adicción a las pantallas son visibles en cualquier escenario cotidiano. El mundo de lo virtual se ha instalado en lo real y esa imagen que Tesla pretendía tocar es cada vez más nítida.

Al igual que la energía, las imágenes en línea se transforman, se transmiten y se muestran como señales que conducen a un magnetismo entre

---

<sup>49</sup> A propósito de la sensación en caída vertical véase: Hito Steyerl, «In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective», *e-flux Journal*, No. 24, (abril 2011), disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>

<sup>50</sup> La cultura visual es resultado de procesos sociopolíticos que se expresan en el modo en que se producen, circulan e interpretan las imágenes. “Una cultura visual es la relación entre lo visible y los nombres que le damos a lo visto. También abarca lo invisible, o lo que se oculta a la vista. En resumidas cuentas, no vemos simplemente aquello que está a la vista y que llamamos cultura visual.” Nicolás Mirzoeff, *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Trad. Pablo Hermida (Barcelona: Paidós, 2016), 11.

ellas. Archivos que estaban en discos duros o memorias diminutas, son reclamados por la corriente eléctrica, expresada en ceros y unos a través de avanzados desarrollos computacionales, los cuales intentan alcanzar cualquier ámbito de la vida individual y colectiva. Todo se mide, todo se valoriza, todo sucumbe a la posibilidad que confiere la capacidad de acumular un tropel de datos.

Los archivos se propagan en todas direcciones, como si una corriente marina fragmentara el paso de un banco de peces. Las imágenes nadan a ciegas, se clonan, se alteran, navegan hacia donde mejor les convenga a los usuarios, que con sus *likes* agitan las aguas, alterando el propósito original de su distribución.

Incluso con ese nivel de fragmentación, que solo refleja el caos sociopolítico actual, las empresas que proveen servicios de comunicación y transferencia de datos han logrado unificar a la sociedad virtual a través del mercado. Nunca antes un producto estuvo a pocos clics de distancia de los consumidores.

Las imágenes capitalizan nuestra subjetividad a través del deseo, pues es a través de ellas que nos construimos alrededor de comunidades, aunque aparentemente “conectadas”, profundamente solitarias y bajo la tutela del anonimato. Lo único que hace posible la conexión entre estas diversas

individualidades es que todos forman parte de una red abstracta de representaciones dispersas.

Internet dejó de ser el sueño donde todos estaríamos interconectados, tal como lo imaginó Tesla. El acceso a Internet, la distribución del conocimiento y la información apenas son accesibles para poco más de la mitad de las personas en el mundo. Los circuitos electrónicos se encuentran “hackeados” por diversos programas que no hacen más que competir por atrapar nuestros sentidos.

En el año 2013, Hito Steyerl examinó la salud de Internet y encontró muerta la utopía de Barlow. Internet se había integrado en la vida cotidiana como una forma de configuración de lo social y de acceder a la realidad. Steyerl afirma que la condición suprema de Internet no es la de una interfaz, sino la de un ambiente caracterizado por desarrollarse en un territorio deslocalizado y en permanente desplazamiento, donde se alenta a los usuarios a crear contenido y compartirlo con el mundo.

Internet es ahora más poderoso que nunca. No solo ha detonado, sino que ha capturado por completo la imaginación, la atención y la productividad de más personas que en cualquier otro momento anterior. Nunca antes ha sido mayor el número de

personas que dependen de la red, que se han insertado en ella o que son vigiladas y explotadas por ella.<sup>51</sup>

En la lógica de Steyerl, el impacto de Internet se extiende más allá de la pantalla, pues “Internet persiste fuera de línea como un modo de vida, vigilancia, producción y organización, una forma de voyeurismo intenso junto con la máxima falta de transparencia”.<sup>52</sup> Internet –aún desconectado– constituye nuestro modo de vida en el presente. Las formas de producción y organización social, como el trabajo a distancia, exprimen cualquier posibilidad de tener una forma de vida plena y digna de vivirse. “Es una forma de vida (y de muerte) que contiene, asimila y archiva todas las formas previas de los medios”, escribe la autora.<sup>53</sup>

La noción de circulacionismo propuesta por Steyerl sugiere una nueva forma de relación con las imágenes, que se aleja de la creación y la producción, para enfocarse en la postproducción y la circulación acelerada. En este sentido, se trata de un proceso que se relaciona con la lógica de la publicidad en las

---

<sup>51</sup> Hito Steyerl, «Demasiado mundo: ¿murió el Internet?», en *Circulacionismo*, trad. Jaime Soler Frost (CDMX: MUAC-UNAM, 2014), 15.

<sup>52</sup> *Ibidem*, 20.

<sup>53</sup> *Idem*.

redes sociales, donde la atención es un recurso escaso y el impacto de la imagen es determinante.

El circulacionismo no es el arte de crear una imagen, sino de postproducirla, lanzarla y acelerarla. Se trata de las relaciones públicas de las imágenes a través de las redes sociales; de la publicidad y la alienación, y de ser tan hábilmente vacuos como sea posible.<sup>54</sup>

El circulacionismo también plantea un cuestionamiento a la vigilancia indiscriminada, el fetichismo de la mercancía y el control estatal, buscando desmantelar las jerarquías de autoridad en el ecosistema digital. En su análisis, Steyerl sugiere que el circulacionismo puede ser utilizado para crear cortocircuitos en las redes existentes, exponiendo la “escopofilia del Estado”, es decir, la obsesión de los gobiernos con observar y controlar a los ciudadanos a través del uso de tecnologías, como cámaras de seguridad, rastreo de datos en línea y monitoreo de comunicaciones.

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, 24

En este contexto en el que todo lo que circula en línea se convierte en objeto de obsesión, es importante considerar que la práctica de compartir y difundir información no debería limitarse únicamente a Internet, sino que tendría que ser extendida a la totalidad de la sociedad *offline*. “Por qué no agua, energía y champaña Don Perignon de acceso abierto?”, se pregunta la videoartista con cierta ironía.<sup>55</sup>

En su reflexión acerca del circulacionismo, Steyerl toma como punto de partida el término “postinternet”, acuñado por Marisa Olson para explicar la circulación de imágenes en la cultura visual digital. A partir de un análisis de las prácticas artísticas en red, impulsadas por personas conocidas como *pro-surfers*, dedicadas a copiar, pegar y modificar cualquier cosa que transita por ese espacio desterritorializado, Olson encuentra que la circulación consiste en “las maneras en las que las imágenes se producen y se intercambian, así como su valor de cambio”, pues es a partir del proceso de *copy-paste* que las imágenes van modificándose en línea.<sup>56</sup>

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, 26.

<sup>56</sup> Marisa Olson, *Arte postinternet*. Trad. Paloma Checa-Gismero (CDMX: COCOM Press, 2013), 10.

Postinternet encierra una filosofía de las imágenes. Si nos queremos meter a diseccionar el asunto, podríamos hablar de una filosofía de la imagen post-ekfrástica –una que sólo es posible tras entender que las imágenes son capaces no sólo de ilustrar y describir, si no también de teorizar por sí mismas, incluso en sus propios términos; incluso cuando se reconocen a sí mismas por primera vez.<sup>57</sup>

Olson se vale de la reflexión que Allan Sekula plantea en un ensayo acerca de la relación entre la cultura fotográfica y la vida económica, y cómo es que a través de ambas, la fotografía sirve para legitimar y normalizar el poder existente en las relaciones humanas. Por ello, además de enfocarnos en los usos de la fotografía dentro del arte, es necesario analizar cómo se utiliza cotidianamente y cómo ha sido instrumentalizada para establecer un control social. Al hacerlo, podemos distinguir más a fondo la influencia de la fotografía en la construcción de realidad.

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, 24.

Necesitamos entender cómo funciona la fotografía en lo cotidiano de las sociedades industriales avanzadas: es un problema de la historia de la cultura material más que de historia del arte. Se trata de empezar a descubrir cómo interpretar la creación y recepción de imágenes ordinarias.<sup>58</sup>

La reflexión de Sekula se vincula con Olson por la relación entre la fotografía e Internet en el contexto de las prácticas artísticas en red. Ambos autores plantean la necesidad de comprender la producción y recepción de imágenes ordinarias, y cómo estas han transformado el acceso y la distribución del arte. En el caso que atañe a las redes sociales, por ejemplo, artistas llegan a un público global sin la necesidad de una validación por parte del sistema de galerías y museos tradicionales.

Según Olson, las prácticas artísticas en red ponen en cuestión a la historia del arte como disciplina, pues al no tener un soporte material resulta imposible acceder a la sustancia física. De esta manera, se ha ignorado la importancia que estas imágenes tienen como parte del esqueleto que configura

---

<sup>58</sup> Allan Sekula, «Photography between labour and capital», en *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, (NY: Routledge, 2003), 450.

el cuerpo de la red, lo que impide la construcción de una narrativa general sobre las condiciones de la misma.<sup>59</sup>

La idea de Olson evidencia la paradoja que existe entre la sobreproducción de imágenes en línea y la desatención que se le presta desde la cultura visual, dejando a este tipo de imágenes al margen de la reflexión teórica, en la que se da por sentado que la imagen digital es superficial, efímera y carente de valor. Sin embargo, estas imágenes son portadoras de significados que merecen ser analizados y comprendidos en la era postinternet.

La cultura del copiado y pegado es llevada a la acción en videos de Tik Tok o Instagram producidos con teléfonos celulares. Microhistorias en video acompañadas de diferentes elementos visuales siguen una condición de imitación absurda. Estos videos se vuelven virales al ser compartidos una y otra vez hasta la náusea.

En términos históricos, el proceso de copiado y pegado se puede explicar a través de los memes, que forman parte del ecosistema visual de la cultura en red. La palabra meme fue acuñada por Richard Dawkins en 1976 en su obra *The Selfish Gene*. Dawkins explica la transmisión cultural retomando de la genética el proceso hereditario de replicación de conductas e ideas a partir

---

<sup>59</sup> Marisa Olson, *op. cit.*, 152.

de la imitación. El meme, en este caso, es la unidad fundamental de imitación, algo que se copia y transmite.<sup>60</sup>

Para Dawkins, los memes siguen un patrón de propagación biológica del tipo parasitario o incluso viral: una idea que infecta y contagia. De hecho, tienen la misma estructura de funcionamiento que un virus informático. Su intención es infectar el mayor número de terminales posibles.

Siguiendo esta reflexión, Susan Blackmore propone entender a los memes como algoritmos almacenados en cerebros o máquinas que se transmiten por imitación.<sup>61</sup> En este sentido, el meme y, en general las imágenes digitales, forman parte del proceso de transmisión cultural a través de la apropiación y reapropiación.

La teoría aplicada a las imágenes en Internet la explica Limor Shifman quien describe a los memes como “unidades de cultura popular que se hacen circular, imitadas y transformadas por usuarios de Internet, creando una experiencia cultural compartida en el proceso”.<sup>62</sup>

---

<sup>60</sup> Richard Dawkins, *The Selfish Gene* (NY: Oxford University Press, 2006), 192.

<sup>61</sup> Susan Blackmore, *La máquina de los memes*. Trad. Montserrat Basté-Kraan (Barcelona: Paidós, 2000), 41.

<sup>62</sup> Limor Shifman, «Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker», *Journal of Computer-mediated communication* 18, 3 (abril 2013): 362-377.

El meme en Internet tiene como base un determinado archivo digital, fotografía, video o gif, que son reconocidos por un gran número de usuarios. Además de la experiencia compartida, el meme como artefacto emplea la cultura popular para generar debate público produciendo manifestaciones de la cultura visual.<sup>63</sup>

Los memes vinculan lo individual con lo colectivo y lo personal con lo político a través del humor. Para que un meme sea socialmente influyente y discursivamente adaptable depende de cada contexto específico.<sup>64</sup> Sin embargo, Anastasia Denisova analiza como “a pesar de las peculiaridades locales y las diferencias de idioma, los memes emplean aproximadamente la misma gama de formatos principales en todo el mundo” y, “son capaces de conectar discursos globales con la agenda local”.<sup>65</sup>

El concepto de meme surge de la fisiología y evoluciona hacia la teoría de los *media studies*.<sup>66</sup> Aunque las reflexiones contemporáneas dejaron

---

<sup>63</sup> Anastasia Denisova, *Internet Memes and Society Social, Cultural and Political Contexts* (NY: Routledge, 2019), 9.

<sup>64</sup> *Ibidem*, 11.

<sup>65</sup> *Ibidem*, 52.

<sup>66</sup> Los *media studies* contemplan un abanico de enfoques teóricos que exploran cómo los medios de difusión masiva producen y transmiten información, además de analizar la forma en que los medios influyen en la construcción de identidades y las relaciones de poder. Uno de sus exponentes llegó a concluir que “la luz eléctrica es información pura. Es un medio sin mensaje”. Marshall McLuhan, *Comprender los medios de comunicación*. Trad. Patrick Ducher (Barcelona: Paidós, 1996), 32.

atrás las definiciones teóricas dadas por el origen neurofisiológico, el historiador del arte Aby Warburg retomó conceptos y teorías de la biología evolutiva y de la psicología para aplicarlos en el estudio de la memoria, los artefactos y su transmisión cultural, con el fin de demostrar que la disciplina tradicional ofrece herramientas que permiten desplegar significados a partir del análisis iconográfico.

En las notas preparatorias para la conferencia *El ritual de la serpiente*, Aby Warburg propone resolver con las herramientas de su biblioteca, el problema formulado por el fisiólogo austriaco Ewald Hering en 1870 en su texto *Sobre la memoria como una función general de la materia organizada*, en donde discute la inscripción de la memoria en el sistema nervioso o cerebral y su función reproductiva.<sup>67</sup>

Aunque Warburg no ahonda ni define el problema particular de Hering, Claudia Wedepohl sugiere que el problema que le interesó a Warburg es “la legítima interdependencia entre la fisiología, la psicología y los mecanismos de reactivación de la memoria colectiva a través de su

---

<sup>67</sup> Cfr. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena (CDMX: Sexto Piso: 2004).

reproducción”.<sup>68</sup> Una especie de genotipo inscrito en el sistema nervioso que se hereda de generación en generación.

Warburg desarrolló su propia teoría de herencia cultural al tomar prestado de Richard Semon, un zoólogo y seguidor de Hering, los mecanismos hereditarios de la memoria humana. Para ello, Warburg utilizó una teoría de la memoria biológica.<sup>69</sup> Según Warburg, el *mneme* es el equivalente al genotipo y consiste en un conjunto de prototipos, tales como fórmulas patéticas (*Pathosformeln*) y símbolos, que están cargados de energía psíquica. Estos prototipos se transmiten a través de imágenes vagamente definidas como antigüedad.<sup>70</sup>

De manera general, esa idea del banco de datos de imágenes y símbolos que se transmiten de generación en generación, y que puede ser rastreado a través de la historia del arte, se relaciona con la forma en que las imágenes son compartidas en la era digital, donde la viralidad arroja distintas “fórmulas del pathos” para evocar emociones específicas en los usuarios-espectadores.

---

<sup>68</sup> Claudia Wedepohl, «Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg’s Theory of Memory», *Bruniana & Campanelliana* XX, 2, (2014): 393.

<sup>69</sup> Warburg adoptó los términos de Semon: *mneme*, *engrama* y *ecforia*. Véase: E. H. Gombrich, Fritz Saxl, *Aby Warburg: An Intellectual Biography* (Londres: The Warburg Institute, 1970), 241-243.

<sup>70</sup> Wedepohl, *op. cit.*, 399.

Particularmente, los memes son una forma comunicativa en línea horizontal. Retoman de la cultura visual imágenes icónicas de películas, series, fotografías históricas y obras de arte para actualizarlas y darles otro sentido. Los memes irrumpen en el flujo de imágenes digitales, imitando y reproduciendo espacios de desfogue e ironía necesarios para cuestionar los límites de la política dentro del capitalismo, sin dejar de lado su poder de convertirlo todo en mercancía. Su circulación borra cualquier rastro de historicidad, trastocando las dinámicas en el terreno de lo virtual y asegurando la reproducción del sistema en general.

Para Steyerl, las imágenes digitales son “nodos de energía y materia que migran a través de diferentes soportes, dando forma y afectando a las personas, los paisajes, la política y los sistemas sociales”,<sup>71</sup> es decir, contienen una potencia que corre en un canal que alimenta la opinión pública. Es a través de los nodos que se modela el imaginario y los sistemas sociales, trascendiendo los límites de las redes para alterar la realidad.

La exposición *Motion*, inaugurada en Londres en 2012, propone pensar cómo los objetos en los entornos virtuales se reproducen, viajan y se aceleran. Ceci Moss y Tim Steer –curadoras de la muestra en la que Steyerl

---

<sup>71</sup> Steyerl, «Demasiado mundo...», 16.

participa como artista– argumentan que la cultura visual actual se caracteriza por operar dentro de un proceso dinámico de circulación, montaje y dispersión. “Es tanto un proceso distribuido como un suceso independiente, es como un objeto ampliado en circulación, montaje y dispersión constantes. Detenerlo significaría romper todo el proceso, la infraestructura o la cadena que lo propaga y reproduce”.<sup>72</sup>

Moss y Steer sugieren que el objeto ampliado va más allá de un objeto físico y no es una entidad aislada. En este sentido, los objetos funcionan como nodos en una red de significados y relaciones. El objeto ampliado puede entenderse como un objeto que se expande más allá de su forma original y se replica, se modifica y se adapta a nuevos contextos.

*Red Alert* (2007) es una pieza de Steyerl con la que participa en la exposición *Motion*. Se compone de tres monitores de computadora que muestran la misma imagen monocromática en rojo. La obra es una cita al constructivista ruso Aleksandr Ródchenko y su tríptico de los colores primarios: *Pure Red Color*, *Pure Yellow Color*, *Pure Blue Color*. El fin de la pintura de caballete. Según la artista, a través de la alerta roja se cuestiona la abstracción del lenguaje por parte del Estado y los medios de difusión masiva.

---

<sup>72</sup> Ceci Moss y Tim Steer (curadores), *Motion*, Seventeen Gallery, mayo 2012. <http://www.seventeengallery.com/exhibitions/motion-ceci-moss-tim-steer/>

Al plantear un estado de emergencia ante una supuesta amenaza terrorista “la artista alemana busca reactivar la urgencia simbólica de una señal que en una época fue un ícono de la abstracción así como la irreductible huella de lo sagrado”, indica la cédula que acompaña la obra.<sup>73</sup>

Al buscar reactivar la señal de alerta, Steyerl nos recuerda no confundir las señales de emergencia en el mundo físico con el ruido de fondo en las pantallas. En este caso, la obra de arte no solo es un objeto físico, sino que contiene una carga simbólica y representa una idea más allá de su forma tangible, es decir, más allá de los monitores sobre la pared. Al mismo tiempo, la alerta roja se corresponde con un símbolo de peligro, transformándose así en un objeto ampliado que, incluso, borra las fronteras del museo y trasciende el significado original de la obra de Ródchenko. “*Red Alert* amplía el lamento de noviembre: si el rojo alguna vez fue el signo de la Revolución de Octubre y la muerte de la producción artística burguesa, ahora es un disparador pavloviano del miedo mediatizado, donde la imagen afectiva supera la significancia representacional”.<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> Hito Steyerl, *Red Alert* (2007), París: Centre Pompidou, disponible en línea: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/coKMgGn>

<sup>74</sup> *Red Alert* fue la primera exposición individual de Hito Steyerl (1966) en la Kunsthalle, en Suiza. El título proviene de la misma obra a la que se hace referencia. En 2007 fue exhibida en la Documenta 12 de Kassel, Alemania. Cfr. T.J. Demos,

Además de elaborar piezas como *Red Alert*, uno de los principales tópicos que Steyerl analiza es la circulación global de las imágenes y sus implicaciones políticas en la vida de las diversas comunidades que habitan el planeta. Desde su perspectiva, las imágenes circulan bajo el dominio del capitalismo de la información global.

La circulación de imágenes trabaja recargando píxeles en órbita mediante el compartir estratégicamente contenidos alocados, neotribales y primordialmente estadounidenses. Objetos improbables, GIFs de gatos que son celebridades y un revoltijo de imágenes anónimas no vistas proliferan y planean a través de cuerpos mediante el uso del Wi-Fi.<sup>75</sup>

Internet es un aparato estético porque es un modo de aparecer, de sensibilidad, que forma parte de una realidad específica donde las formas políticas se transforman en colectividad. La multiplicidad del tiempo en la red permite que las imágenes fluyan como si estuvieran en un río que las arrastra sin control.

---

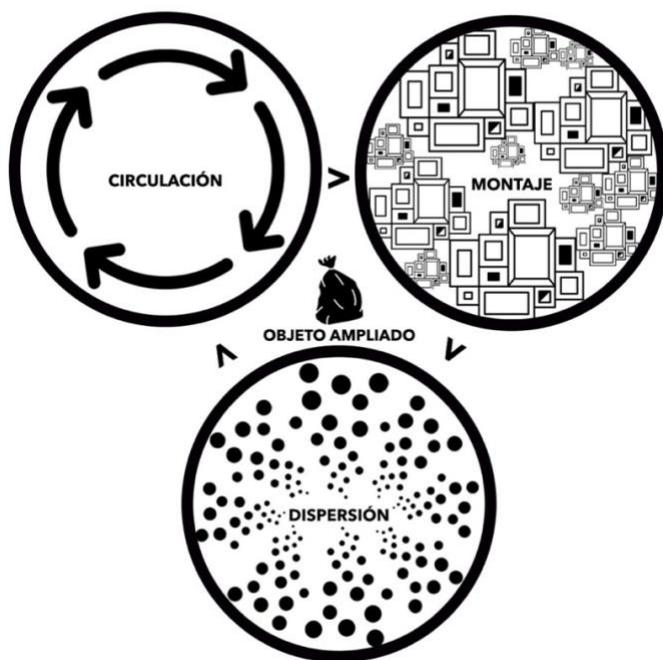
«Traveling Images», *Art Forum*, (verano 2008): 408-412. La cita corresponde a la continuación del texto dentro del número en la página 472.

<sup>75</sup> Steyerl, *op. cit.*, p. 23.

El flujo continuo mantiene lubricada la cadena de producción y reproducción de sentido. Detenerlo sería como desviar el cauce del río, alterando el paisaje virtual.

Es un ciclo de circulación, montaje y dispersión el que mantiene operando esa infraestructura que muchas veces trata de explicarse en términos meteorológicos. La “nube” aloja una tormenta de datos alimentada por los usuarios, y a su vez, descarga una lluvia de información que se distribuye por toda la red. En este sentido, la nube es el epicentro de este ciclo, que se nutre de la comunicación nodal y propicia la circulación de imágenes a gran escala.

Desde la materialidad de las máquinas hasta la inmaterialidad de los datos, contemplar el tecnopaisaje es un asunto que le compete a la estética, pues es en ese campo de estudio donde las representaciones tejen experiencias sublimes a través de las máquinas. A través del siguiente esquema, basado en las ideas propuestas por Moss y Steer, podemos entender visualmente el flujo de las imágenes en el ecosistema *online*.



El flujo en el esquema representa el movimiento constante del objeto ampliado a través del proceso de circulación, montaje y dispersión. Este ciclo puede visualizarse como un banco de nubes que se desplaza en la atmósfera digital, de esta forma, el objeto actúa como vapor que condensa la acumulación de información visual. Así como las nubes se aceleran con el viento, este ciclo también puede ser intervenido por las fuerzas que participan en la distribución de las imágenes.

La noción de circulación sugiere que los objetos están en constante movimiento, saltando de contexto y de una pantalla a otra. La circulación se asemeja a un vuelo circular en el orden que siguen las manecillas del reloj. Desde su producción, las imágenes se lanzan al viento y son recogidas por los vórtices de la red, donde se conectan a nodos y se envían de forma aleatoria a través de servidores y satélites. En su viaje, se entrelazan con otras imágenes y se transforman en híbridos complejos, perdiendo su singularidad en el proceso.

En este vuelo orbital, las imágenes experimentan una degradación constante, como si estuvieran sometidas a la fricción del viento y la abrasión del tiempo. La calidad de la imagen se reduce a píxeles y la información se divide en pequeñas partes, como si fuera una especie de descomposición natural. La fricción que provoca la velocidad, en cierta forma, logra escindir a las imágenes.

Técnicamente, una imagen se desintegra cuando se transporta en la red. En esa nebulosa de sitios web, las imágenes se transmiten en forma de datos mediante el protocolo TCP/IP. La imagen se fragmenta en paquetes que transportan los datos que dan forma a la imagen. Una vez que estos paquetes llegan a su destino, la imagen se recompone, haciendo aparecer la imagen original tal como fue enviada. Este proceso de descomposición y

recomposición de la imagen resulta inherente al ritmo acelerado y caótico de la circulación.

Cuando al fin una imagen es consumida por el ojo del espectador, su circulación no termina allí, sino que comienza de nuevo, en un bucle interminable, donde las imágenes son reeditadas y recortadas, en algunos casos, borrando por completo sus rastros de origen y transformándose en algo nuevo.

Al caminar fuera de la pantalla, las imágenes se tuercen, se dilapidan, se incorporan y reestructuran. No dan en sus blancos, no entienden su propósito, adquieren las formas y colores equivocados. Caminan a través de las pantallas, caen y de nuevo desaparecen.<sup>76</sup>

Una vez que abandonan su origen, las imágenes adquieren nuevos significados que rayan en lo subjetivo o en lo meramente contextual, y lo que para algunos podría ser un despropósito, para otros es una vía de expresión afectiva. El afán de reapropiación es común en la cultura digital, donde se trata de alterar el

---

<sup>76</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

mensaje modificando el sentido de su comunicación. Recodificar o encriptar son prácticas inherentes al entorno virtual para proteger la información transmitida por la red. Estas prácticas se realizan con un tono sarcástico, que se expresa a través del término *lulz*, que proviene de la abreviatura en inglés *LOL* (*Laugh out loud*, que en español significa "reírse en voz alta").

Clint Burnham señala que el *LOL* es una expresión agresiva que subjetiviza al observador y lo conduce a una experiencia gozosa, en forma de un síntoma que implica la pérdida de la risa como experiencia corporal.<sup>77</sup> El *lulz* tiene una función disruptiva en Internet, pues desafía el *statu quo*, cuestiona la autoridad y provoca a los usuarios. En la práctica se trata de producir humor con el fin de sembrar el caos, la duda y el pánico en el espectador. Trata de incitar a la acción, a evitar la postración que ofrece el estar en contacto con la virtualidad; al mismo tiempo, el *lulz* genera estrategias creativas para garantizar la propagación de su mensaje, como si se tratara de un virus que infecta el sistema.

La producción de imágenes en la actualidad ha generado un cambio de paradigma. La realidad está moldeada a partir de las imágenes que los usuarios ponen en circulación. La era de la imagen electrónica (*e-image*) se

---

<sup>77</sup> Clint Burnham, «The Subject Supposed to LOL», *Does the Internet Have an Unconscious? Slavoj Žižek and Digital Culture* (NY: Bloomsbury, 2018), 105-130.

distingue de las dos eras anteriores, es decir, la imagen-materia (pictórica) y la imagen-movimiento (cine), por su cualidad hipermediatizada, lo que implica una reconceptualización de la realidad a partir de las formaciones discursivas que se generan a través, no solo de la imagen, sino también de texto, sonido y video.

En uno de sus breves y críticos ensayos, José Luis Brea escribe sobre la emergencia de la cultura visual, definida como “el universo lógico de las posibles formas de producir significado cultural a través de las imágenes y su circulación pública”. Brea señala que el uso de las imágenes electrónicas se ha expandido y ya no basta con solo tener fotografías de los acontecimientos, sino que ahora se transmiten en vivo; sin embargo, la celeridad genera que la imagen se diluya o se trate de una puesta en escena.

Ellas son del orden de *lo que no vuelve*, de lo que, digamos, no recorre el mundo <<para quedarse>>[...] su ser es leve y efímero, puramente transitorio. Como las imágenes mentales – las imágenes de nuestro pensamiento–, las electrónicas sólo están en el mundo *yéndose*, desapareciendo. Por momentos están, pero siempre dejando de hacerlo. Como lo espectral, su ser es el de las *apariciones* –y, como ellas, se apresuran rápido a

abandonar la escena en que comparecen—. Son, al mismo tiempo, *(des)apariciones*.<sup>78</sup>

Llama la atención que tanto Brea como Steyerl, ambos estudiosos de la *naturaleza* de las imágenes electrónicas, vean en la circulación un gesto de desaparición. A diferencia de las imágenes físicas, que pueden ser conservadas durante siglos, las *e-images* pueden desaparecer por un error de almacenamiento o por su eliminación accidental. En este sentido, el proceso de circulación es frágil y volátil.

Por otra parte, el montaje se refiere a la forma en que el objeto ampliado es reconfigurado para alterar o crear nuevos significados. Más allá de la etapa de circulación, los usuarios no solo mantienen operando la cadena de distribución del contenido, sino que llegan a intervenirlo, generando nuevas relaciones visuales o añadiendo capas de significado. La estrategia de montaje de los internautas guarda, en cierta medida, un eco de los fotomontajes de John Heartfield, críticos con el ascenso del nazismo.<sup>79</sup> Bradley E. Wiggins, especialista en la cultura digital, encontró en el dadaísmo y en el surrealismo

---

<sup>78</sup> José Luis Brea, *Las tres eras de la imagen* (Madrid: Akal, 2010), 67.

<sup>79</sup> Esther Moerdler, «Adding a Genre to the History of Art: The Meme», *The Current*, (Primavera 2017), disponible en: <http://www.columbia-current.org/the-meme.html>

las bases para una “semiótica neo-dadaísta” que le permite analizar el poder discursivo de las imágenes en Internet:

Una semiótica neo-dadaísta se caracteriza por lo siguiente, sin ningún orden en particular: humor negro; ironía distanciada; desilusión; horror / conmoción en la era moderna (pero sin una deliberación directa o explícita sobre lo que horroriza o conmueve); expresiones extrañas y absurdas; autodesprecio; morir de vergüenza; humor ofensivo; referencias escatológicas.<sup>80</sup>

El tema del montaje ha sido una preocupación desde los albores del cine, pues es lo que aporta cuerpo al desarrollo argumentativo de una historia en movimiento. El montaje es la esencia de una narración cinematográfica, ya que combina diferentes imágenes para crear un todo coherente. Sin la yuxtaposición de planos, el cine estaría hecho de largos plano-secuencias.

El montaje en acción se puede observar en las escenas finales de la película *La huelga* (1924), donde el cineasta Serguéi Eisenstein recurre a la

---

<sup>80</sup> Bradley E. Wiggins, *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics and Intertextuality* (NY: Routledge, 2019), 148.

yuxtaposición de imágenes para crear un efecto emocional en el espectador. Primero, se muestra una serie de imágenes de obreros huyendo de soldados, que se intercalan con escenas del degollamiento de una res. La alternancia de imágenes genera un efecto emocional en el espectador. En el último plano, después de la secuencia de “La Matanza”, la cámara resuelve un pánico y muestra un paisaje desolador, donde se ven los cadáveres de los obreros asesinados. Llama la atención la lista de algunas tomas escritas por Eisenstein, donde se muestra no solo la operación del montaje en este *film*, sino también la voluntad de mostrar la sangre a través del acto violento.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> Serguéi M. Eisenstein, «Montaje de atracciones» en *El sentido del cine* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974), 172-173. En algunas descripciones de las tomas se lee:

“7. El cuerpo convulso del toro, rueda (la cabeza fuera del cuadro).

8. (p.p.) Las patas del toro se contraen convulsivamente. Las pezuñas golpean un charco de sangre.

13. (p.p.) La cabeza del toro agoniza bajo golpes invisibles (los ojos se vidrian).

15. (p.m) Las patas del toro son atadas, preparándolo para descuartizarlo.

17. La garganta del toro es abierta y la sangre mana.

26. (p.p.) Se ve las balas salir de las bocas de los fusiles.

28. La sangre flota en el agua, tiñéndola.

29. (p.p.) La sangre brota de la garganta bien abierta del toro.

30. La sangre es vertida de una palangana (sostenida por las manos) a una cazuela.

34. El toro es desollado.

37. Una mano yace en un charco de sangre.

38. (p.p) Llenando toda la pantalla, el ojo del toro muerto.”

George Didi-Huberman dedica algunos párrafos a la película del cineasta soviético en relación con el análisis de los obreros como figurantes, “un telón de fondo constituido de rostros, cuerpos, gestos”. *Cfr.* Georges Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Manantial, 2014), 153-163.

En la práctica cinematográfica, el montaje se utiliza para seleccionar, ordenar y editar las imágenes con el objetivo de generar un sentido específico. No se trata de un vacío proceso técnico de edición; implica una selección a conciencia de las imágenes y su síntesis dentro de una arquitectura narrativa o conceptual. A través del montaje se crean significados que no aparecen explícitamente en las imágenes, sino que se tejen en el devenir de las escenas en función de la narrativa general.

Para George Didi-Huberman, el montaje es entendido como un método para la comprensión de la historia. De manera paradójica, el montaje permite desmontar el curso lineal del tiempo y acceder a sus discontinuidades, con el fin de recomponerlo. No se trata de disociar los acontecimientos históricos, sino de construir nuevas interpretaciones que pueden llegar incluso a ser contradictorias con el mandato cronológico de la historia.

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia

con crisis. Jamás es posible separar el objeto de un conocimiento y su método.<sup>82</sup>

La idea de Didi-Huberman acerca del montaje se inscribe en la tradición benjaminiana del *Libro de los Pasajes*, un ejercicio de montaje literario con la intención de no hacer ningún juicio, comentario o pillaje intelectual, sólo mostrar. En su proyecto inacabado Walter Benjamin advierte: “Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje”.<sup>83</sup>

Método de trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empléandolos.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*. Trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011), 175.

<sup>83</sup> Walter Benjamin, «Teoría del conocimiento, teoría del progreso», *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann, (Madrid: Akal, 2013) p. 460.

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 462.

La técnica del montaje es uno de los problemas centrales en el marxismo. Según Benjamin la historia debe retomar el principio del montaje para descubrir “el cristal del acontecer total” a través de los “desechos de la historia”.<sup>85</sup> En este sentido, el desmontaje o remontaje de un cúmulo de fragmentos o ruinas permiten recomponer la historia, situándola más próxima a una experiencia viva.

El proyecto del *Atlas Mnemosyne*, elaborado por Warburg, intenta rescatar la huella mnémica presente en la supervivencia de las formas. Este es quizás un claro ejemplo del conocimiento genealógico que busca establecer semejanzas a través del montaje de imágenes. El Atlas es como un pergamino tejido con retazos de épocas remotas, escombros que se yuxtaponen por analogía, asociación o contradicción. Una suerte de juego caleidoscópico donde las imágenes de cierta época reflejan otra como si se tratara de una cuestión casi hereditaria.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 463.

<sup>86</sup> En el *Atlas Mnemosyne*, Warburg utiliza la técnica de montaje para exponer reproducciones de obras artísticas. El proyecto se compone de una serie de 60 paneles que muestran alrededor de 2 mil imágenes relacionadas con temas recurrentes como el amor, la muerte o la religión. Por ejemplo, v. el Panel 5: “Magna mater, Cibeles. Madre raptada. (Niobe, huida y horror). Madre exterminadora. Mujer furiosa (ofendida). (Ménade, Orfeo, Penteo). Lamentación por los muertos (¡hijo!). Transición: representación del mundo subterráneo (raptó de Proserpina). Asida por la cabeza (¡ménade, Casandra, sacerdotisa!)”. Aby Warburg, *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro (Madrid: Akal, 2010), 22-23.

(...) en Warburg el sentido del montaje gráfico pasa de lo formal a la construcción de sentidos a través de determinados elementos o motivos que saltan a la vista. Precisamente este carácter de lo fragmentario es lo que abre la posibilidad de establecer grupos figurativos con diversos sentidos. Así se lanza la pregunta sobre el sentido de la asociación.<sup>87</sup>

El uso del montaje en el *Atlas Mnemosyne* muestra cómo las imágenes pueden ser presentadas de manera no lineal. En los escritos que acompañan el trabajo inconcluso, define que la *pathosformeln* –la forma del afecto que cumple una función emotivo-cognoscitiva– actúa como vínculo que activa la imagen en el observador a través del inconsciente.<sup>88</sup>

La idea de que las imágenes tienen cierta carga emocional que se transmite a través del tiempo, calza con la coyuntura digital actual. Las imágenes que circulan en Internet, al igual que los escombros del pasado, están

---

<sup>87</sup> Linda Báez Rubí, ed., *Aby Warburg. El Atlas de imágenes mnemosine. Un viaje a las fuentes*, Vol. II, (CDMX: IIE-UNAM, 2012), p. 38. V. la reproducción facsimilar: Linda Báez Rubí, *Aby Warburg. El Atlas de imágenes mnemosine*, Vol. I (CDMX: IIE-UNAM, 2012).

<sup>88</sup> Cfr. Corrado Bologna, *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Trad. Helena Aguilà (Madrid: Siruela, 2017).

fragmentadas y dispersas, pero son reconstruidas, muchas veces de forma intuitiva, a través de la técnica del montaje. Las imágenes *online* son un mar de *pathosformeln* que se agitan en un vaivén constante, como si fueran olas que chocan en las playas de las economías digitales. Como un surfista, el usuario de Internet navega en los bordes de esas olas bajo el peligro constante de sumergirse en una trama de significados dispersos y aleatorios.

En cierta forma, lo que se propone capítulos más adelante es explorar la posibilidad de reconstruir el pasado inmediato a través del montaje y remontaje de los fragmentos de violencia dispersos en línea. Literalmente, escarbar en un inmenso basurero digital en el que los desechos de la historia se encuentran desordenados, tal como Benjamin escarbó en los harapos para construir otra narrativa filosófica. En este contexto, el montaje adquiere una nueva dimensión: ya no se trata solo de un método para generar sentido, sino también de una herramienta para hacer evidente una situación de emergencia social.

Después de la fase de montaje, un huracán de bits arrastra los objetos y los dispersa por la red. Las imágenes son descontextualizadas de sus orígenes y se potencian como insectos que vuelan por el aire, en trayectorias y destinos distintos. Cada imagen es un insecto que zumba en la atmósfera virtual, atraído por diferentes luces y néctares. Como en la misma naturaleza, el orden en la

red se desmorona y los datos se dispersan sin seguir ninguna lógica aparente. El caos modela su propia realidad, propiciando estrategias creativas donde las imágenes buscan su supervivencia.

En lugar del orden, o en todo caso, del orden tradicional, tenemos un caos, pero este no debe concebirse como lo opuesto al orden, ya que tiene su propia realidad (de estimar que el caos se opone al orden, cabría estimar asimismo que el orden se opone al caos). Se acentúa de este modo el carácter lúdico del pensamiento, el cual pierde el ‘espíritu de seriedad’ y el ‘espíritu de pesadez’, ya combatidos por Nietzsche. Contra el pensamiento y el juicio, aparece, en virtud de la dispersión, el juego. Contra el razonamiento, y especialmente el razonamiento sistemático, el aforismo. Este último, por lo demás, no se entiende solamente como un género literario: es un modo de pensar, y también de vivir, en la dispersión.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> J. Ferrater Mora, *op. cit.*, 919.

La noción de dispersión fue adoptada por el pensamiento postestructuralista francés. Esta corriente teórica, entiende a la dispersión como una fuerza que desestabiliza cualquier intento de cohesionar la realidad. “La dispersión es el óxido que deteriora todo pensamiento sustancial”, escribe el filósofo español Eugenio Trías. Su aforismo apunta a la idea de que el pensamiento es vulnerable a la acción corrosiva de la dispersión, que todo lo transforma, incluso más allá de fragmentos.<sup>90</sup>

Con la dispersión acelerada, las imágenes deforman los pliegues de las distintas piezas del rompecabezas que construyen nuestra experiencia del mundo. La sobrecarga de información propicia la exploración de la naturaleza fragmentaria y discontinua del mundo virtual. En este sentido, la dispersión engendra una potencia creativa que puede ser interpretada como una forma de resistir al (des)orden imperante.

La lógica de la dispersión viral de las redes ya no es la del valor, ni, por tanto, de la equivalencia. Ya no hay revolución, sino una circunvolución, una involución del valor. A la vez una compulsión centrípeta y una excentricidad de todos los sistemas,

---

<sup>90</sup> Cfr. Eugenio Trías, *La dispersión* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022), 24.

una metástasis interna, una autovirulencia febril que les lleva a estallar más allá de sus propios límites, a trascender su propia lógica, no en la pura tautología sino en un incremento de potencia, en una potencialización fantástica donde interpretan su propia pérdida.<sup>91</sup>

La idea de Baudrillard resulta profética en un mundo donde aún no existían las redes sociales tal cual las conocimos en la segunda década del nuevo milenio, donde las comunidades virtuales aceleran la fase de dispersión de las imágenes, y donde la información en línea ya no se basa en criterios de calidad o verdad, sino en su capacidad para generar un impulso inmediato en el espectador.

La imagen pobre, como figura de la dispersión, revela una crisis en la propagación de imágenes en línea y funciona como una categoría esencial para entender la última fase del ciclo del objeto ampliado dentro de la cultura visual actual. Dicha noción fue acuñada por Steyerl a raíz de su participación en la exposición *Dispersion* en el Institute of Contemporary Arts (ICA) en Londres, curada por Polly Staple.<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Jean Baudrillard, *La transparencia del mal*. Trad. Joaquín Jordá (Barcelona: Anagrama, 1990), 10-11.

<sup>92</sup> Cfr. Polly Staple y Richard Birkett, *Dispersion* (Londres: ICA, 2008).

En la muestra, artistas como Anne Collier, Maria Eichhorn, Mark Leckey, Hilary Lloyd, Henrik Olesen y Seth Price, exploran la apropiación y la circulación de las imágenes en la sociedad actual; el papel del dinero, el deseo y el poder en la imagen; así como la subjetividad dentro de una economía de “imagen acelerada”.

En la cinta *Lovely Andrea* (2007), presentada en la exhibición, Steyerl documenta las prácticas de *bondage* (*nawa shibaro*, en japonés) en Tokio. Fuerza, libertad, culpa, arte, trabajo y obscenidad se entrelazan en una investigación audiovisual sobre el origen de una sesión tomada por el fotógrafo Tanaka Kinichi en 1987. A través del montaje de escenas animadas de *Spiderman* combinadas con testimonios de trabajadores de la industria pornográfica en Japón, Steyerl documenta una pesquisa alrededor de una fotografía de ella misma donde aparece semidesnuda y atada con cuerdas.<sup>93</sup>

Para Steyerl, la imagen documental no es simplemente un reflejo del mundo exterior, sino que funciona como agente que crea la realidad en lugar de documentarla. Desde su perspectiva, el papel del testigo –dentro de un modelo de confesión con el documentalista– pone en cuestión el modelo de

---

<sup>93</sup> Hito Steyerl, *Lovely Andrea*, 2007, disponible en línea: <https://vimeo.com/533265768>

verdad, pues regularmente, si alguien confiesa algo, se asume como verdadero, sin reparar en las intenciones de la fuente al revelar cierta información.

Ahora se trata de ver cómo los objetos ofrecen evidencias, significados que han sido destruidos. Hay muchas formas de hacer hablar a los objetos. Mira todas esas series de televisión de “forenses”, donde se hace “hablar a los cuerpos”. La gente está muerta, pero hay una verdad que se puede extraer.<sup>94</sup>

En la práctica histórica, los objetos materiales han sido utilizados como fuentes primarias para acceder al pasado. Los forenses analizan la posición de los cadáveres para reconstruir lo que sucedió en una escena del crimen. Al igual que un perito hace “hablar” a los cadáveres, los historiadores pueden hacer hablar a las imágenes, iluminando o interpretando esas zonas donde prevalecen los significados ocultos.

En el ensayo que complementa *Lovely Andrea*, titulado “Política del archivo: traducciones en el cine”, analiza la función de los archivos en el devenir histórico y cómo éstos pueden subvertir los sistemas de poder en la

---

<sup>94</sup> Elena Oroz, *Entrevista con Hito Steyerl*, 2010, disponible en línea: <https://vimeo.com/73053491>

producción de imágenes. La tecnología y los ciclos de producción de éstas inciden en la percepción de cierta realidad, tal como las traducciones en el cine pueden llegar a distorsionar el diálogo original de una obra.<sup>95</sup>

Por otro lado, la autora también destaca como el *copyright* afecta la distribución de imágenes, pues las corporaciones, a través de los derechos de autor, limitan la capacidad de los artistas para emplear o modificar obras existentes. Más allá de enfocarse en la propiedad intelectual, Steyerl sugiere apropiarse de la libertad que ofrece el reino virtual.

Tres años después de la exposición *Dispersion*, Steyerl abordó las ideas de fragmentación y dispersión a partir de una lectura de *El ensayo como forma*, de Theodor Adorno, uno de los teóricos de la Escuela de Frankfurt,<sup>96</sup> donde el filósofo examina esta forma de escritura que permite la expresión libre del pensamiento crítico.<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Hito Steyerl, «The politics of the archive: Translations in film», en Polly Staple, *op.cit.*, 93-104.

<sup>96</sup> Los autores adheridos a la Escuela de Frankfurt –entre ellos Adorno, Benjamin, Fromm, Horkheimer y Marcuse– basan su reflexión filosófica a partir de Nietzsche, Hegel, Marx, Spengler y Freud. *Cfr.* George Friedman, *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt* (CDMX: FCE, 1987).

<sup>97</sup> Hito Steyerl, «The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies (2011)», en N. Alter & T. Corrigan, ed., *Essays on the Essay Film* (West Sussex: Columbia University Press, 2017), 276-286. <https://doi.org/10.7312/alte17266-020>

Esta forma de producción de imágenes se basa en gran medida en la tecnología digital y tiende a fusionarse con otros campos de manipulación simbólica como la producción de conocimiento e información. Los ordenadores domésticos, las cámaras de aficionados y las bases de datos están enlazadas por vínculos visuales basados en la discontinuidad, como en el ensayo de Adorno.<sup>98</sup>

Las tecnologías digitales han transformado la distribución de las imágenes. Prácticamente pueden ser creadas, almacenadas, manipuladas y distribuidas por cualquier persona con acceso a Internet. A través de los metadatos, que permiten identificar patrones en las imágenes, éstas se dispersan sin restricciones espaciales o temporales. Además, son propensas a la adulteración, pues a través del montaje se genera cierta disonancia entre realidad y ficción.

En la obra *El gris de Adorno* (2012), la artista se enfoca en analizar la noción de “industria cultural” a la que hacían referencia Adorno y Horkheimer. La capa de pintura gris en la instalación de Steyerl funciona como una capa

---

<sup>98</sup> *Ibidem*, 283-284.

fotográfica, lo que sugiere la idea de que las imágenes no pueden ser pensadas en espacios fijos e históricamente localizables, sino que deben ser analizadas en la dinámica de su devenir. Esta noción de dispersión se relaciona con la preocupación de Adorno sobre la posibilidad del arte en una sociedad inhumana, en donde las obras se convierten en un producto más de la industria cultural.

Las obras son vivas por su lenguaje, y lo son de una manera que no poseen ni los objetos naturales ni los sujetos que las hicieron. Su lenguaje se basa en la comunicación de todo lo singular que hay en ellas. Están en contraste con la dispersión de lo puramente existente. Y precisamente al ser artefactos, productos de un trabajo social, entran en comunicación con lo empírico, a lo que renuncian y de lo que toman su contenido.<sup>99</sup>

La dispersión de lo puramente existente se puede localizar ahí donde la imagen pobre se genera en un mundo que se ha convertido en una “placa base de

---

<sup>99</sup> Theodor Adorno, *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro (Madrid: Akal, 2004), 13.

muchas capas”, donde la simulación de la vida cotidiana predomina.<sup>100</sup> En este sentido, nuestra experiencia con la realidad está siempre fragmentada y la coherencia no es más que una ilusión. La proliferación de millones de imágenes contribuye a la sensación de dispersión, pero también de alienación y caos, y su cantidad aumenta de manera exponencial a medida que la brecha tecnológica disminuye.

En este universo visual, las imágenes pobres se distinguen por su baja calidad técnica y su falta de refinamiento estético. Sin embargo, a pesar de su apariencia modesta, las imágenes pobres contienen una carga simbólica que refleja la condición de la sociedad actual. Su permeabilidad para transmitir cualquier mensaje, las coloca en una posición de poder casi comparable con los efectos que contienen otras reproducciones artísticas.

La noción de imagen pobre funciona como categoría estética para comprender cómo circulan las imágenes en línea –y en este caso, las imágenes violentas– y cómo afectan al espectador. Del papel a la red, la materialidad se ha transformado en unidades mínimas de sentido llamadas píxeles, que numéricamente representan el brillo de un color determinado dentro de un

---

<sup>100</sup> “La ‘pila’ se compone de 7 capas interdependientes: Tierra, Nube, Ciudad, Red, Dirección, Interfaz, Usuario. Esto es un intento de concebir las estructuras técnicas y geopolíticas de la computación planetaria como una ‘totalidad’”. *Cfr.* Benjamin Bratton, *The Stack: On Software and Sovereignty* (Cambridge: The MIT Press, 2013).

sistema de coordenadas. En este paisaje de electrocircuitos, la imagen se ha vuelto pobre en el sentido de que su valor de cambio es mucho menor que su valor de uso. En otras palabras, la imagen se ha convertido en un objeto de consumo rápido y desechable.

Vivimos en un régimen mediático de alta definición: basta pasear por una tienda departamental y observar la oferta de pantallas ultranítidas que reproducen nuestros febriles rituales sociales: partidos de deportes, concursos bobos que infantilizan a los adultos, conciertos multitudinarios que mantienen activa a la industria de la simulación. A través de la edición, subtitulación y reutilización de algunas imágenes, la muchedumbre contemporánea genera una red de significados que no refleja otra cosa más que su propia contradicción.

Las imágenes pobres son por lo tanto imágenes populares: imágenes que pueden ser hechas por muchas personas. Expresan todas las contradicciones de la muchedumbre contemporánea: su oportunismo, narcisismo, deseo de autonomía y creación, su incapacidad para concentrarse o decidirse, su permanente capacidad de transgredir y su simultánea sumisión. En conjunto, las imágenes pobres presentan una instantánea de la condición afectiva de la muchedumbre, su neurosis, paranoia y miedo, así

como su ansia de intensidad, diversión y distracción. La condición de las imágenes habla no solo de las incontables personas que se preocupan por las imágenes tanto como para convertirlas una y otra vez, subtitulándolas, reeditándolas o subiéndolas online.<sup>101</sup>

En 2009, Steyerl publicó su primer ensayo viral titulado “En defensa de la imagen pobre” en la revista *e-flux*, donde en clave panfletaria, articula una apología de la imagen pobre en un mundo que privilegia las imágenes de alta resolución.<sup>102</sup> En la película *Deconstructing Harry* (1997), de Woody Allen, punto de partida del análisis acerca de la imagen pobre, el personaje principal sale borroso, situación que lo coloca en el desempleo. Su falta de definición es un problema material, pues estar enfocado coloca al actor en cierta posición de clase. El desenfoque rebaja el valor de una imagen dentro de una industria audiovisual que fetichiza la resolución y los efectos especiales.<sup>103</sup>

---

<sup>101</sup> Hito Steyerl, *Los condenados...*, 43.

<sup>102</sup> Hito Steyerl, «In defense of the Poor Image», *e-flux*, Journal 10, (Noviembre 2009), disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

<sup>103</sup> La serie de ensayos de Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, se popularizó en Latinoamérica por la traducción de Marcelo Expósito. En inglés se titula *The Wretched of the Screen*. Además de traducirse como condenado en referencia a la obra *Los*

El primer patrón pixelado emanado de una pantalla es la TV, que a través de la ausencia de señal produce esa imagen icónica en blanco y negro, como si fuera el piso de mosaico de un salón en constante parpadeo. Dicho patrón está acompañado también por un zumbido constante que genera la falta de señal. En las máquinas no todo es flujo ininterrumpido, sino que también existen los cortes. Las máquinas se configuran como sistemas de flujos y cortes, donde la interrupción en la comunicación puede generar un quiebre en la cadena de información.

*HTTP 404 Not Found* es un código que indica un error de comunicación entre máquinas en red e ilustra los cortes. Este código de error es una señal que aparece en la pantalla cuando un corte en la conexión impide la respuesta del servidor. A pesar de la aparente fluidez de la información, los cortes nos recuerdan que las máquinas también tienen sus limitaciones y que la comunicación no es un proceso infalible. Llama la atención que Steyerl en su trabajo como artista, también repare en el error, el ruido y el *glitch* de lo visual.

Para Steyerl, el fantasma que acecha en la actualidad no es el comunismo, sino la imagen, eje central de su análisis, permitiendo desplegar

---

*condenados de la tierra*, de Franz Fanon, el adjetivo *wretched* también se traduce como miserable, desdichado, mezquino o abyecto.

las características de las imágenes pobres. Influenciada por el Manifiesto del Partido Comunista esboza una defensa de este tipo de imágenes y las reivindica como formas de expresiones populares en el contexto del capitalismo audiovisual.<sup>104</sup>

¿Qué es lo que no tienen o lo tienen con escasez las imágenes pobres? ¿Qué le falta a la imagen? Son algunos cuestionamientos que subyacen al ensayo de Steyerl. En términos etimológicos, la palabra pobre deriva del latín *pauper*, que significa “infértil”, que no tiene lo necesario para vivir o que lo tiene con escasez. Desde esta perspectiva, podemos pensar en la imagen pobre como una imagen que carece de ciertas cualidades que le permitirían ser más efectiva en su función comunicativa. Es decir, la imagen pobre se relaciona con las ideas de escasez y precariedad, que son características centrales de la dinámica capitalista actual.

En un mundo donde la producción y el consumo de imágenes se han vuelto ubicuos, la imagen pobre se presenta como un síntoma de la sobrecarga

---

<sup>104</sup> El Manifiesto del Partido Comunista fue redactado por Marx y Engels con el fin de establecer los fundamentos del proletariado. Lenin confiaba en que el proletariado era capaz de alcanzar una sociedad comunista. La frase original, publicada en Londres en 1848, dice: “Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las fuerzas de la vieja Europa se han unido en santa cruzada para acosar a ese fantasma: el Papa y el zar, Metternich y Guizot, los radicales franceses y los polizontes alemanes”. Para leer una aproximación crítica y contextualizar al marxismo léase: Eric Hobsbawm, *Cómo cambiar el mundo*. Trad. Silvia Furió (CDMX: Paidós-Booket, 2020).

de información y la saturación visual que caracterizan la virtualidad. En este universo visual, la imagen pobre se destaca como un elemento disruptivo, que desafía nuestras expectativas sobre las funciones que una imagen debe tener en sociedad.

El cuestionamiento acerca de la imagen pobre no solo se limita a su visualidad, sino que también está influenciado por las reflexiones de Frantz Fanon en su obra *Los condenados de la tierra*, dónde analiza la condición humana del hombre negro y justifica el uso de la violencia como un derecho de los oprimidos, además de establecer la raza y la clase como bases constitutivas del poder. La perspectiva de Fanon contrasta con la postura de Hannah Arendt, quien defendía el rechazo absoluto de la violencia, mientras que para Fanon, la no violencia es vista como una característica propia de la burguesía.

En la introducción a la obra de Fanon, Jean Paul Sartre, quien también reflexiona sobre la dispersión del ser, se refiere al derecho a la violencia de los oprimidos: “La violencia, como la lanza de Aquiles, puede cicatrizar las heridas que ha infligido”.<sup>105</sup> Las cicatrices siguen visibles y dan cuenta de una situación pobre en todos los sentidos. La virtualidad plantea una homogeneidad

---

<sup>105</sup> Jean Paul Sartre en Franz Fanon, *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos (CDMX: FCE, 1961), 19.

de la experiencia. En este sentido, la construcción de la *polis* virtual es más atractiva que la búsqueda de una solución a la violencia en las ciudades reales.

Steyerl nos recuerda que el destino de las imágenes no es otro más allá que su carácter mercantil: “La circulación de imágenes pobres alimenta tanto a las cadenas de montaje mediáticas capitalistas como a las economías audiovisuales alternativas”.<sup>106</sup> Es a través de lo alternativo que también se puede desplegar la genealogía de su conceptualización alrededor de la imagen pobre.

La circulación de imágenes pobres inicia así otro capítulo en la genealogía histórica de los circuitos de información disidentes como fueron las relaciones visuales de Vertov, las pedagogías obreras internacionales descritas por Peter Weiss en *La estética de la resistencia, 1975-1981*, los circuitos del Tercer Cine y el Tricontinentalismo, y la realización cinematográfica y el pensamiento no alineados. La imagen pobre –por ambivalente que sea su estatuto– ocupa así su lugar en la genealogía de los panfletos copiados al carbón, las películas de *agit-prop*

---

<sup>106</sup> Steyerl, *op. cit.*, 46.

realizadas en cine-trenes, los videomagazines *underground* y otros materiales inconformistas, que históricamente utilizaron con frecuencia materiales pobres. Más aún, reactualiza muchas de las ideas históricas asociadas a estos circuitos, entre otras la idea vertoviana de la relación visual.<sup>107</sup>

Julio García Espinosa en el manifiesto “Por un cine imperfecto” expresa una lucha contra la división del trabajo en una sociedad de clases y pugna por una fusión del arte con la vida y la ciencia, desdibujando las líneas entre productor y consumidor, autor y espectador. El cine imperfecto destaca su propia imperfección, siendo popular pero no consumista, y comprometido sin ser burocrático.<sup>108</sup>

El sentido de las cosas que vemos está relacionado con las representaciones que circulan dentro de las sociedades. Lo que vemos no llega a las pantallas por azar, sino que forma parte de un delta de imágenes que surgen desde el poder político. La dicotomía surgida entre el poder de la representación y la representación del poder apenas vislumbra una parte mínima de lo que sucede, por más cruento que pueda ser el acontecimiento.

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, 47.

<sup>108</sup> Julio García Espinosa, *La doble moral del cine*, (Bogotá: Voluntad, 1995), 145-155.

A través de la exploración de la idea de imagen pobre, podemos discernir algunas de las fracturas sociales generadas por el fenómeno de la violencia. Al observar estas fotografías, el espectador es inducido a imaginar los acontecimientos violentos que tuvieron lugar en el contexto en el que fueron capturadas. Más allá de su aparente claridad visual, estas imágenes nos confrontan con un trabajo de decodificación.

Cerrar los ojos ante estas imágenes sería un acto de irresponsabilidad, ya que ello conduciría a la desaparición de la memoria histórica y a la negación de un conflicto en curso. Los ejercicios de horror a los que estas fotografías nos someten son ilimitados, pero al mismo tiempo, nos ofrecen una oportunidad para entenderlas en su contexto virtual.

Es necesario entender el proceso de empobrecimiento en este tipo de imágenes, que con frecuencia se desintegran en constelaciones de píxeles o simplemente desaparecen. En este sentido, nos encontramos ante una labor ciberforense: la de disgregar estas imágenes y dotarlas de una lectura más profunda que nos permita comprender su verdadero significado y las tensiones sociales que subyacen a ellas.

En conclusión, la circulación, el montaje y la dispersión son procesos fundamentales en la producción, transmisión y recepción de imágenes en la cultura visual actual. Estos procesos, obligan a entender las imágenes como

objetos dinámicos. A través de su defensa de la imagen pobre, Steyerl nos muestra que incluso en un mundo hipermediatizado, todavía hay espacio para la creatividad y la resistencia política.



## II

### El cadáver como rompecabezas

En la Ciudad de México, los quioscos de periódicos están conformados por diarios y revistas que muestran noticias y anuncian tensiones políticas. En su conjunto, son un escenario donde se proyectan ideas influenciadas por ciertas ideologías con el propósito de influir en la opinión pública y regular la información.

Los quioscos de periódicos le dan imagen a la esfera pública, pues en ellos circulan representaciones visuales que le dan forma a un “templete ideológico” donde el ciudadano se enfrenta a textos e imágenes que le permiten formarse una opinión. La información en la prensa cumple múltiples funciones: estructura el texto en columnas, con el fin de otorgarle coherencia y claridad a los hechos del día anterior; delimita el discurso como un mecanismo de cohesión/división social; destaca una “nota” o foto por encima de las demás, parcelando la realidad en secciones, dividiendo el contenido de acuerdo a clase social. Los quioscos son espejos de la realidad, generan un espectro de emociones y permiten reconocer al otro; son umbrales entre lo individual y lo colectivo, pasajes que nos enseñan varias formas de mirar los asuntos de interés público.

Debemos aceptar la condición sesgada de la información, pues presenta un recorte de la realidad que muchas veces desplaza lo que debiera ser una urgencia informativa. Los muertos se contabilizan en estadísticas oficiales que suben y bajan como activos económicos. Concebir a los muertos como entidades estadísticas, sujetas a las fluctuaciones del capital, diluye cualquier sentido de pérdida humana, despersonalizando a las víctimas. Al tratar a los muertos como datos en una hoja de cálculo, se pierde la empatía hacia aquellos que han perdido la vida. No podemos perder de vista que cada número representa una historia y reducirlos a cifras sin rostro es despojarles de su dignidad.

El periodismo –arena donde se representa una mínima fracción de la realidad– ha creado para sí mismo un lenguaje para referirse a la violencia. Al estar sometido a los boletines oficiales –parte de las labores de un periodista en México implica reproducir lo que el gobierno emite a través de comunicados de prensa–, el periodismo depende de un discurso hegemónico para existir.

“Solo a la luz de la esfera pública se reveló aquello que existía, se volvió todo visible para todos”, escribió Jürgen Habermas, quien reflexiona

acerca del régimen de visión que permite el acto de enunciación y ser visto, pero que también modela una ideología que preserva cierto orden.<sup>109</sup>

“El templete de la esfera pública se podría describir como una *imagentexto teatral / arquitectónica*, un lugar o escenario abiertamente visible en el que todo puede ser revelado, todo el mundo puede ver y ser visto y en el que todo mundo puede hablar y ser escuchado. En otras palabras, la esfera pública sería una especie de contrapunto utópico de las imágenes del poder (...) Representa un lugar externo al dominio del poder y los intereses especiales, un lugar de libertad frente al poder. Si el poder se muestra a través de figuras de coacción, dominación y resistencia, la esfera pública se imagina como la escena de una conversación libre. El panóptico de la vigilancia total de Foucault se enfrenta al fórum o plaza cívica de Habermas, con su espectáculo de libre acceso público.<sup>110</sup>

---

<sup>109</sup> Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. Antonio Domenech (Barcelona: Gustavo Gili, 2004), 4.

<sup>110</sup> W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*. Trad. Yaiza Hernández (Madrid: Akal, 2009), 315-316.

La esfera pública se representa primordialmente a través de las primeras planas de los diarios de circulación nacional. Por ejemplo, el miércoles 24 de julio de 2019 se lee en los titulares: “El pacto migratorio trajo militarización y atropellos” (*La Jornada*); “Frena juez detención de Romero Deschamps” (*Reforma*); “AMLO: la violencia en 10 entidades dispara el promedio nacional”, (*Milenio*); “Llamarada de petate, muro de Trump”, (*Excélsior*); “La PGJ investiga a 106 maquillistas de Mancera”, (*El Universal*). Todos ellos son títulos que hablan del contexto sociopolítico actual en México: migración, corrupción y violencia. No menos importantes son las imágenes fotográficas que acompañan los textos: la portada del diario *Milenio* despliega una fotografía de José Luis González,<sup>111</sup> donde se observa a una madre asirse a su hijo frente a un soldado con el arma apuntando a un terregal en Ciudad Juárez; o la de *Excélsior*, que muestra una playera enmarcada por la DEA de Joaquín Guzmán Loera, “El Chapo”; o la del periódico *El Universal* que muestra un ángulo más dramático de las fotografías del mismo González, captando una

---

<sup>111</sup> José Luis González es un fotógrafo de Ciudad Delicias, Chihuahua, trabaja para medios locales, nacionales e internacionales, entre ellos la agencia *Reuters* quien publicó una serie de cinco imágenes titulada “Guatemalan mother begs soldier to let her enter U.S.”. La serie documenta un momento histórico caracterizado por el ordenamiento de los cuerpos y el control migratorio. En el testimonio que acompaña el texto se lee la respuesta del soldado: “solo estaba siguiendo ordenes”. Véase: <https://widerimage.reuters.com/story/guatemalan-mother-begs-soldier-to-let-her-enter-us>

consonancia entre la mano que prohíbe el paso y el suplicio de una madre en busca del porvenir. (Fig. 4)

Las imágenes en los diarios no son representaciones fortuitas de la realidad. Son producto de una cadena de producción editorial, que cristaliza lo que Ariella Azoulay denomina “imaginación civil”.<sup>112</sup> Aunque sea de forma velada, las primeras planas son la carta de navegación de un grupo de ciudadanos interesados en poner en común algún tópico. Convocan a los acontecimientos del día anterior para intervenir en la realidad del presente y crear un espacio ideológico transitable al menos para quien camina en la calle.

Como pretendo clarificar, las imágenes que aparecen en los quioscos pertenecen al universo de los relatos fotoperiodísticos, en su mayoría ceñidos a un discurso oficial prefigurado por la ideología dominante.<sup>113</sup> A través de

---

<sup>112</sup> Ariella Azoulay plantea tres intenciones de la mirada práctica basadas en las tres categorías de la acción propuestas por Hannah Arendt: 1. La mirada orientadora, que describe e identifica como sobrevivencia; Arendt lo describe como “trabajo” (*labor*). 2. La mirada profesional, funciona bajo los lineamientos de cada disciplina; Arendt lo llama “ocupación” (*work*). 3. La mirada civil, producto de los dos puntos anteriores, implica una nueva relación con la dimensión visual de la existencia. A partir de la concepción de “estar en común” como intención civil, y no política, permite que el espectador reconozca la presencia de los otros agentes que participaron en esta producción de lo visible: “La intención civil requiere un esfuerzo interpretativo, la asimilación de los hechos y el trabajo de la imaginación, porque nada se da de antemano en la fotografía”, Ariella Azoulay, *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Trad. Louise Bethlehem (Edinburgh, Verso, 2012), 121.

<sup>113</sup> El concepto de ideología es fundamental dentro de la formación económica-social del neoliberalismo. La ideología se encuentra en ese “universo de Kafka”, que Žižek define como “la puesta en escena de la fantasía la que actúa en plena realidad social”.

estas portadas podemos articular una violencia en estado de pausa, un llamado al orden a través de soldados armados, víctimas, y en el caso de *Excélsior*, reliquias del enemigo exhibidas por la Drug Enforcement Administration (DEA, por sus siglas en inglés), la agencia del gobierno de Estados Unidos fundada por Richard Nixon, principal promotor de las políticas antidrogas a nivel mundial.

Dentro de ese universo visual, llaman la atención los diarios de nota roja, tabloides que ofrecen una actualidad basada en el consumo de fotografías sangrientas obtenidas a partir de accidentes, tragedias y/o homicidios.<sup>114</sup> En una de esas portadas, el diario de circulación local *¡Pásala!* publicó un retrato sádico de la actualidad: un hombre posa en cuclillas hacia la cámara. En la mano izquierda sostiene del cabello la cabeza de su víctima y en la derecha aprieta el corazón. Sus manos están ensangrentadas y sus brazos con amasijos

---

Cfr. Slavoj Žižek, *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat (CDMX: Siglo XXI, 2016), 65. Su noción germinal aparece en la frase: “Las ideas de la clase dominante son las ideas dominantes en cada época”, en Marx y Engels, *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces (Barcelona: Grijalbo, 1970), 50.

<sup>114</sup> Para el escritor Carlos Monsiváis, la nota roja convirtió la tragedia en espectáculo masificado gracias al tema del narcotráfico. Cfr. Carlos Monsiváis, «Fuegos de nota roja», en *Nexos*, 21 de junio de 2010, disponible en línea: <https://redaccion.nexos.com.mx/?p=1697>. Actualmente se considera que existe un desdibujamiento entre la nota roja y la información sobre el crimen organizado. Cfr. Rebeca Monroy, Gabriela Pulido y José Mariano Leyva, *Nota Roja...* Para leer una perspectiva de la nota roja desde el periodismo véase: Marco Lara Klahr y Francesc Barata, *Nota(n) roja...*

de tierra. “México bárbaro”, tituló en letras mayúsculas con las tildes en color rojo.<sup>115</sup> “Sicario posa para la foto con un cuerpo que destazó; le sacó el corazón con las manos”, describe el texto que acompaña la imagen. (Fig. 5)

Posar implica el acto de mirar al otro a través de un artefacto técnico. Los teléfonos celulares poseen una cámara diminuta integrada a un sistema de radiocomunicación. La fotografía no solo se almacena en forma de datos, sino que se convierte en un vehículo de comunicación en la red. Quien posa no sólo trasciende el espacio físico para llegar a otros tiempos y geografías de manera simultánea. A través de una serie de clics, el retratado adquiere una condición de omnipresencia instantánea. El acto de presencia va más allá del espacio fotográfico: el sujeto *está siendo* fotografiado y, al mismo tiempo, *está apareciendo* en las redes sociales, amplificando e intensificando la percepción del horror en las audiencias. La experiencia se convierte en un registro inmediato al publicarlo en *Facebook*. Las compañías de redes sociales llaman *friction* (fricción) al espacio de tiempo que sucede entre la experiencia y el

---

<sup>115</sup> En 1911 el periodista John Kenneth Turner eligió el título *México bárbaro* para escribir acerca de la represión en el régimen de Porfirio Díaz. Sobre de la censura en aquellos días menciona: “En toda la República no hay una publicación tan fuerte que no pueda ser suprimida de golpe si criticara directamente a la cabeza del gobierno”. John Kenneth Turner, *México bárbaro* (CDMX, Ariel, 1989), 101. Cfr. Ricardo Pérez Montfort, *Disparos, plata y celuloide* (CDMX: Debate, 2023).

registro. En su ecuación, mientras más tiempo pasa entre la toma y su publicación, la experiencia se va diluyendo hasta ser intrascendente.

Esa fricción se extiende al momento posterior de su publicación en el diario. Sabemos que el sicario nos observa porque posa; sin embargo, su mirada se oculta por la sombra de una gorra azul marca Polo. En la parte inferior de la fotografía, yace el cadáver de la víctima, dividido en varias partes: extremidades superiores, inferiores y torso, sobre los cuales pueden verse las vísceras sin ningún orden aparente. Las heridas en el torso revelan cortes profundos, propios de las prácticas de tortura cometidas contra las víctimas.

La portada no solo se compone por dicha fotografía, del lado derecho, sobre un recuadro amarillo encontramos un político que también posa, esta vez con una sonrisa, de Jaime Bonilla, un político local del partido oficialista acompañada por la expresión “¡HDSCHM!”<sup>116</sup> en vulgar alusión a quien intentó prolongar su gobierno mediante una reforma a la ley. Debajo, sobre una

---

<sup>116</sup> Las iniciales corresponden al acrónimo de la expresión “Hijo De Su Chingada Madre”. Al emplear un estilo coloquial, directo y sin restricciones, la prensa de nota roja busca establecer una conexión inmediata con su audiencia, utilizando un lenguaje que se perciba más accesible y cercano. Al utilizar expresiones groseras o provocativas, se busca impactar emocionalmente al lector y generar un mayor escándalo en torno a la noticia. Sin embargo, su utilización puede trivializar temas serios, fomentar la desinformación o reforzar estereotipos negativos.

franja verde se lee: “Reciclaje, un apoyo contra la crisis”, en franca concordancia al momento de colapso que vivimos. En la esquina inferior izquierda posa, esta vez sensualmente, Lisset, una modelo contratada por el diario para fotografiarse en lencería y satisfacer el deseo de poder de sus lectores. Su silueta va acompañada de una leyenda en letras mayúsculas: “Le gusta buscar macho a la antigüita”. En su espalda, se anuncia el precio del diario: ocho pesos mexicanos.<sup>117</sup>

Las reflexiones que esta primera plana puede arrojar corresponden a un problema del México actual, como si se tratara de una pieza de un rompecabezas aún sin resolver. Las condiciones que posibilitan la aparición de un sicario en la portada de un diario son múltiples y azarosas, y van desde proceso de guerra que vive México desde hace varias décadas; hasta los criterios editoriales de cada una de las publicaciones, abarcando incluso, las regulaciones oficiales que intervienen en lo visible y lo decible, asunto referido en el capítulo IV, donde se aborda la distinción entre política y policía, temas que debate Jacques Rancière en *El desacuerdo*.<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> La calca de *¡Pásala!* con la revista mexicana *TV Notas* no debe pasar inadvertida: ambas publicaciones forman parte de la misma casa editorial: *Notmusa*.

<sup>118</sup> A partir de esta distinción se abordará la lógica del desacuerdo en la racionalidad política. Para fines de este trabajo se entenderá por desacuerdo el conflicto existente entre los interlocutores que se comunican a través de fotografías violentas con el fin de transmitir un mensaje, con ello se pretende analizar las prácticas y las legitimaciones

El sicario en la primera plana no puede separarse del orden de acontecimientos violentos sucedidos en esta década. En el pasaje de la portada a la página 3A, se revelan algunas características típicas de la nota roja.<sup>119</sup> En dicha página, la fotografía se despliega en sus dimensiones completas, en formato vertical, acompañada de cuatro párrafos que “informan” del acontecimiento al lector. El diario coloca la lupa noticiosa en la circulación de

---

del sistema consensual. El filósofo Jacques Rancière entiende a la policía como una extensión de la política, espacio donde se organiza la colectividad y los poderes para legitimar lo que él llama la distribución de lo sensible. Para Rancière, “la policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir, que hace que tales cuerpos sean asignados por su nombre a tal lugar y a tal tarea; es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido”. Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons (Buenos Aires, Nueva Visión, 1996), 44-45. Sin olvidar que Rancière se sitúa en el campo de la filosofía política, esta idea servirá como marco conceptual en el cuarto capítulo, tomando siempre en cuenta que el concepto de policía de Rancière se articula como un sistema que incluye elaboración de políticas, administración burocrática y gestión económica. No se refiere a la policía como la conocemos en la actualidad. Particularmente, la policía a la que me refiero en la mayor parte del contenido es la “baja policía”, distinción que también plantea el autor en la obra referida. Las fotografías que acompañan esta investigación son un ejemplo de cómo el cuerpo de policía establece lo que debe mostrarse para generar y/o anular un estado de ánimo colectivo, estableciendo “una constitución simbólica de lo social”.

<sup>119</sup> Entre las operaciones discursivas que caracterizan la nota roja se encuentran: 1. La dramatización del relato, 2. La excepcionalidad del hecho, 3. La descontextualización; 4. La individualización; 5. La simplificación de la realidad; 6. La utilización de un lenguaje irracional; 7. Su fácil consumo; 8. Uso de lenguaje popular. Para una descripción detallada véase: Marco Lara Klahr y Francesc Barata, *op. cit.*, 55-58. Es importante también destacar la función de las imágenes en relación con las operaciones discursivas, pues la prensa siempre ofrece un balance entre la fotografía y el texto. En este caso la fotografía funciona como un anzuelo para el espectador.

la fotografía del sicario en redes sociales, desplazando a un lugar secundario el hecho del descabezamiento, reafirmando así la condición reciclable de una imagen digital y, al mismo tiempo, el desapego de lo humano al mostrar la condición desechable del cadáver. (Fig. 6)

La información ubica la escena en Petatlán, Guerrero, una zona rural al sur de México. En el lugar, un trozo de madera sirve como apoyo a la rodilla izquierda del sicario, quien viste una playera roja con una franja azul y pantalones de mezclilla. Sus huaraches artesanales pisan una prenda de la víctima, que yace frente a él con las entrañas desperdigadas. El hombre lleva una ametralladora cruzada en el pecho, apuntando hacia la tierra. El margen superior izquierdo de la fotografía revela la presencia de otro sujeto con botas tácticas y, junto al cadáver, los extremos de una bolsa de basura negra. Finalmente, en la esquina inferior derecha se acredita “Especial”, una manera particular en que la prensa mexicana coloca el crédito de una imagen, sobre la cual no tiene certeza de su origen.

En Petatlán, Guerrero, la violencia se atribuye a las disputas creadas por el trasiego de precursores químicos que arriban al puerto de Lázaro Cárdenas, Michoacán, y son transportadas hacia otras regiones del continente. En la sierra de Petatlán existen varios laboratorios clandestinos de metanfetaminas, como ha documentado la prensa mexicana. La historia del

conflicto armado data de 2008, cuando el alcalde Rogaciano Alba Álvarez – preso por narcotráfico desde 2010– ordenó asesinar a la familia de Rubén Granados, un narcotraficante local. En 2013 difundieron en Youtube un corrido<sup>120</sup> que aludía a un pacto con el Cártel de Jalisco Nueva Generación (CJNG), alianza que a la distancia, no generó ninguna cohesión en la región; al contrario, multiplicó y atomizó a los distintos actores en ese territorio.<sup>121</sup>

---

<sup>120</sup> El 23 de septiembre de 2013, se difundió un corrido que relataba una coalición entre la Fuerza Guerrerense y el CJNG contra Los Caballeros Templarios, en ese momento liderados por Enrique Plancarte Solís –muerto durante un enfrentamiento con la Marina el 1 de abril de abril de 2014 en Colón, Querétaro–, y Servando Gómez Martínez –capturado el 27 de febrero de 2015–. Se reproduce a continuación el corrido:

“Se juntaron los poderes para poder platicar. El arreglo está en la puerta, ya era hora de dialogar y terminar los problemas para trabajar en paz. Gracias a los señores del estado de Guerrero, junto al Cártel de Jalisco se ha logrado este acuerdo. Todos quedemos en paz y ya no tirar más fuego.

“El señor Chava Granados, Arreola y El Gavilán han pactado ya la tregua y todo ha quedado en paz. Gracias al Señor Guerrero se hizo ya la sociedad. El Güicho, El Tío y El Choyo estuvieron en la junta; todos contra los caballos, hay que acabar con esas mulas. Extorsión, robo y secuestro, que Guerrero ya no sufra.

“El respeto es el respeto, la palabra es la palabra. Aquí no se rompe nada, todo está bien arreglado, rencores quedan atrás, lo que los hombres han firmado. Zihuatanejo, Guerrero, y también en Petatlán; Coyuquilla y Papanoa, todos han quedado en paz. Famoso San Luis de La Loma, tú no te quedas atrás. Hay respaldo, también respeto, de una empresa poderosa. La Nueva Generación predomina en la zona, junto con Chava Granados, Gavilán y los Arreola. Sólo las piezas importantes pueden hacer los arreglos, y esta vez se ha comprobado el tamaño del cerebro, porque para hacer una tregua solamente los meros meros.”

Ezequiel Flores, «La lucha se extiende a Guerrero» en *Proceso*, 21 de enero de 2014, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/362936/la-lucha-se-extiende-a-guerrero-2>

<sup>121</sup> Para leer una breve historia del conflicto en la región de la Costa Grande, Guerrero, véase: Ezequiel Flores, «La historia del conflicto armado en Petatlán y los exlugartenientes de Rogaciano Alba» en *Proceso.com.mx*, 14 de diciembre de 2018,

La fotografía referida anteriormente es resultado de las constantes disputas por un poder político de tipo criminal y mafioso. En este caso, como atribuye el diario, el sicario pertenece a La Familia Michoacana, organización delincencial caracterizada por decapitar y exhibir las cabezas de sus enemigos en parajes desde el 2006, cuando el poder Ejecutivo enunció la guerra contra el narcotráfico.<sup>122</sup>

A través de videos que circulan en la red, esta facción ha contribuido a forjar el imaginario de horrores que almacenan sitios como *El Blog del Narco* hasta nuestros días.<sup>123</sup> Son testimonios de crueldad que sirven como estrategias de amedrentamiento, como en el caso de un video que documenta el proceso de tortura de una víctima. “Yo no maté a nadie”, suplica la persona que está siendo descuartizada. El video es uno de los más vistos, según el portal.<sup>124</sup>

---

disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/563937/la-historia-del-conflicto-armado-en-petaflan-y-los-exlugartenientes-de-rogaciano-alba>

<sup>122</sup> Llama la atención la estructura empresarial bajo la cual opera La Familia Michoacana, integrada por un Consejo y unidades empresariales (narcotráfico), institucionales (medios), operativas (sicarios) y jurídicas (abogados). Servando Gómez Martínez –responsable de la organización de Los Caballeros Templarios– acostumbraba subir videos a YouTube rodeado de hombres armados, donde acusaba a las televisoras de llamarlos “delincuentes” y “mafiosos”. Véase: [https://www.youtube.com/watch?v=adz\\_IDG0fKw](https://www.youtube.com/watch?v=adz_IDG0fKw)

<sup>123</sup> El Blog del narco apareció en línea el 2 de marzo de 2010. El diario británico *The Guardian* llamó “sensación en Internet” al blog creado por “Lucy”, una reportera que hasta nuestros días permanece en el exilio. Véase Blog del Narco, *Dying for the Truth* (Washington: Feral House, 2013).

<sup>124</sup> “Video sanguinario, sicarios de la Familia Michoacana apuñalan y desollan vivo a miembros del CJNG”, 13 de septiembre de 2019, disponible en línea:

En las videotecas *online* el horror se recicla cada que se acciona el botón de play. Los torturadores anónimos satisfacen la mirada de los espectadores, también anónimos. Phil Carney emplea el término “tortura fotogénica” para referirse a la fotografía como escenario y medio de tortura, teniendo en cuenta que esta es “una intersección entre el poder y el deseo, entre un poder sobre otro cuerpo y el deseo de ejercer ese poder”.<sup>125</sup>

La imagen en movimiento nos permite adentrarnos en la cadena de exhibición de violencia, al momento anterior de la toma, a la puesta en escena de la tortura. En el video, el sicario clava un cuchillo alrededor del torso de una persona viva. Claramente, está absorto en su carnicería, ajeno a la mirada de la cámara. Está rodeado de otros hombres que detienen a la víctima, mientras uno de ellos le pisa la cabeza para romper la tráquea. La grabación continúa mucho más allá de lo que la escena representada en el diario nos muestra. En ambos medios la visualidad se organiza alrededor de una cuestión ritual que se codifica como un mensaje. En la foto del diario vemos la desnudez de la violencia; en el video asistimos a una expansión de otros sentidos,

---

<https://elblogdelnarco.com/2019/09/13/video-sanguinario-sicarios-del-la-familia-michoacana-apunalan-y-desollan-vivo-a-miembros-del-cjng/>

<sup>125</sup> Phil Carney, «The Art of Photogenic Torture» en *Screening Torture. Media representations of state terror and political domination*, ed. Michael Flynn y Fabiola F. Salek (NY: Columbia University Press, 2012), 94.

principalmente el oído; entonces, la teatralidad se expande, la toma vertical ya no delimita la crueldad, asistimos en directo a la escenificación de una tortura mediada por la cámara de un teléfono celular.

La figura del descabezado resulta una pieza fundamental para entender el rompecabezas de mensajes producidos por las organizaciones delincuenciales. En un intento por comprender ese fenómeno, el escritor Sergio González Rodríguez atribuye las decapitaciones a varios relatos posibles que circulan en los medios de difusión masiva: desde los narcotraficantes colombianos, pasando por kaibiles guatemaltecos contratados por el Cártel del Golfo, hasta pandilleros salvadoreños incorporados a las filas del Cártel de Sinaloa, todos ellos imponiendo un “trasfondo estético-ritual en el derramamiento de la sangre”.<sup>126</sup>

La noción de rompecabezas interviene en los cuerpos “deshechos”, es decir, rotos, descabezados, desmembrados o hechos jirones. Estos relatos pseudoperiodísticos de cárteles, capos, sicarios y pandilleros han nutrido las narrativas audiovisuales de un tipo de violencia vinculada a una criminalidad pícara y noble, donde los protagonistas se asimilan como parte de una

---

<sup>126</sup> Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza* (CDMX: Anagrama, 2009), 54.

estructura precaria, resultado de condiciones históricamente desfavorables, donde la muerte se asume como un destino ineludible.

A través de historias dramatizadas se convoca a la muerte partiendo de una repetición de las representaciones publicadas en los medios. En ese tránsito –de las noticias a las películas– los relatos policíacos y las narrativas criminales se distorsionan, ficcionalizan y moldean de acuerdo a las intenciones de cada historia. Algunos se apegan a los valores documentales<sup>127</sup> y otros se muestran influenciados por las narrativas de guerra y espías hollywoodenses.

Incluso, en este caso, el “trasfondo estético-ritual” funciona como algo asociado a la mimesis de lo muerto, idea que tiene su fuente en Adorno y Horkheimer, quienes se refieren a la mimesis de lo muerto cuando “la imitación se pone al servicio del dominio, en la medida en que incluso el hombre se convierte en antropomorfismo a los ojos del hombre”.<sup>128</sup> El

---

<sup>127</sup> Se enlistan aquí algunos documentales que narran el fenómeno de la violencia: Teresa Camou, *Cruz* (México, 2022). Alberto Arnaut, *Hasta los dientes* (México, 2018). Rodrigo Hernández y Elpida Nikou, *Disparos* (México, 2017). Daniela Rea, *No sucumbió la eternidad* (México, 2017). Everardo González, *La libertad del diablo* (México, 2017). Ludovic Bonleux, *Guerrero* (México, 2017). Tatiana Huezos, *Tempestad* (México, 2016). Matthew Heineman, *Tierra de cárteles* (México-Estados Unidos, 2015). Coizta Grecko B., *Mirar morir* (México, 2015). Emiliano Altuna, Carlos F. Rossini y Diego E. Osorno, *El alcalde* (México, 2013).

<sup>128</sup> Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Juan José Sánchez (Valladolid: Trotta, 1998), 109.

derramamiento de sangre se expresa en distintas formas rituales a lo largo de la historia, es apropiado el término rito si nos referimos a una costumbre.

A modo de contrapunto, González acude a la fotografía *Cabeza de hombre muerto*, de Joel-Peter Witkin –quien visitó la Ciudad de México en 1990 para realizar una serie de fotografías de cadáveres en la morgue– para explicar los procesos de representación del descabezado a lo largo de la historia del arte, desde el mito de San Juan Bautista en bandeja de plata, hasta la fotografía de Oscar Gustave Rejlander en 1856. Con esas imágenes en mente, Witkin participa de la tradición y modela al cadáver anónimo sobre una charola, la puesta en escena de una alegoría macabra. La representación a lo largo de la historia trasciende cualquier sentido mítico para instalarse en “una huella de la crueldad embellecida”. Ya no es un decapitado como el que se exhibe en los quioscos, aunque en ambos casos, la decapitación se multiplica en la mirada.<sup>129</sup>

La imagen de *¡Pásala!* es evidencia de una crueldad sin límites. No se trata de un mito, ni de un tratado de venganza, no estamos frente a algo muerto como una obra, sino frente a la vida misma que se “rompe” en tiempo

---

<sup>129</sup> El fotógrafo Eniac Martínez documentó el proceso de construcción de la escena de Witkin, la serie se encuentra disponible en el acervo del Museo de Arte Moderno (MAM). Cfr. Ana Elena Mallet, «Las estatuas vivientes», en *Luna Córnea* 18 (mayo-agosto 1999), disponible en línea: [https://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_18](https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18)

real. El homicida posa para la posteridad. Ante la violencia, no estamos frente a una obra como Perseo con la cabeza de Medusa.

Una de las interpretaciones sobre el significado del tzompantli sugiere entenderlo como “un trofeo de guerra”.<sup>130</sup> Y precisamente, la foto de *¡Pásala!* gira en torno a este propósito: el sicario exhibe sin pudor, en un gesto casi sacramental, el corazón y la cabeza ensangrentada de su víctima. Un cadáver martirizado para alimentar a los dioses de la imagen. Como mencionamos anteriormente, se trata de una manifestación de crueldad y una puesta en escena de los perpetradores. La filósofa Michela Marzano distingue la crueldad y la violencia como dos categorías de análisis distintas:

La crueldad saca su nombre de la sangre derramada, y su triunfo tiene lugar justamente ante la sangre vertida. En su primer sentido, el acto de crueldad consiste en desgarrar la carne y hacer fluir la sangre, es un acto despiadado. Es comparable a la

---

<sup>130</sup> En junio de 2017, un grupo de arqueólogos encontró una estructura con alrededor de 350 cráneos que formó parte de una gran torre denominada Huey Tzompantli, en el centro de la Ciudad de México. El espacio de sacrificio prehispánico y la manifestación pública de violencia corporal es analizado por Emilie Carreón Blaine, «Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88 (marzo 2006): 5-52, <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2006.88.2212>, 6.

violencia. Pero, a diferencia justamente de la violencia, la crueldad se muestra como la voluntad de hacer el mal deliberadamente.<sup>131</sup>

*¡Pásala!* ofrece al lector una viva instantánea del México actual al exponer una fotografía que contiene elementos de carácter simbólico como parte de una batalla desbordada en la vida civil, provocando “el vértigo de la crueldad más feroz” imposible de contrarrestar con un filtro.<sup>132</sup> Llama la atención cómo el periódico intenta “filtrar” la imagen en su versión en línea: la misma fotografía editada con píxeles para sortear la censura.<sup>133</sup> Se cubren con píxeles el corazón, la cabeza, el torso y las extremidades de la víctima, mientras que el gesto del sicario se mantiene intacto, detrás de esa sombra que la gorra le produce en la mirada. (Fig. 7)

---

<sup>131</sup> Michela Marzano, *La muerte como espectáculo*. Trad. Nuria Viver (CDMX: Tusquets, 2010), 70.

<sup>132</sup> Marzano se refiere directamente a las imágenes de degollación y decapitación. “El que mira no puede ni distanciar sus emociones ni esclarecer sus juicios; el abismo provocado por la realidad de la violencia no se ve contrarrestado por ningún filtro”. Marzano, *Ibidem*, 69.

<sup>133</sup> En el ámbito fotográfico, el término “filtro” no solo se refiere a un objeto que modifica visualmente los elementos originales de una imagen, sino que también implica una connotación relacionada con la filtración de imágenes con fines periodísticos. Esta práctica implica la entrega subrepticia de fotografías o series de imágenes de interés público para su posterior difusión. Sin embargo, en el caso específico de la fotografía mencionada, no se trata de una filtración, ya que el sicario compartió directamente la imagen en la red social *Facebook*, que a partir de 2021 se conoce como *Meta*.

A pesar de presentar una imagen “filtrada”, completamente alterada en los detalles más sangrientos, se “cuela” una anomalía que produce emoción en quien la mira. La violencia sigue intacta a pesar del esfuerzo por removerla.

Como se aborda en el capítulo anterior, el pixelado es la unidad mínima de una imagen digital. A menor resolución contenida en una imagen, el tamaño de los pixeles será más visible. En el entorno digital, pero sobre todo en la prensa, el pixelado cumple una función de censura, en ocasiones desde un enfoque moralista. Se utiliza, por ejemplo, para preservar la identidad de menores de edad o personas indiciadas en un proceso penal; en el caso de la fotografía aquí presentada sirve para ocultar la sangre y sortear los algoritmos de censura automática en las redes sociales. Tal es el caso de la empresa *WebPurify* que promete un algoritmo capaz de identificar imágenes con desnudos, menores de edad, drogas, armas, odio, alcohol, gestos ofensivos, celebridades, e incluso sujetos con lentes oscuros.

*¡Pásala!* “recicla” la imagen al obtenerla del perfil del sicario en *Facebook* y posteriormente la “desecha” en las aguas residuales de Internet, alterada y modificada bajo el imperativo de proteger a la audiencia, aunque editorialmente se trate de una estrategia para evadir los algoritmos de censura y mantener una audiencia activa. En primer lugar, el diario en línea reencuadra la imagen entre dos rectángulos negros para una difusión óptima; sin embargo,

los píxeles no logran contrarrestar el peso insoportable de la realidad. En segundo lugar, la imagen comienza un proceso de empobrecimiento, pues al degradar la información esencial con píxeles –el equivalente a testar pasajes de ciertos artículos o documentos– se modifica el sentido de la fotografía al momento previo a su censura.

En su versión en línea se mantiene intacto el cuerpo del perpetrador y el paisaje. Sin embargo, en su vida virtual el sicario ha sufrido dramáticas modificaciones, desde pixelar la mitad de la fotografía, hasta el desenfoque por completo de la imagen, como se puede observar en dos ejemplos alterados para su puesta en línea. (Fig. 8 y 9)

Nathan Jurgenson analiza la circulación de las imágenes en las redes sociales y atisba los rasgos que le son propios a partir de la idea de “hábito documental”. Dicho tipo de imágenes evocan más de lo que explican y nos transmiten un estado de alerta más cerca de la experiencia que de los hechos. Quien pone en circulación una imagen la resignifica dentro de un sistema dinámico, permeable y mutable.

Al igual que en los inicios de la fotografía, las redes sociales combinan la visión documental con el impulso de compartir. Pero las redes sociales proporcionan una visión documental

contemporánea, una audiencia ampliada y, por lo tanto, una intensificación de la percepción de los demás. El ojo de la cámara moderna descentra el contenido de la imagen a favor de su circulación. Las redes sociales nos reclaman que veamos el mundo a través de la lente de otras personas.<sup>134</sup>

La imagen borroneada convoca a la imaginación, excediendo el registro de los hechos.

Susan Sontag llamó “trofeos fotográficos” a las pruebas documentales que realizan los excursionistas en el mundo. La experiencia de recorrer un territorio genera la necesidad de elaborar una fotografía que intente transmitirlo de la manera más transparente. En este caso, la experiencia de matar sugiere el mismo impulso. Cuando vemos una fotografía establecemos un pacto de confianza con el productor y juzgamos el contenido como verídico. Como plantean las fotografías anteriores, con la circulación en línea se produce cierta degradación visual; ambas aluden al mismo contenido, a la realidad sangrienta y cruel, pero lo hacen por vías distintas, transformándose en imágenes miopes ya de entrada.

---

<sup>134</sup> Nathan Jurgenson, *The Social Photo ...*, 37.

Fotografiar en la actualidad equivale a capturar un fragmento de realidad dentro de un entramado de circuitos que se comunican entre sí a través de software. La luz que entra por la cámara es retransmitida en forma de datos a plataformas como *Facebook* o *Twitter*, que convierten la información del usuario en pepitas de oro. Surgidas de la tecnología, las imágenes dependen de la energía que circula a través de diminutos microchips que permiten su aparición en una pantalla.

De la técnica vienen sus símbolos. Las relaciones entre la técnica y la imagen han sido estudiadas por el filósofo Vilém Flusser quien entiende la noción de aparato fotográfico como una máquina programadora capaz de intervenir en las formas de pensamiento, un gesto programador que concretiza el mundo en imágenes.

Entonces, las imágenes técnicas significan (indican) programas calculados y las imágenes tradicionales significan (indican) escenas. Descifrar imágenes técnicas implica revelar el programa del cual y contra cual surgieron. Descifrar imágenes tradicionales implica revelar la visión del productor, su “ideología”. [...] La tarea de la crítica de imágenes técnicas es pues precisamente la de des-ocultar los programas tras las

imágenes. La lucha entre los programas muestra la intención productora humana. Si no logramos ese desciframiento, las imágenes técnicas se volverán opacas y darán origen a una nueva idolatría, una idolatría más densa que la de las imágenes tradicionales antes de la invención de la escritura.<sup>135</sup>

El universo que plantea Flusser reflexiona en torno al futuro de las imágenes técnicas pensado en la década de 1980. Su obra traza líneas de pensamiento que sirven para cuestionar la producción de las imágenes y la sociedad donde circulan. Con la distancia necesaria, dicho autor ofrece conceptos que nos sirven para analizar las imágenes técnicas de nuestra actualidad. No se trata; sin embargo, de entenderlo como “profecía” o “futurición”, para usar sus palabras, sino de tomar los hilos que permitan continuar su reflexión en un camino donde convergen otros acercamientos a la imagen técnica actual. También se trata de entender a la fotografía como un aparato que automatiza las formas de pensamiento.

Flusser presenta un modelo fenomenológico de historia cultural que distingue las imágenes tradicionales, aquellas creadas por el hombre que

---

<sup>135</sup> Vilém Flusser, *El universo de las imágenes técnicas*. Trad. Julia Tomasini (Buenos Aires: Caja Negra, 2015), 47.

abstraen volúmenes y transforman circunstancias en escenas; de las imágenes técnicas, producidas a partir de la reagrupación de puntos para formar superficies, transitando de lo abstracto a lo concreto. La dimensión en donde las coloca es en el abismo de la cerodimensionalidad de la virtualidad.

Los dispositivos fotográficos obedecen a un control programático que afecta el hecho de fotografiar un instante. “Los aparatos son programados para transformar posibilidades invisibles en improbabilidades visibles”, expresa Flusser.<sup>136</sup> La relación vivencial con las imágenes técnicas es un proceso que dispersa a la sociedad, ya que el individuo recibe estas imágenes individualmente a través de las “terminales” o puntos que conforman las pantallas, dispositivos que proyectan aquella superficialidad abismal.

Según Flusser, la historia ya no marca un tiempo definido con antecedentes y consecuencias, las fotografías en línea se mueven en un tiempo lineal preprogramado. Al mismo tiempo, nos revela una analogía del programa con la violencia como imagen técnica, es decir, permite cuestionar al programa de violencia en relación con las imágenes que produce.

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, 43.

La superficie de la imagen está ‘llena de dioses’: todo en ella es bueno o malo: los tanques son malos, los niños buenos, Beirut en llamas es el infierno, los médicos vestidos de blanco son ángeles. Unos poderes secretos dan vueltas sobre la superficie de la imagen, entre los cuales algunos tienen nombres cargados de valoración: ‘imperialismo’, ‘judaísmo’, ‘terrorismo’. Sin embargo, la mayoría son anónimos, y son ellos los que confieren a la foto una atmósfera indefinible, los que constituyen su fascinación y nos programan para actos rituales.<sup>137</sup>

Las llamadas redes sociales multiplican nuestras posibilidades de ver(nos) y mostrar(nos) el mundo. Con una cabeza en la mano, el asesino reclama nuestra atención, nos llama a ser espectadores, aunque sea de reojo. El otro sanguinario nos muestra el resultado de su carnicería. Nos presenta a examen la disección de su realidad ya de por sí totalizante.

Llama la atención cómo el pensamiento de Flusser ha permeado en las filosofías contemporáneas. Tal es el caso del filósofo Byung-Chul Han, quien parte del supuesto de que la comunicación digital es “pobre en mirada”

---

<sup>137</sup> Vilém Flusser, *Para una filosofía de la fotografía* (Buenos Aires: La Marca, 2014), 65.

dentro de un entorno que “desmonta lo real y totaliza lo imaginario”, cancelando por completo al otro. En este caso subyace un cancelamiento desde lo real, produciendo un desborde de lo imaginario. La violencia totaliza la imaginación y las redes multiplican esa experiencia, ya que posibilitan “un transporte inmediato del afecto”, argumento que Byung-Chul Han reconstruye a partir de la tríada lacaniana de lo real, lo imaginario y lo simbólico.<sup>138</sup>

En una era donde las imágenes circulan plenamente en un soporte inmaterial, no podemos más que apelar a la práctica de la imaginación civil, de tal manera que podamos reconstruir a partir de esas pruebas documentales un relato paralelo a la circulación de algunas imágenes de la violencia. Ante tal degradación técnica, es posible pensar a estas imágenes como desechos de una cadena de producción de sentidos.

Es a través de estas fotografías que es posible construir una aproximación crítica a la narrativa de la violencia impuesta en la agenda mediática desde hace dos décadas. Hay mil y una formas de violencia, siendo la más radical la que practican los medios, reproductores de las ideas dominantes. Su proliferación y la suspensión de la legalidad implican su presencia. Su poder se concentra en la capacidad de producir y regular las

---

<sup>138</sup> Byung-Chul Han, *En el enjambre*. Trad. Raúl Gabás (Barcelona: Herder, 2014), 42.

imágenes violentas en su territorio, sea este real o virtual. A través de ellas, el Estado se manifiesta como una fuerza ficticia y ordenadora que exhibe el “trabajo de muerte” a través de inframundos que han existido desde tiempos inmemoriales; es en este sentido, que el pensamiento del antropólogo Michael Taussig se actualiza a través del “acto de magia mediante el cual se convoca a los muertos para usarlos en provecho del Estado”.<sup>139</sup>

En este trabajo no estamos frente a imágenes premodernas como las que analiza Taussig; sin embargo, podemos localizar el acto de magia, primeramente, en el artificio fotográfico y posteriormente, en la tecnología empleada para su circulación. La magia del Estado, vista desde esta lupa, se ubica en un espacio fronterizo donde los muertos simbolizan un trofeo. Es a través de la “mímesis de lo muerto” que la magia opera a través de la forma en cómo se organiza el Estado.

Esta mímesis de lo muerto como la fuerza vital de la razón administrativa y legal nos abre la perspectiva de toda una nueva manera de pensar la muerte y el Estado; se plantea la posibilidad de una historia de la mímesis de las formas de la muerte

---

<sup>139</sup> Michael Taussig, *La magia del Estado*. Trad. Juan Carlos Rodríguez (CDMX: Siglo XXI, 2016), 15.

involucradas fatalmente con la inteligencia social de la organización corporativa moderna y con el engaño, no menos que con el funcionamiento de las formas del Estado y sus epistemologías del sujeto como sujeto del ser estatal.<sup>140</sup>

La “mímesis de lo muerto” prevalece en condiciones posmodernas, es la fuerza vital del necrocapitalismo que se expresa “mágicamente” a través de imágenes que acompañan discursos fragmentados y caóticos de cuerpos insepultos. Ya no nos conectamos simbólicamente con los muertos, el afán objetivista de los medios de difusión masiva en la llamada guerra contra el narcotráfico se condensó en el conteo de homicidios –lógica que predomina en la actualidad– y los discursos de autoridad basados en criterios binarios tales como, orden/caos, bueno/malo, legal/ilegal, guerra/paz, éxito/fracaso, verdad/mentira, justicia/injusticia. Esa lectura desencadenó en condenas moralizantes sobre un tiempo histórico caracterizado por una amplia difusión de este tipo de imágenes.

La violencia es una condición de vida contemporánea, siempre está al acecho de manera real, virtual o simbólica. Su límite siempre está a la vista,

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, 95-96.

sobre todo en los quioscos de periódicos. Lo peculiar ante el escenario actual es la elusión del problema dentro del campo político. Habitamos un mundo en crisis, en esta situación se configura la imagen del descabezado, de aquel que se puede matar sin cometer delito, cuya vida ni siquiera es sacrificable.<sup>141</sup> Podemos leer dicha imagen como un síntoma de la descomposición, producto de una cadena de producción de sentido, en donde los desechos son resultado de un sistema que muestra los signos de una humanidad colapsada. Deducimos entonces que las imágenes de violencia son mercancías que contienen la crisis civilizatoria del siglo XXI.

Sirva esta portada de *¡Pásala!* como marco referencial para explicar la búsqueda de esta investigación e introducir al lector en el asunto que aquí nos interesa: pensar en los procesos de producción y circulación de las imágenes violentas. ¿Qué producen ese tipo de imágenes? ¿Son simples “trofeos” o responden a cierto “programa” de violencia “instalado” en México? Este trabajo propone una lectura multidimensional para el estudio de las imágenes de la violencia actual. Se trata de fotografías poco agradables, capaces de producir malestar en quien las observa. No existe una clasificación

---

<sup>141</sup> Esta idea se basa en una antigua figura jurídica romana llamada “homo sacer”, que designaba a una persona que podía ser sacrificada impunemente, es decir, cuya vida carecía de protección legal. *Cfr.* Giorgio Agamben, *Homo sacer...*

archivística formal para catalogar este tipo de fotografías, que circulan por la red. Pueden incitar a la condena y, al mismo tiempo, favorecer a cualquier clase de poder. Su potencia dialéctica se transforma a partir de su circulación en los medios de difusión masiva, sean estos impresos o digitales. Las imágenes de violencia producen múltiples significados, algunos de ellos útiles en la contención del orden.

Un rompecabezas es una figura fragmentada en varias partes; por tanto, se corresponde con un juego de misterio que parte de un desmembramiento racionalizado de una imagen determinada. De lo que se trata es de investigar la mejor manera de unir las piezas esparcidas de una forma precisa y en el menor tiempo posible. Para unir las piezas se requiere usar, por lo menos, el sentido de la vista, aunque también inciden otros como el tacto.

Cuando nos enfrentamos a rompecabezas que tienen como génesis no específicamente una imagen, sino que contiene una infinidad de sentidos, tal cual como sucede con un cuerpo humano, tanto el sistema de combinación de partes, como el nivel de sensibilidad requerido, puede cambiar considerablemente.

El cuerpo humano es una figura que puede ser cercenada en varias partes y, de acuerdo con los tipos y minuciosidad de cortes, esas partes podrían llegar a hacerse incontables. No obstante, para que un cuerpo desmembrado

cumpla con el requisito fundamental de los rompecabezas, las partes, aunque múltiples, no deben ser tan pequeñas para que, primero, sean reconocibles al ojo humano y, segundo, le den forma a una imagen mayor.

Teniendo en cuenta lo anterior, lo más importante cuando se juega al rompecabezas con el cuerpo humano no es la dificultad para con el armado del cuerpo en sí mismo, sino más bien la dificultad frente al entramado discursivo que encierra el hecho del desmembramiento y los significados que se desprenden a nivel contextual, social, cultural y hasta estético.

Esta práctica, muy común en núcleos de guerra y conflicto, se utiliza no solo como modo de amedrentamiento y advertencia de lo que puede pasar a determinados enemigos, sino también como manera de comunicación que construye diálogos, símbolos y significados a propósito de la beligerancia y la crueldad.<sup>142</sup>

Los rompecabezas de cuerpos desmembrados no se reducen a cuerpos mutilados, sino que varían a posibilidades expresivas de acuerdo con su manipulación. Por ejemplo, un cuerpo cuyas partes son repartidas en diferentes espacios de una ciudad, un cuerpo entre sábanas, en bolsas, un cuerpo a la vista,

---

<sup>142</sup> Sofsky examina la relación entre la violencia estatal y la tortura, especialmente en situaciones de crisis y estado de excepción. Wolfgang Sofsky, *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro (Madrid: Abada, 2006), 83-100.

un cuerpo en un basurero, o colgado. Cada forma de exposición del cuerpo responde a determinados intereses que, a su vez, conforman un entramado de símbolos.

La forma de ver o representar los cuerpos desmembrados tanto por la mirada atónita del transeúnte, los familiares de la víctima, la policía o las autoridades y hasta los medios judiciales y de comunicación, implican una diversidad de puntos de vista que enriquecen el sentido del rompecabezas cuando lo consideramos como parte de un fenómeno social.

De esta manera, las formas de representación de los cuerpos, aunque discursos evidentes sobre la violencia, también son fórmulas de retroalimentación semiótica que indican estamentos de poder humano, territorial, económico y político. Tanto la pintura, como la fotografía (sobre todo, de esta última, la que tiende a lo documental o noticioso) juegan un papel importante en la pretendida reorganización de la figura corporal *desarmada*.

Como sucede con los rompecabezas que tienen una intención lúdica puntual, un rompecabezas de cadáveres, demuestra la creación y proyección de nuevas imágenes dentro de los conflictos y las guerras.

Las bolsas negras en las escenas de crímenes en este trabajo, constituyen, paradójicamente, un espacio de exhibición y ocultamiento de la violencia. Embolsar un cadáver sugiere métodos de limpieza social que

prevalecen en la actualidad. El uso de la bolsa aligera el impacto de la sangre, oculta el interior haciéndolo pasar por otro objeto de uso cotidiano. Si se trata de una bolsa, seguro es basura. El escritor Agustín Fernández Mallo hace una exploración cultural sobre el fenómeno de la basura.

La basura, física o simbólica, es así un muy especial objeto, de característica única, cuyos límites son borrosos: la basura carece de naturaleza propia en tanto su clausura puede ser constantemente desplazada, redefinida, de modo que también es eso que llamamos metáfora [...] realimentaciones extremas y apropiacionismos son aquello que la definen.<sup>143</sup>

Los griegos entendían lo verdadero como lo des-oculto, lo ya no oculto; “lo que es sin ocultamiento, y por tanto lo arrancado al ocultamiento, en cierta manera lo que se ha arrebatado”.<sup>144</sup> Cuando algo se revela por completo, se ve privado de su misterio; y es a través del velo de ocultamiento que surgen preguntas pertinentes respecto a un fenómeno.

---

<sup>143</sup> Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018), 137.

<sup>144</sup> Martin Heidegger, *De la esencia de la verdad*. Trad. Alberto Ciria (Barcelona: Herder, 2015), 22.

De algunos cadáveres hallados en bolsas, hay algunos que clarifican la noción de rompecabezas, como las halladas el 29 de mayo de 2010 en distintas coordenadas de la ciudad de Cuernavaca. El cadáver diseccionado era el de Luis Navarro Castañeda, director del Centro Estatal de Readaptación de Atlacholoaya, Morelos, ubicado a 25 kilómetros al sur de Cuernavaca, quien a las 10:00 horas de ese mismo día fue secuestrado mientras se trasladaba al penal. (Fig. 10)

A las 13:30 horas se reportó el hallazgo de una cabeza al interior de una bolsa de regalo frente al Hospital Regional número 1 del IMSS, en una de las principales avenidas de dicha ciudad. Más tarde, a pocos metros de la sede de la Secretaría de Protección y Auxilio Ciudadano de Cuernavaca, encontraron las extremidades del director. Finalmente, el torso de Navarro fue arrojado frente a las instalaciones del campo militar con un mensaje: “Así van a terminar todas las autoridades y jefes de custodios, Adán Jiménez Carrillo, capitán Aponte Romo, por introducir droga dentro del penal y apoyar a Édgar Valdez Villareal ‘Barbie’. Atte. CPS”.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Alejandro López, «Destazaron el cuerpo del director del penal de Atlacholoaya», en *La Unión*, Cuernavaca, Morelos, 30 de mayo de 2010, disponible en: <https://www.launion.com.mx/morelos/justicia/noticias/6030-destazaron-el-cuerpo-del-director-del-penal-de-atlacholoaya.html>

El hallazgo de este rompecabezas estaba firmado por el Cártel del Pacífico Sur, una división del cártel de los hermanos Beltrán Leyva, quienes en 2008 planearon el asesinato de Édgar Millán Gómez, comisionado de la Policía Federal Preventiva en ese entonces.<sup>146</sup>

La noción de rompecabezas permite la mediación entre varias piezas que unen una imagen. Cuando armamos un rompecabezas una imagen va apareciendo recortada perfectamente por una máquina troqueladora. También propone una forma de entender la violencia en las imágenes, pues no se trata de enfocarse en el acontecimiento en sí mismo, sino de entender cada acontecimiento como una pieza en la imagen que arroja la violencia, pues el rompecabezas también invoca un poder de destrucción.

Tres meses después de la aparición del cadáver fue detenido Édgar Valdez Villareal, alias “La Barbie”. En una de las fotografías del fotoperiodista David Deolarte, Valdez aparece esposado con las manos a la altura de su ombligo, custodiado por dos policías federales que lo llevan al tribunal

---

<sup>146</sup> José Antonio Ortega Sánchez, presidente del Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y la Justicia Penal le confiesa a Álvaro Delgado, reportero de la revista *Proceso*. “¿Sabes por qué mataron a Millán? Él era el recolector con El Chapo, con los Beltrán Leyva, con Tijuana, él era. Ahí donde lo mataron recogía la lana.”

—¿“Recogía la lana” para quién?

—Para Genaro García Luna.

Álvaro Delgado, «Frente a las narices de Calderón, las narcoandanzas de García Luna», *Proceso*, No. 2250, diciembre de 2019.

mediático socorrido durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón, cuyo gobierno exhibía como trofeos a los detenidos.

En una entrevista con la policía, posterior a su captura, una agente le pregunta la razón de exhibir cadáveres. “Para que la gente que anda conmigo se asuste y eso”, expresó Valdez con ligereza. Sus escenificaciones eran (mensajes) para Héctor Beltrán y El Grande quienes lo estaban “aventando” con la autoridad, según su propia confesión. El testimonio de Valdéz es importante dada la condición de secreto al interior de ese tipo de organizaciones. Da cuenta de una serie de relaciones entre personas dedicadas al “narcotráfico”, como él mismo se refiere en citada entrevista. Meses después publicó una carta en los diarios de *Grupo Reforma*, donde acusa a Felipe Calderón y Genaro García Luna de recibir sobornos, “los funcionarios públicos son parte de la estructura criminal de este país”, escribió.

Privar de la libertad a una persona, torturarla, asesinarla y montar una escena en menos de un día –en tres horas y media, según el tiempo reportado entre el secuestro y el hallazgo de la cabeza– no puede llevarse a cabo sin complicidades. Diseccionar un cadáver de alguien encargado de procurar la justicia y abandonarlo frente a dos instituciones de seguridad tiene sentido si se piensa en el orden de un rompecabezas: La cabeza de un director de un penal funciona como un regalo, como una muestra de poder en un país donde las

cárceles son “universidades del crimen”.<sup>147</sup> Apenas en 2018, el Diagnóstico Nacional de Supervisión Penitenciaria detectó condiciones de autogobierno en el Cereso varonil en Atlacholoaya, Morelos, propiciando la escenificación con fines intimidatorios.

En un primer momento, los homicidas preparan los elementos para el montaje: sustraen a un representante de la ley en el espacio público, lo privan de su libertad. El cuerpo entra en un limbo inenarrable, un umbral donde la vida humana se desvanece en una carnicería irrepresentable. El cadáver es el portador de un mensaje, utilizado principalmente para intimidar y amenazar, pero sobre todo para comunicar y abrir zanjas interpretativas. Los narcomensajes –así llamados por la prensa nacional– son más impactantes cuando están acompañados de un cadáver que se proyecta como imagen macabra. Sin fotografía, la información surte un efecto menor.

Estamos frente al mecanismo llamado “topografía de la crueldad”, propuesto por Etienne Balibar en *Bosquejos para una topografía de la crueldad*, donde reconoce que la “crueldad” indica formas de violencia

---

<sup>147</sup> El jueves 21 de noviembre de 2019, el presidente Andrés Manuel López Obrador se refirió a las cárceles como “universidades del crimen”, a propósito de la graduación de un grupo de reos que cursaron una licenciatura. Cfr. Laura Gómez Flores, «Se gradúan cuatro presos como abogados de la UACM» en *La Jornada*, 20 de noviembre de 2019, disponible en línea: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/capital/2019/11/20/se-graduan-cuatro-presos-como-abogados-de-la-uacm-6659.html>

extrema, ya sea intencional o sistémica, física o moral. Explica la condición de mutabilidad del mensaje en la imagen: “Los efectos de la violencia extrema no se producen en el mismo escenario, sino en diferentes ‘escenas’ o ‘etapas’, que se pueden representar como reales y virtuales, siendo las últimas no menos determinantes que lo real”.<sup>148</sup>

Estas imágenes fueron enviadas por el fotoperiodista Margarito Pérez a la oficina de la revista *Proceso* para su publicación en la agencia *Procesofoto*. (Fig. 10) Uno de los elementos que distingue a las imágenes producidas por un fotoperiodista son los metadatos, información que se almacena automáticamente en cada una de las fotografías digitales y que es accesible por el software de Adobe, a diferencia de las imágenes violentas que circulan en línea, donde es difícil trazar su origen.

Los archivos de estas imágenes contienen metadatos que permiten diferenciar técnicamente de una imagen que circula en Internet, ya que dichos archivos no contienen el mismo nivel de información que las de un fotoperiodista. Esa es una distinción primordial para entender la diferencia entre las imágenes de un fotoperiodista y las imágenes que produce Google como resultado de una búsqueda. Sin embargo, su mirada particular no deja de

---

<sup>148</sup> Etienne Balibar, «Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence», *Constellations*, Vol. 8, No. 1, (2001): 15.

formar parte de una cadena de violencia masiva. Por ello, la mostración de la violencia en las escenas de los crímenes impone un deber al fotógrafo, un problema en donde Azoulay localiza la ontología de la fotografía.

Esta es la ontología de la fotografía: siempre incluye más de lo que uno quiere que contenga. El fotógrafo es responsable de la fotografía, y su acto es necesario, aunque es un pequeño eslabón en la cadena de cumplir el mandato de ‘mirar’ o ‘mostrar’. (...) El deber de fotografiar se deriva de la naturaleza revelada a los ojos del fotógrafo.<sup>149</sup>

Bajo esta lupa ontológica se abordarán algunas imágenes producidas en un ambiente de violencia normalizada, altos índices de homicidios, narrativas empobrecidas por el entorno digital, desembocando en una crisis de representación en todos sus niveles. Se intentará armar un cuadro descriptivo de las imágenes en las que se encarna el problema, así como de sus contextos que las originan. Se dejará constancia de una gran parcela de imágenes que circulan, generalmente, en la red. Es importante mencionar la condición volátil

---

<sup>149</sup> Ariella Azoulay, *The Civil Contract...*, 315.

de este tipo de fotografías en Internet, sujetas a desaparecer en las próximas dos décadas, por ello es importante estudiarlas al fogonazo de la actualidad.

No solo se trata de buscar respuestas a enigmas parciales, sino encontrar patrones que den cuenta de nuestra cultura visual actual.<sup>150</sup> Las fotografías están sometidas a experimento para elaborar así un método de investigación que de algún modo oriente la lectura de las imágenes violentas. El desafío central de este trabajo es transformar las imágenes en sustancia teórica, contribuir a darle sentido a las políticas de representación que permean en las fotografías.

---

<sup>150</sup> Me refiero a la cultura visual como campo de estudio generado por la interacción de la historia del arte con los estudios culturales. *Cfr.* Georges Roque, «Cultura visual: una introducción y algunas dudas», *Los cuerpos de la imagen*, (CDMX: Centro de la Imagen-Dieciséiete, 2018).



### III

#### El fotoperiodismo en cuestión

Las ideas acerca del fotoperiodismo han suscitado un entramado de discusiones, que abarcan desde sus orígenes y la forma en cómo la técnica ha moldeado nuestra visión, hasta las nociones que guarda con paradigmas como la verdad y la objetividad.<sup>151</sup> En las perspectivas históricas existe un amplio consenso respecto a la genealogía de la fotografía mexicana. Los fotoperiodistas, desde el punto de vista de su desarrollo histórico, constituyen microcosmos fotográficos.<sup>152</sup>

De manera esquemática, se pueden identificar dos ejes de interpretación alrededor de lo que significa la práctica fotográfica. Por un lado, se tiene un punto de vista con tintes sociales, en donde el fotoperiodismo aparece como una tentativa de darle voz a quienes no la tienen. Por otra parte,

---

<sup>151</sup> Para Michael Renov, la verdad es la realidad transformada en discurso a través del relato. *Cfr.* Michael Renov, «The Truth About Non-Fiction» y «Towards a Poetics of Documentary», en *Theorizing Documentary*, (NY: Routledge, 1993), 1-36.

<sup>152</sup> John Mraz propone una jerarquía heurística para delinear las diferencias entre fotógrafo de prensa, reportero gráfico, fotorreportero y fotoensayista. Dada la profesionalización del oficio actualmente y para fines de esta investigación se utilizará el término fotoperiodista. *Cfr.* John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* (CDMX: Océano-INAH (colección Alquimia), 1999).

se considera que el fotoperiodismo participa de una concepción fotográfica que privilegia alcanzar la verdad de un acontecimiento.

Una obra que se sitúa en el primer eje de interpretación es *La mirada inquieta* (1996), de John Mraz en colaboración con Ariel Arnal, cuyas reflexiones se apoyan en testimonios de fotógrafos en la década de los noventa. Mraz propone el concepto de “nuevo fotoperiodismo” para referirse a una generación que tiene su origen en un proceso ligado al “fin” del periodismo oficialista.<sup>153</sup>

Desde los años setenta, en la historia del periodismo mexicano fue necesario deslindarse del poder “sobre todo en ausencia de instituciones donde se examinan críticamente los asuntos públicos”.<sup>154</sup> Era una época de compromiso ideológico y de impulsos utópicos de modificar el horizonte.

Sin embargo, el júbilo del periodismo independiente no duró mucho tiempo, pues la madrugada del 8 de julio de 1976 un grupo de “halcones” entró a los talleres del periódico *Excélsior* con una misión: destruir el grabado con el cual se pretendía publicar un documento firmado por periodistas y escritores.

---

<sup>153</sup> John Mraz (colab. Ariel Arnal), *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*, (CDMX: Centro de la Imagen, 1996).

<sup>154</sup> Heberto Castillo, Naranjo, Magú, «Pinochetazo a Excélsior», en *Los agachados*, Editorial Posada, Año IX, Núm. 270 (25 de agosto de 1976). Edición facsimilar publicada por *Proceso*, 40 años. *El atentado contra Excélsior*, (julio 2016), 31.

El panfleto titulado “¡LIBERTAD DE EXPRESIÓN!” denunciaba públicamente “una grave agresión al ejercicio de la prensa libre en México”.<sup>155</sup>

Conviene detenerse en la dimensión iconográfica de la caricatura de Rogelio Naranjo publicada en la portada de la revista que documentó la agresión: la frente de una mujer atravesada por una flecha mientras un par de gusanos se deslizan hacia una manzana en su cabeza con el nombre de dicho periódico. La caricatura combina la leyenda de Guillermo Tell<sup>156</sup> con un acontecimiento reciente, transformando el acto de disparar a una manzana en un asesinato simbólico de la libertad.

Dicha crítica a la libertad de expresión y la influencia de la caricatura fueron indispensables para que los fotógrafos hicieran parte de su ideario estético el sarcasmo, la ironía, el humor y la burla hacia el poder. Aquel ímpetu libertario desembocó en la fundación de medios impresos como la revista *Proceso* (1976) y el diario *Unomásuno* (1977).<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> *Idem.*

<sup>156</sup> William Tell es un héroe popular de Altdorf, Suiza. Cuenta la leyenda que Tell fue arrestado por no reverenciar al sombrero del soberano Hermann Gessler. Como castigo tuvo que disparar una flecha contra una manzana en la cabeza de su hijo para evitar su ejecución. *Cfr.* Archivos cantonales de Sarnen, *Libro Blanco de Sarnen*, 1470.

<sup>157</sup> Para conocer la historia del diario *Unomásuno* *Cfr.* Mónica Morales Flores, «El *Unomásuno* y el Nuevo fotoperiodismo mexicano», en *Comunicación y Sociedad*, No. 32, (mayo-agosto, 2018): 211-237.

Influenciados por la tradición de periodistas del siglo XIX como Francisco Zarco, José María Luis Mora, Ricardo Flores Magón, Filomeno Mata, Luis Cabrera y Narciso Bassols, varios periodistas encabezados por Julio Scherer García y Manuel Becerra Acosta empezaron a buscar en la imagen soluciones eficaces para exponer información crítica.

Las narraciones de Julio Scherer acerca de su trabajo como reportero en el periódico *Excélsior* revelan al fotógrafo como un cómplice de viaje. Su presencia permite ahorrar párrafos en información descriptiva. La fotografía ya había modificado la manera en cómo se comprendía la información, ver la imagen junto al texto era una innovación, pero la relación entre reportero-fotógrafo propició una nueva forma de documentar la realidad. Acompañada de una fotografía, la información se volvía más cercana al mundo de lo real. En uno de sus textos, Scherer describe al fotógrafo Daniel Casco:

Casco se aventuraba como nadie. Calvo y cuarentón parecía llegado de otro mundo. A veces lo percibía, pegados sus labios a mi oreja:  
-La foto, la tengo.  
Y seguía.

Cubrimos los ciclones en Veracruz, Yucatán, Campeche,  
Quintana Roo. Aún me estremezco.<sup>158</sup>

La narración revela un detalle íntimo en la relación entre texto e imagen. La segunda seduce a la primera. El fotógrafo profesional sabe dentro de sí mismo cuando logra capturar una buena imagen.<sup>159</sup> Al reportero poco le significa esa búsqueda, ya que sus sentidos se suceden en operaciones mentales alejadas de lo visual, como en el caso de lo fotográfico. Su preocupación, en el caso de Scherer, está en la aspiración literaria generalizada en escritores como Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Carlos Monsiváis, Ariel Dorfman, Federico Campbell, Manuel Pereira, Julio Cortázar y Gabriel García Márquez.

La fotografía le permitió al periodismo volverse más telegráfico. Los mensajes se transmitían por radiofax y el espacio para las publicaciones era un

---

<sup>158</sup> Julio Scherer, *Vivir*, (CDMX: Grijalbo, 2012), 24.

<sup>159</sup> La práctica del fotoperiodismo implica una serie de habilidades técnicas, conocimientos contextuales y sensibilidad artística que permiten al fotógrafo identificar y capturar imágenes de alta calidad. El fotógrafo debe investigar, familiarizarse y comprender el contexto, las dinámicas socioculturales, y los elementos clave alrededor de la historia que se busca contar. Estas habilidades le permiten al fotógrafo tomar decisiones certeras sobre cómo encuadrar la escena, qué elementos resaltar y cómo transmitir de manera efectiva la narrativa deseada. A través de la experiencia y la práctica diaria, el fotoperiodista desarrolla un ojo clínico para reconocer momentos decisivos, composiciones interesantes y expresiones emocionales que se alinean con la historia que se desea contar. La intuición es una brújula interna que guía al fotógrafo para saber cuándo ha logrado capturar una imagen que va más allá de lo técnico y se convierte en una expresión sensible.

cúmulo tipográfico en el papel. Gracias a los fotógrafos, el reportero ya no tenía que romperse la cabeza pensando cómo describir una escena. La fotografía expresaba lo que las limitaciones informativas no permitían. Sin embargo, la narración de Scherer no omite la relación jerárquica entre reportero y fotógrafo dentro de la cadena de producción editorial. El fotógrafo acompaña al reportero en sus peregrinajes, casi nunca el reportero acompaña al fotógrafo, tendiente a las largas caminatas y la contemplación. Los fotoperiodistas acechan el momento que, sin la mirada alerta y buen tino, jamás sería fotografiado.

–Prepárate me advertía el subdirector–. Lleva fotógrafo.

–¿Quién, don Manuel (Becerra Acosta)?

–El que quieras.

–Daniel Casco.<sup>160</sup>

Antes de *Excélsior*, Daniel Casco trabajó en *Magazine de Policía*<sup>161</sup>, una de las revistas precursoras de *Alarma!* En una entrevista publicada en la revista

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, 23.

<sup>161</sup> El *Magazine de Policía* comenzó a circular en 1939 y cerró en 1969. Monsiváis escribió sobre el Magazine “un semanario discreto o, por lo menos, no buscaba violentar

*Mañana*, cuenta las habilidades propias de un fotoperiodista a mediados del siglo XX: “Ha de tener la mente ágil y rápida, si no para buscar las luces que lo embellezcan, sí para encontrar ángulos que produzcan mayor dramatismo o mayor efecto. Se llega a un accidente de avión, por ejemplo, y ya se debe llegar disparando con acierto sin pérdida de tiempo”.<sup>162</sup>

Daniel Casco ya era un fotógrafo experimentado para ese entonces. En 1944 apareció publicado en *Magazine de Policía* un fotorreportaje titulado “Los últimos momentos del fusilado”, que documentaba la ejecución de Eugenio Franco Resendíz, acusado de matricidio tras una riña familiar en Zimapan, Hidalgo, que nunca se esclareció del todo. El asunto trascendió del ámbito local a la prensa nacional y durante al menos tres años, el caso señalado como “uno de los crímenes más horrosos que pudieran relatarse”, se posicionó en las primeras planas. En el caso del magazine, la fotografía de Casco retrata el cuerpo malherido después de recibir cinco tiros de un batallón, el momento posterior de la orden de muerte, las balas en el pecho, el sombrero suspendido, el cuerpo a punto del desplome. (Fig. 11)

---

las emociones del lector, ni consolidar el escaparate de la infamia” en Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, (CDMX: Debate, 2010), 13.

<sup>162</sup> Antonio Robles, «Daniel Casco relata la historia de las fotos que le han costado, a más de un par de cámaras, incontables broncas», en *Mañana*, no. 455, (17 de mayo de 1952): 58-61. Reproducción de la entrevista en *Cfr. Rebeca Monroy Nasr, Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*, (CDMX: INAH, 2010), 273-276.

En el interior de la publicación vemos al capitán Enrique Aguilar Morales dándole el tiro de gracia al “fusilado matricida”, según informa la descripción de la foto desplegada de manera vertical. La información también destaca que se trata de un acto en nombre de la ley. Una crónica del acontecimiento publicada en el diario *La Prensa* revela los mecanismos de la justicia en aquel tiempo. El texto nos ofrece una experiencia dramatizada del suceso, pero también nos permite establecer una cadena de mando para ejecutar el tiro de gracia.<sup>163</sup>

Se suele asociar el acto de fotografiar con el verbo disparar. Se dispara la luz del flash sobre la camisa blanca del condenado, revelando las perforaciones de las balas; la luz le dispara a la pistola, que produce una sombra sobre el paredón del panteón municipal, cerca de una fosa común a donde iban

---

<sup>163</sup> “Los fusiles fueron apuntados directamente al corazón del desventurado, quien sacó de un bolsillo del pantalón la mano derecha y la acomodó a lo largo de la pierna.

-¡Fuego!

Eugenio dobló el cuerpo sobre las rodillas. El sombrero cayó hacia atrás, quedando entre los costales del paredón y las piernas del ajusticiado.

Ligeras convulsiones revelaron que Eugenio no había muerto. Los doctores Gastón Barranco y Gilberto Quiroz Bravo pidieron al capitán Aguilar el “tiro de gracia”. Un balazo calibre .45, a la cabeza terminó con los sufrimientos de quien hasta el final dijo que había victimado a su madre por equivocación y torpeza.

A las 6:10 horas todo había terminado, menos la idea de que la pena de muerte “es ejemplar”.

El presidente municipal Otilio Villegas regaló el ataúd donde tuvo que ser introducido Eugenio sin huaraches, porque la caja no era a la medida.” s/a «El Chacal en Capilla», *La Prensa* (21 de agosto de 1944).

a parar todos aquellos infractores condenados a la pena de muerte. El capitán Aguilar exhibe en su brazo tenso el poder de un mandato judicial, con el gesto del asesino, ejecuta una “orden”.

Resulta imposible fotografiar el sonido de un disparo. A diferencia del capitán, Casco dispara con la cámara para “soportar” ese momento, para hacerlo memorable por más estruendosos que sean los fusiles. Fotografiar implica tomar decisiones, arriesgarse a capturar la acción, optar por un encuadre frente a un cañón explosivo o frente a un gesto de violencia. Además de ayudar a conservar la tensión dramática del texto, Casco está frente a dos “disparos con acierto”.

El registro autobiográfico de Scherer narra la cobertura del hundimiento de embarcaciones pesqueras mexicanas en Guatemala, situación que llevó a la ruptura de las relaciones entre los gobiernos de Adolfo López Mateos y José Ydígoras Fuentes en 1958. Una vez concluída la travesía, Scherer narra el recuerdo: “Ya para despedirme (de Ydígoras), advertí que los viáticos que llevábamos Daniel Casco y yo, fotógrafo y redactor, eran insuficientes para cubrir el regreso a México. Le pedí dinero al dictador guatemalteco, enemigo de México. Le dije que firmaría el recibo correspondiente y devolvería el préstamo al pisar el aeropuerto Benito Juárez”. Ydígoras vio en la petición de Scherer un gesto de corrupción y al día siguiente

lo denunció públicamente: “Tengo pruebas de que un periodista mexicano es corrupto”.<sup>164</sup>

Llama la atención el recuerdo diluido en la narración de Scherer, una traición de la memoria, pues realmente el fotógrafo que lo acompañó con Ydígoras fue Julio León, como prueban las fotografías publicadas en el diario *Excelsior* el sábado 3 de enero de 1959, donde se observa al reportero en la foto entrevistando a dos funcionarios. “AGENTES DE HACIENDA, en Chiapas muestran al reportero Julio Scherer restos de embarcaciones pesqueras que fueron ametralladas por aviones guatemaltecos. El mar arrojó a las playas partes destrozadas de las naves”, se lee en el pie de foto del periódico.

El reportero aparece al centro mientras uno de los agentes ilumina un pedazo de embarcación con una lámpara de mano. Acompaña la historia otra fotografía donde el jefe de migración, Efraín Gómez, trata de describir el ataque con las manos: “En La Libertad escuchamos el ruido de bombas. Era como un trueno lejano, inconfundible. No fue sonido de ametralladora ni de cohetes. Se cree que las dejaron caer los aviones en forma tal que obligaron a

---

<sup>164</sup> Julio Scherer, *op. cit.*, 20.

dos de nuestros pesqueros a internarse en aguas guatemaltecas y así justificar el ataque”.<sup>165</sup>

Mostrar al reportero en el lugar del suceso era un hábito común en la época, le otorgaba a la información una capa más del barniz de la verosimilitud. En el reportaje de ese día, Scherer aparece retratado en dos ocasiones más, la primera con el embajador Francisco Icaza y, la segunda, con el cónsul de Guatemala en Tapachula, Manuel Noguera, donde aparece tomando notas en su libreta. En la edición de ese día, una columna en la página contigua da cuenta de los avances fotográficos de la época. La noticia ilustra el lenguaje y las aspiraciones de la técnica fotográfica a principios de 1959.<sup>166</sup>

En otras fotografías, publicadas el domingo 4 de enero y acreditadas a Julio León, se observa a Scherer acompañado del camarógrafo Fernando Medina en una sala con el general Ydígoras. En la escena aparece un arreglo

---

<sup>165</sup> Julio Scherer, «En el escenario de una desigual batalla», en *Excélsior*, 11-A y 12-A (sábado 3 de enero de 1959).

<sup>166</sup> En una nota publicada el mismo día se leen los avances de la fotografía en el siglo XX:

«FOTOGRAFIARON YA AL COMETA DE SODIO

MOSCÚ, sábado 3 de enero. (AFP)– Los sabios soviéticos fotografiaron hoy, a las 0.57 horas del meridiano de Greenwich (18.57 horas del viernes, tiempo de México), exactamente en el momento previsto, la emisión que hizo el proyectil de una nube de sodio. Así lo anuncia la radio de Moscú.

La película está siendo revelada, al decir de la radio, la que añade que en el momento de la emisión de la nube de sodio el proyectil lunar soviético se hallaba a más de 100,000 kilómetros de la tierra.» (*sic*)

floral con gladiolas y rosas. En otra fotografía sostiene una grabadora, nuevamente, entrevistando al exembajador Francisco Icaza.

Llama la atención una columna en la edición dominical que da cuenta del contexto social en ese momento: asaltos, contrabando, asesinatos, política y justicia.

Domingo: Chofer de ruleteo casi mata a un pasajero :: Lunes:  
¡Descubren que hay en México muchos coches traídos de  
contrabando :: Martes: Asesinan a un contador en su casa ::  
Miércoles: Redada de delincuentes, el fin de año :: Jueves:  
Arturo Izquierdo no quiso quedarse atrás :: Viernes: De la  
justicia no entiende el pueblo.<sup>167</sup>

El lunes 5 de enero, el diario publicó una serie de tres fotografías, acreditadas a Sergio Morquecho. La primera muestra a un pescador en el barco atacado, la segunda el barco en el puerto de Salina Cruz y, la tercera, un cadáver envuelto en una sábana blanca a un costado del muelle. En el pie de foto, la mirada hacia el cuerpo es dirigida como un afecto: “APENAS EMERGE el rostro moreno

---

<sup>167</sup> Ramírez de Aguilar, «Síntesis policiaca», *Excélsior*, 11-B (domingo 4 de enero de 1959).

del sudario blanco. Es el patrón del ‘Águila Cuatro’ que pereció por causa de la metralla de los cazas guatemaltecos. Hubo consternación en el puerto de Salina Cruz. En la foto dos semblantes hablan con elocuencia”.<sup>168</sup> (Fig. 12)

El pie de foto evoca al Santo Sudario, la manta que cubrió al cuerpo de Cristo después de su crucifixión, para revestir de un halo de santidad al cadáver que se extiende diagonalmente en la imagen. Al mismo tiempo, el autor del pie de foto ofrece una ambigüedad para la interpretación: el rostro moreno que emerge. El rostro que no fue cubierto permite identificar al capitán del barco. Sin embargo, el rostro develado y luego fotografiado por Morquecho adquiere el mismo carácter de huella que un sudario.<sup>169</sup>

Los dos semblantes que “hablan con elocuencia” corresponden a la tripulación que fue testigo del ataque. Ambos miran hacia la cámara como asegurándose de estar presentes. Uno de ellos estira sus brazos hacia el cadáver cubierto y el otro se recarga en la embarcación. La expresión en sus rostros se ha diluido en el papel periódico. Sin embargo, basta el gesto de sus brazos para comprender su acción: presentar el cadáver ante Morquecho, invitarlo a

---

<sup>168</sup> La redacción, «La permanente discutirá hoy el conflicto», en *Excelsior*, 15-A domingo 4 de enero de 1959.

<sup>169</sup> Una breve historia acerca de la imagen y el cuerpo de Cristo se puede encontrar en *Cfr. Hans Belting, La imagen y sus historias: ensayos* (CDMX: Universidad Iberoamericana, 2011), 54-56.

documentar el testimonio que culminó con la muerte del capitán y; al mismo tiempo, presentar una evidencia más certera del ataque de las tropas guatemaltecas.

De Julio León y Sergio Morquecho se tienen pocas referencias bibliográficas, no es el caso de Daniel Casco, personaje afianzado en la historia de un género como la nota roja y compañero de Adrián Devars, quien también publicaba sus fotorreportajes en *Magazine de Policía*.<sup>170</sup>

En la edición del lunes 7 de agosto de 1944 se publicó la historia de Erasto Cruz, un vendedor de pollos en la Ciudad de México que sufrió “una muerte con una saña de aves carniceras”, pues le dieron 53 puñaladas.<sup>171</sup> En las fotografías que acompañan la crónica del asesinato se observa el cadáver de la víctima en dos ocasiones, en la primera aparece en la escena del crimen: el cadáver de un hombre con las piernas flexionadas debajo de una tarja. “Tal como encontró la policía el cadáver del pollero Erasto Cruz Martínez ‘El Moreno’”, se lee en el pie de foto. El rostro se encuentra cubierto con un trapo, mientras que su camisa está bañada en sangre. Llama la atención la atribución

---

<sup>170</sup> Se pueden encontrar detalles biográficos de Adrián Devars en: Miguel Ángel Morales, «Prostitutas, mesdames, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la Ciudad de México (1930-1946)» en *Alquimia*, Año 6, No. 17, (CDMX: INAH, 2003): 29-36.

<sup>171</sup> Renato Alanis, «El asesinato del pollero», en *Magazine de Policía* (lunes 7 de agosto de 1944).

directa a la autoridad, que en este caso trabaja junto a los reporteros. Directamente en la película viene grabada una inscripción: “Foto.- 878.00 Homicidio con arma punzocortante. Fray Servando Teresa de Mier”.<sup>172</sup> Debajo de esa fotografía, vemos otra tomada desde el mismo ángulo en contrapicada: un acercamiento que muestra el *rigor mortis* de la víctima y las heridas a lo largo del torso ya desnudo. (Fig. 13)

En la segunda página del reportaje aparecen al centro los “agentes secretos” Pedro Balderas y Ernesto de la Garza mostrando la ropa ensangrentada de los homicidas –dos jóvenes que planeaban vender los pollos después del asesinato– y el arma punzocortante. En el pie se narra la eficiencia policiaca al menos en el papel, se presume la participación del comandante Jesús Galindo Vázquez, quienes “en unas cuantas horas descubrieron a los autores del horrendo crimen cometido en la pollería de Cuauhtemotzin”. La crónica de Alanís le aporta a la policía una eficiencia narrativa donde los “buenos” siempre triunfan y hacen justicia, pues concluye: “El crimen no quedaba impune y constituía la investigación un triunfo policiaco”. (Fig. 14)

De este tipo de publicaciones se desprenden otros aspectos importantes para ayudar a unir los eslabones que caracterizan la relación entre

---

<sup>172</sup> *Ibidem.*

el cadáver y la policía en la imagen periodística. Los “agentes secretos” no posan con el cadáver, pero sí con la evidencia que incrimina a los dos jóvenes, cuyo retrato aparece en la parte superior de la página. Llama la atención el gesto del agente De la Garza sosteniendo el cuchillo como recreando el homicidio. No se trata ya de reliquias, sino de objetos que ayudan a esclarecer una investigación forense.

La publicación en sí misma contiene una afirmación, un medio involuntario para enviar un mensaje a la sociedad. Mostrar a los policías en las publicaciones, además de enriquecer las historias, ayudaba a extender el sentido de ley más allá de su mera presencia en la escena del crimen. En la primera plana, los policías se transforman en actores que despiertan en el lector una saciedad de orden.

En uno de sus testimonios, Enrique Metinides<sup>173</sup> –fotógrafo durante la misma época de Casco–, describe cómo la mirada de Devars conformó un canon sobre la forma de mostrar el cuerpo sin vida. En la morgue se manifestaban pragmáticamente las relaciones entre la fotografía forense y la fotografía de prensa, entrecruzamientos que permanecen vigentes. En lo que

---

<sup>173</sup> Enrique Metinides se retiró en 1993. “El periodismo se traga a sus hijos”, le dijo el fotógrafo al cronista J.M. Servín.

se refiere al contexto fotoperiodístico, surgen las discusiones sobre la eticidad de mostrar o no un cadáver.

En Lecumberri Metinides conoció a Adrián Devars, fotógrafo de vedettes para revistas de la farándula. Usaba el forense como si fuera su estudio. Devars bañaba a los cadáveres que iba a retratar, los peinaba, arreglaba el gesto y a veces medio los vestía. Les ponía, recuerda Metinides, un ladrillo bajo la nuca para que levantaran la cabeza y cuando se podía mandaba pedir el puñal homicida para acomodarlo en la herida.<sup>174</sup>

La estampa del fotógrafo de cadáveres encuentra un eco sugerente en una de las fotografías del archivo de los hermanos Casasola en 1930. En la imagen se observa el cadáver de un hombre de mediana edad sobre la plancha del forense, la cabeza sobre un tabique, las manos cruzadas sobre el pecho, la rigidez de la expresión en la cara. (Fig. 15)

Otro de los fotógrafos que componen la genealogía trazada por los historiadores y que modeló la idea del fotoperiodismo es Nacho López. Para

---

<sup>174</sup> J. M. Servín, *D.F. Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*, (Oaxaca: Almadía, 2010), 210.

él, el objetivo de la fotografía correspondía: “entre otras tareas, denunciar contradicciones, apuntalar beneficios en favor de las mayorías empobrecidas, recimentar nuestro nacionalismo (no chauvinismo) para fortalecernos ante el alud de presiones económicas e imágenes comerciales condicionantes. Después pensaremos si la fotografía es arte o no”.<sup>175</sup> Es decir, López entiende al fotoperiodismo como un soporte de la denuncia social, la injusticia y la precariedad. Si los poderosos ignoran la pobreza, la imagen funciona como un espacio de mediación para mostrar las consecuencias del modelo capitalista.<sup>176</sup>

Ya para entonces, existía el antecedente de las revistas ilustradas *Hoy* (1937), *Rotofoto* (1938), *Mañana* (1943) y, posteriormente, *Impacto* (1953), fundadas por Regino Hernández y José Pagés Llergo. “Su misión concreta era reivindicar al fotógrafo de prensa al que se negaba rango y jerarquía en el periodismo mexicano”,<sup>177</sup> escribió Pagés Llergo.

---

<sup>175</sup> ADFLB, «Fotografía y sociedad», 3. Citado en John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta* (CDMX: Océano-INAH (colección Alquimia), 1999), 202.

<sup>176</sup> Nacho López tuvo una exposición retrospectiva en el Museo de Arte Moderno (MAM) en 1981, titulada «De cuántas amarguras está hecha la dura vida». Una aproximación historiográfica a su obra se encuentra en: *Cfr. VV.AA., Nacho López. Ideas y visualidad*. Eds. José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada (CDMX: INAH-UV-FCE, 2012).

<sup>177</sup> José Pagés Llergo, «Le entrego la bandera», en *Rotofoto* (nueva edición), No. 1, (4 de agosto de 1951): 8-9.

Las fotografías de Nacho López se publicaban a doble página, sin recortes arbitrarios, con un sentido completamente apuntalado en la imagen fotoperiodística; sin embargo, el ambiente de censura seguía vigente. La fotografía de denuncia se convertía en un problema para los medios que pretendían ser críticos o, al menos pícaros.

Pagés Llergo renunció a la revista *Hoy* tras la publicación de una fotografía de Beatriz Alemán Velasco en un cabaret parisino en 1953.<sup>178</sup> Al centro del “fotorrelámpago” –vía International News Service– la actriz Simone Claris se desnuda ante la mirada de Carlos Girón Jr, yerno del expresidente Miguel Alemán. En el último plano de la fotografía se observa a la hija de Alemán mirando fijamente a su marido, que sonrío frente a Claris. Saltan a la vista las relaciones entre el mundo del espectáculo y la política. El fotógrafo “fisgonea” en la vida de los personajes públicos y muchas veces obtiene el gesto indeseado o la expresión inexacta en el rostro.

Con este tipo de imágenes comprometedoras, el fotoperiodismo que se autoproclamaba independiente fue convirtiéndose en una astilla para el poder en México. La fotografía que documenta el abuso y los excesos de la autoridad y la crítica al linaje presidencial –y en general la esfera de la

---

<sup>178</sup> La boda de la pareja fue documentada por los hermanos Casasola, cuyas imágenes se conservan en el archivo del INAH. Núm. de inv. 60848.

oficialidad—, representa una afrenta. Esa impresión de “crítica” coloca al fotoperiodista en una posición ambigua: no le es favorable al poder y, al mismo tiempo, sigue dependiendo de su imagen para funcionar.

Durante la década de los cincuenta, la subjetividad en el fotoperiodismo había ganado terreno en Estados Unidos. Llama la atención un boletín que reporta la ruptura con una tradición que es vigente hasta nuestros días en los medios mexicanos: compactar la información en el primer párrafo.

La guerra, con la escasez de papel, y los perifoneos, con sus crónicas ágiles, han provocado una revolución en el pensamiento periodístico norteamericano y, también, mexicano. El principal fruto, hasta ahora, de tal revolución es la presentación interpretativa de las noticias, cuyos mejores exponentes en Estados Unidos son los diarios *The New York Times*, *Christian Science Monitor* y las revistas *Life* y *Time*. (...) Dos costumbres están desapareciendo rápidamente en Estados Unidos: (1) amalgamar en el primer párrafo de una nota de prensa el “quién,

qué, cómo, por qué, cuándo, dónde”; (2) presentar la nota sin una interpretación justa, distinta de la opinión editorial.<sup>179</sup>

En ese momento, ya era patente la influencia del periodismo estadounidense en México.<sup>180</sup> Los lineamientos del fotoperiodismo dictados por la *National Press Photographer Association* (NPPA)<sup>181</sup> ya pugnaban por reconocer la responsabilidad de documentar a la sociedad y preservar la historia a través de imágenes. Desde 1942, cuando se comenzó a otorgar el premio Pulitzer, la asociación actualiza cada año un código de ética que describe de manera exhaustiva el papel del fotoperiodismo en el mundo.

Los fotoperiodistas actúan como testigos para el público. Nuestra labor principal es registrar visualmente los eventos importantes y los puntos de vista variados en nuestro mundo

---

<sup>179</sup> Boletín mecanografiado en hoja membretada de United States Information Service. Archivo General de la Nación / Fondo Secretaría de Gobernación Siglo XX / Sección Revista Tiempo, en Alfonso Morales, *Juan Guzmán* (CDMX: Fundación Televisa-RM, 2014), 309.

<sup>180</sup> Para leer una cronología detallada de la fotografía en México véase «Fotonews», suplemento de *Luna Córnea* 35, (CDMX: Centro de la Imagen, 2014).

<sup>181</sup> La NPPA se creó en Durham, Carolina del Norte, en 1947. Actualmente siguen fomentando el desarrollo del fotoperiodismo en Estados Unidos a través de concursos, programas didácticos y difusión del trabajo documental.

común. Nuestra meta principal es captar el momento de una manera honesta y completa. Como fotoperiodistas tenemos la responsabilidad de documentar a la sociedad y preservar su historia con imágenes.

Las imágenes fotográficas y de video pueden revelar grandes verdades, mostrar el mal y el descuido, inspirar la esperanza y el entendimiento, y conectar a la gente de nuestro mundo por el lenguaje visual. Las fotografías también pueden causar grandes daños si están tomadas sin sensibilidad y respeto o están manipuladas.<sup>182</sup>

En esa misma década se publicó *La fotografía como documento social*, de Gisèle Freund, un libro que dirige la conversación sobre el fotoperiodismo hacia las relaciones entre la estética y la obra fotográfica mecánicamente reproducible. En su recuento histórico, data el nacimiento del fotoperiodismo

---

<sup>182</sup> En el decálogo refieren su posición respecto al trabajo en situaciones de muerte: “4. Tratar a todos sus sujetos con respeto y dignidad. Dar consideración especial a los sujetos vulnerables y tener compasión de las víctimas de crímenes o tragedias. Entrometerse en momentos privados de luto solamente cuando el público tiene una necesidad justificable para ser testigo”. NPPA, *Código de ética*, disponible en línea: <https://nppa.org/code-ethics-spanish>

en Alemania con la aparición de las revistas ilustradas *Berliner Illustrierte* y *Münchener Illustrierte Presse*, con tirajes de casi dos millones de ejemplares.<sup>183</sup>

Bajo esos lineamientos –generalizados a nivel internacional– comenzaron a surgir los primeros departamentos de fotografía en México: el de *Proceso* encabezado por Juan Miranda<sup>184</sup>, autor de la fotografía de los periodistas abandonando *Excélsior*; y el de *Unomásuno*, encabezado por Christa Cowrie, quien conserva uno de los archivos fotográficos de teatro y danza más grandes existentes en México.

A pesar de la solidaridad del gremio periodístico y las intenciones por defender la libertad de expresión, el gobierno de Luis Echeverría Álvarez consiguió su objetivo: controlar la información. Al periódico *Excélsior* regresó el anticomunismo, los embutes, la cacería de brujas, el chantaje político y el optimismo desbordado. La sentencia “no pago para que me peguen”,<sup>185</sup> se

---

<sup>183</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*. Trad. Josep Elias (Barcelona: Gustavo Gili, 2017), 108-128.

<sup>184</sup> El archivo fotográfico de Juan Miranda se conserva en la revista *Proceso*. La caja cuenta con alrededor de mil negativos sobre temas diversos, en su mayoría retratos de escritores, artistas e intelectuales. El archivo abarca desde 1976 hasta 1997. Llama la atención uno de sus últimos estudios fotográficos alrededor de la muerte del muralista José Chávez Morado en 1996.

<sup>185</sup> Frase pronunciada por el expresidente José López Portillo el 7 de junio de 1982, Día de la Libertad de Prensa.

imprimió en la memoria de muchos periodistas que a la fecha siguen defendiendo intereses ajenos a lo público.

En 1976 se fundó la Fototeca Nacional con la exposición *Diez fotógrafos de la plástica*. Allí expusieron los trabajos de Manuel Álvarez Bravo, Aníbal Angulo, Enrique Bostelmann, Héctor García, Graciela Iturbide, Paulina Lavista, Nacho López, Walter Reuter, Antonio Reynoso y Colette Urbajtel.<sup>186</sup> Un año después, el fotógrafo Pedro Meyer<sup>187</sup> creó el Consejo Mexicano de Fotografía<sup>188</sup>, y en 1978 se inauguró el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en el Museo Nacional de Antropología e Historia. En 1980 nace la Primera Bienal de Fotografía.

Con la aparición de publicaciones independientes, comenzaron los estudios e investigaciones sobre la historia de la fotografía en México. Desde entonces, la historia del arte le ha insuflado poco a poco un sentido al fotoperiodismo. Los historiadores ven en las fotos riquezas documentales y en

---

<sup>186</sup> Cfr. Gabriela Pulido Llano, *El mapa "rojo" del pecado: miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*, (CDMX: INAH, 2018).

<sup>187</sup> En 2012 inauguró el Foto Museo Cuatro Caminos (FM4C).

<sup>188</sup> En 2003, tras quince años de permanecer cerrado, reabrieron las instalaciones del Consejo Mexicano de Fotografía, con una exposición anclada en la nostalgia. «Fotografía documental 70's y 80's» con fotografías de Juan Rulfo, Manuel Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky, Héctor García, Nacho López, Pablo Ortíz Monasterio, Lázaro Blanco, Lola Álvarez Bravo, Rafael Doniz, Flor Garduño, Graciela Iturbide, José Luis Neyra, Antonio Turok y Jesús Sánchez Uribe. La redacción, «Consejo mexicano de fotografía», en *Proceso*, 23 de junio de 2003, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/254105>

los fotoperiodistas testimonios mundanos que esconden el secreto de la imagen.

Rita Eder en una de las ponencias del Primer Coloquio Nacional de Fotografía apunta: “Aún se discute sobre la fotografía como fotografía y la fotografía como documento o forma de comunicación”, y critica las posturas y testimonios de Pedro Meyer y Pablo Ortiz Monasterio acerca de la imagen, ya que ellos planteaban: “La fotografía es simplemente un medio de comunicación, con el cual se hace un registro de la realidad y del tiempo capturado... quiero dejar claramente establecido que a la fotografía no puedo otorgarle la clasificación de arte”.<sup>189</sup>

El fotógrafo Rogelio Cuellar dio testimonio de las razones del Coloquio y las rupturas que vivía la imagen fotoperiodística en ese momento: “Al establecer un conocimiento de la realidad por medio de las imágenes tomadas por nosotros mismos, será posible enfrentarnos a la penetración y manipulación de agencias extranjeras y grandes compañías editoriales que no sólo usan, sino abusan de las imágenes fotográficas utilizándolas de acuerdo a sus intereses”.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> Pedro Meyer, «Ponencia», en *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía*, INBA-Consejo Mexicano de Fotografía, 7 al 10 de junio de 1984, 122.

<sup>190</sup> Rogelio Cuellar, «Primer coloquio latinoamericano», *Proceso* (20 de mayo de 1978).

Era una generación que vislumbraba un horizonte poco alentador; sin embargo, había una vitalidad en las discusiones alrededor de la imagen. El temor de Cuellar era el asentamiento de agencias como *Associated Press* (AP)<sup>191</sup> y *Reuters* en la industria periodística mexicana, fomentando el monopolio del flujo de la información, imponiendo agenda noticiosa y precarizando el trabajo de los fotógrafos locales.

La guerra de Centroamérica (Nicaragua y El Salvador) permitió a los fotógrafos mexicanos acercarse a sus pares extranjeros como Susan Meiselas, quien documentó los horrores de la guerra en Nicaragua. Una de sus fotografías más destacadas se articula como un amasijo de memoria e imagen que redefine el paisaje de la historia y devuelve al hombre al espanto primitivo, allí donde no existía la certidumbre. (Fig. 16)

Meiselas, quien se dedicó a documentar los abusos de derechos humanos en Latinoamérica, testimonia visual y textualmente una cultura de terror en Nicaragua y El Salvador. La serie “Cuesta del plomo” nunca se publicó en una revista. Se publicó en el libro *Nicaragua* junto con 70

---

<sup>191</sup> *The New York Herald, Courier, Enquirer, The New York Journal of Commerce, New York Tribune, The New York Sun y New York Evening Express* conforman la agencia de noticias *The Harbor News Association*, conocida hoy como *Associated Press* (AP).

fotografías del conflicto entre el Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) y el dictador Anastasio Somoza Debayle.<sup>192</sup>

La interacción entre el cuerpo y el paisaje la llevó a preguntarse acerca del papel que juega el cadáver en relación con la política. “Pienso en la conveniencia política del hecho de que estamos cansados de ver cuerpos”, escribe como si la historia del siglo XX estuviera enterrada en una fosa común.<sup>193</sup> Meiselas no deja de hacer énfasis en las atrocidades que no vemos; como fotógrafa para la agencia Magnum, viajó a Nicaragua con la idea de encuadrar en una fotografía el concepto de represión. Su relato habla también de las condiciones de desplazamiento bajo las que se crea la imagen fotoperiodística.

Encontré este lugar por accidente. Había oído hablar de las desapariciones, pero fue hasta ese momento que supe lo que realmente estaba sucediendo. Era la primera vez que veía lo que

---

<sup>192</sup> Cfr. Susan Meiselas, *Nicaragua: June 1978-July 1979*. Ed. Claire Rosenberg, (NY: ArtBlume, 1981).

<sup>193</sup> Cfr. Susan Meiselas, «Body on a Hillside», en *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, ed. G. Batchen, M. Gidley, et al., (Londres: Reaktion Books, 2014), 116-122.

había oído susurrar, apresuradamente, en la fila del autobús o en un mercado.<sup>194</sup>

En medio de varias denuncias por desaparición forzada, Meiselas realiza un trabajo detectivesco. La ambigüedad entre investigar y relatar produce consecuencias diversas y profundas, por mencionar alguna, la renuncia a establecer límites entre lo que se escucha en la calle y lo que dicen los diarios locales, desdibujando así las jerarquías de lo que es periodístico y lo que no. Dadas las condiciones de extranjería los sentidos se abren: el oído se aguza en la conversación cotidiana, materia prima de cualquier investigación; las piernas se movilizan, los ojos se inquietan. La ciudad se vuelve un escenario en acción y la cámara un instrumento generador de memoria.

La influencia icónica que Meiselas estableció marcó el imaginario de los sandinistas revolucionarios. Como para romper con la imagen del cuerpo que se quedó atrapada en su cabeza, regresó a Cuesta del Plomo en 2004 para realizar la serie *Reframing History*. En la colina se encuentra un esqueleto metálico, con la fotografía como parte de una reinterpretación del paisaje. La fotografía empata con el horizonte de las montañas nicaragüenses. (Fig. 17)

---

<sup>194</sup> Susan Meiselas, *On the frontline*. Ed. Mark Holborn (NY: Aperture, 2017), 65.

John Mraz localiza en Centroamérica “el lugar donde comienza a redefinirse la relación entre reportero y fotógrafo, que sería de gran importancia para el nuevo fotoperiodismo”.<sup>195</sup> Como es el caso de Meiselas, ella comparte una historia compleja desde adentro hacia afuera, exhibiendo la resistencia a comprender el fotoperiodismo como un concepto inamovible.

Me resisto a la etiqueta cultural de “fotoperiodismo”, que pone el trabajo de uno en una caja. Este trabajo no se asignó ni se produjo para una publicación específica, pero se vio más tarde en publicaciones específicas, y hay una gran distinción en eso.<sup>196</sup>

La mentalidad de documentar para posteriormente publicar se extendió entre fotógrafos mexicanos como Antonio Turok, Marco Antonio Cruz, Pedro Valtierra, Arturo Robles y Pedro Meyer, quienes también documentaron el conflicto centroamericano y ampliaron sus redes de trabajo. Cuando se va a una zona de conflicto, el fotoperiodista también es testigo de cómo trabajan sus compañeros, una comunidad de hablantes visuales. En esta época, el viaje

---

<sup>195</sup> John Mraz, *op. cit.*, 29.

<sup>196</sup> Susan Meiselas, «Work Ethic: The Principles that have Shaped a Photographic Practice», en *Magnum*, disponible en línea: <https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/susan-meiselas-work-ethic/>

se comienza a convertir en uno de los fundamentos para esa “etiqueta cultural” del fotoperiodismo.

El flechazo a la libertad dibujado por Naranjo en 1976, trastocó la práctica fotográfica en los medios. Desde mediados de los ochenta surgieron medios inspirados por el ideario utópico de libertad y, al mismo tiempo, se fomenta la discusión sobre los saberes fotoperiodísticos a través del Seminario de Fotografía de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Lo “nuevo”, escribe Mraz, radica en el enfoque sobre la vida cotidiana y la documentación de la ciudad. Hay una búsqueda estética que ignora las reglas clásicas de composición y, al mismo tiempo, prevalece el pensamiento de que las fotografías publicadas en los nuevos diarios son objetivas, así el fotógrafo no se compromete, el medio tampoco y puede presumir que su mirada es transparente, dentro de la norma de la objetividad.

En su forma más simple, la objetividad trata de no expresar puntos de vista personales por parte del fotorreportero. La imagen debe ser nítida y precisa. No admite errores fotográficos ni composiciones fuera de las establecidas: la regla de los tercios, las simetrías, los primeros planos, los puntos de fuga, la profundidad de campo y la proporción áurea son bienvenidas siempre y cuando estén acompañadas de información o sean parte de un contexto o una coyuntura específica.

Según Mraz, *La Jornada* (1984) fue el periódico que más alentó al nuevo fotoperiodismo. La imagen se comenzó a publicar sin estar sujeta a la agenda informativa y la fotografía comenzó a ser el corazón mismo de la revuelta. En sus páginas ya era posible la publicación de un gato en el tejado o el sobrevuelo de una paloma con la torre Latinoamericana como escenografía.<sup>197</sup>

Los ojos de la nueva generación son desmitificadores, pero sus imágenes no se limitan a criticar. Hay en ellos una perspicacia para las yuxtaposiciones absurdas que la vida misma ofrece. Para ellos, es la propia realidad la que ofrece el material que será encuadrado y fijado en la película sensible.<sup>198</sup>

Una fotografía que podría expresar la “yuxtaposición absurda” que refiere Mraz es la de Arturo Guerra que documenta un suicidio en Paseo de la Reforma en 1986. La toma nos coloca en el vértigo de la caída. Ya en la escena, vemos el cadáver de una mujer tendido sobre la acera, que divide el mundo de los

---

<sup>197</sup> Me refiero al ensayo fotográfico de Marco Antonio Cruz sobre la noche en el otrora Distrito Federal. Cfr. Alberto del Castillo Troncoso, *Marco Antonio Cruz: la construcción de una mirada (1976-1986)* (CDMX: Instituto Mora-Conacyt, 2021).

<sup>198</sup> Mraz, *op. cit.*, 59.

muertos del de los vivos. “No estacionarse”, se lee en letras mayúsculas sobre un asfalto repleto de chicles pegados y corcholatas enterradas. En el mundo de los vivos, la mujer interrumpe el ritual de la lógica cotidiana: su cabeza estrellada en el pavimento, los tobillos quebrados, los dedos de la mano acodados, la bolsa y los zapatos regados a la vista de todos. El suicidio permite estacionar momentaneamente el cuerpo en la calle, como si estuviese esperando la mirada del fotógrafo. (Fig. 18)

En 1994, el conflicto zapatista se volvió epicentro de fotoperiodistas de todo el mundo. Los indígenas chiapanecos se convirtieron en el foco de atención de los medios de difusión masiva. Fotógrafos como Antonio Turok, Carlos Cisneros y Marco Antonio Cruz documentaron el levantamiento armado desde el primer día. Antonio Turok da prueba con su foto de que la capucha se instrumentó después del alzamiento. Carlos Cisneros y Marco Antonio Cruz dan cuenta de la masacre durante los primeros días de enero. En una imagen de Cruz, tomada el 11 de enero de 1994, se aprecian tres cuerpos en escorzo, entre ellos, el de una menor de edad asesinada por miembros del Ejército frente al cuartel militar de Rancho Nuevo, Chiapas. (Fig. 19)

“Esa fotografía la tomé en la morgue del panteón de San Cristóbal de las Casas, después de enterarme de que el Ejército había matado a una familia, el Ejército manipuló la información y dijo que actuó en el marco de la ley”,

recuerda el fotógrafo después de que su imagen fuera censurada por la red social *Facebook*, en 2014.<sup>199</sup>

En ese momento Cruz trabajaba para la agencia *Imagenlatina*, que ofrecía sus servicios fotográficos a la revista *Proceso* y la agencia francesa *VU'*. La serie de la familia en la morgue fue enviada por el autor al concurso *World Press Photo*; sin embargo, no fue siquiera nominada. Salta a la vista la extraordinaria similitud en composición con la fotografía de una masacre de tutsis en Nyarubuye, Ruanda, tomada por Gilles Peress ese mismo año.<sup>200</sup> Se trata de contextos distintos, pero de miradas contemporáneas acerca de las atrocidades cometidas por la autoridad. (Fig. 20)

Marco Antonio Cruz abrevó de una gran tradición del fotoperiodismo mexicano. Se asume heredero de Nacho López y Héctor García. Construyó el primer laboratorio fotográfico del Partido Comunista y lo nombró Tina Modotti. Entre 1978 y 1983 trabajó en la agencia *Imagenlatina*. Ese mismo

---

<sup>199</sup> La redacción, «Elimina *Facebook* foto del conflicto armado en Chiapas», en *Proceso* (22 de enero de 2014), disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/363020/elimina-facebook-foto-del-conflicto-armado-en-chiapas>

<sup>200</sup> La fotografía de Peress forma parte de una serie titulada *The Silence*. Disponible en la página web de la agencia *Magnum*: <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/gilles-peress-silence-25-years-since-rwandan-genocide/>

año se unió al equipo de fotógrafos de *La Jornada* promoviendo la idea de “fotografiar la vida cotidiana”.<sup>201</sup>

Luis Jorge Gallegos coloca a Cruz dentro de la tercera generación de fotoperiodistas mexicanos. Además de Cruz, Elsa Medina, Francisco Mata, Frida Hartz, Raúl Ortega y Eniac Martínez son señalados por el autor como innovadores fotográficos, además de que aparecen como personajes autorales dentro del documentalismo.<sup>202</sup>

En las imágenes de esta época queda implícita la relación trascendente e inmutable con la realidad. Cuando Atget acuñó el término documental para referirse a la fotografía, lo hizo bajo la lógica de que el ojo es algo neutro, un mediador entre la realidad y la mente, respetando la tradición de mimesis en la historia del arte.

---

<sup>201</sup> *Cfr. Marco Antonio Cruz, relatos y posicionamientos / 1977-2017, Luna Córnea 36, (CDMX: Centro de la Imagen, 2017).*

<sup>202</sup> Gallegos propone una genealogía de fotoperiodistas en México que comienza con los herederos fotográficos del siglo XIX: Walter Reuter, Faustino Mayo, Julio Mayo, Francisco Patiño, Enrique Bordesmangel, Héctor García, Enrique Metinides y Rodrigo Moya. Ellos constituyen la primera generación que utilizaba cámaras de formato grande, sujetos a seis exposiciones. A finales de los años treinta, con la llegada de los hermanos Mayo, a México, entró el formato de 35 mm, con treinta y seis exposiciones. La segunda generación, propuesta por el fotoperiodista, se desarrolla a la par del crecimiento de la prensa. Aarón Sánchez, Christa Cowrie, Pedro Valtierra, Omar Torres y Sergio Dorantes sientan algunos criterios de publicación de imágenes en medios y son testigos de la censura. *Cfr. Luis Jorge Gallegos (comp.), Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios, (CDMX: FCE, 2011).*

El efecto acumulado de tantos siglos de representación natural/óptica es tal que, aún ahora, en los albores del siglo XXI, persiste la misma actitud de comprender las imágenes ‘realistas’ como algo natural: las imágenes funcionan como presentaciones y no como representaciones de realidad.<sup>203</sup>

El conflicto zapatista motivó a decenas de buscadores de imágenes a viajar a la selva Lacandona para documentar el conflicto. Patricia Aridjis, Ángeles Torrejón y Frida Hartz comienzan a retratar a las mujeres y los guerrilleros del EZLN en Chiapas. Ya no se trataba de documentar los estragos de la guerra, sino de retratar la dignidad indígena. La imagen del encapuchado no sólo aludía a un personaje rebelde, indefinido y de tez blanca. El encapuchado era simultáneamente aquello a lo que se niega la existencia (el subalterno, por ejemplo). Gracias a las imágenes del fotoperiodismo, la máscara se convirtió en el espacio de materialización de lo oculto. Su mostración politizaba ya de entrada la imagen. A la par, la capucha marca una ruptura frente a la forma de mostrar al rebelde, activando una tensión con la mirada. El subcomandante

---

<sup>203</sup> Laura González Flores, *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 33.

Marcos escribió que se taparon el rostro para ser vistos.<sup>204</sup> A propósito de la Primera Bienal de Fotoperiodismo, donde proliferaron las imágenes del zapatismo, Carlos Monsiváis relató:

Lo antes <<invisible>>, por razones de <<buen gusto>> o de censura o de indiferencia, se adueña del horizonte visual [...] Los fotógrafos ya pertenecen a la actitud que mezcla la crítica, la posición estética, el deseo de sorprender, el ánimo de expresar la sorpresa. En la turbamulta, en ese acongojado vagón de Metro que es también nuestra percepción visual, las imágenes certifican lo obvio: hoy, las jerarquías de la mirada se desprenden de las propias imágenes, si éstas valen la pena.<sup>205</sup>

Al calor de la selva chiapaneca se pule la cuarta generación de fotoperiodistas planteada por Gallegos: Víctor Mendiola, Daniel Aguilar, Darío López Mills y Ernesto Ramírez, portadores de una “nueva visión”, según el autor. Las posibilidades de interpretación ideológica en una imagen se volvieron

---

<sup>204</sup> Cfr. Laura Castellanos, «Pasamontañas: zapatistas/concejales, 1994-2007», en *Crónica de un país embozado 1994-2018* (CDMX: Era, 2018).

<sup>205</sup> Carlos Monsiváis, «La foto testimonial: la historia se hace a cualquier hora», en *Primera Bienal de Fotoperiodismo*, (CDMX: Centro de la Imagen, 1994), 9.

múltiples. Carlos Monsiváis se refiere al mecanismo ideológico bajo el cual se articulan las fotografías periodísticas. Una fotografía por sí misma puede serle útil tanto a poderosos como a desposeídos.

Del impulso congelado de estas fotos se extraen moralejas históricas y lecciones de época, las conclusiones políticas y sociales que estremecen teatralmente a los conservadores, alientan a las clases medias en su alabanza al progreso y, en las horas de la reafirmación anímica, animan a radicales y liberales.<sup>206</sup>

En la década de los noventa, la objetividad fue el centro de la reflexión política de los fotógrafos. La sociedad es vista como una trama de relatos que circulan más allá de los registros oficiales, convirtiéndose en una fuente válida de información. A partir de entonces las fotografías ofrecen interpretaciones alternativas y alegorías. La idea sobre realidad se empieza a cimentar desde posiciones concretas afincadas en una búsqueda estética y política dentro de esa trama de historias.

---

<sup>206</sup> Carlos Monsiváis, «El fotoperiodismo. La historia a cualquier hora», en Luis Jorge Gallegos, comp., *op. cit.*, 13-14.

Ya hacia el cambio de siglo, gracias a Internet, los fotoperiodistas comenzaron a nutrir su imaginario con trabajos de agencias como *Magnum* y *VII*, marcando las búsquedas estilísticas de cada uno. También surgieron talleres internacionales de fotógrafos como Alex Webb, Charles Harbut y Ernesto Bazán. Internet abrió la posibilidad de mostrar fotografía en diversos canales. Los microcosmos fotográficos y la organización gremial expandieron los diálogos hacia otros países.

Los intentos por contar lo que ha sucedido dentro del fotoperiodismo en las últimas tres décadas van desde lo filosófico, lo testimonial y lo pedagógico. Todas esas miradas están en gran parte concentradas en visiones históricas con límites en la visualidad que manifiestan las fotografías, es decir, no se llegan a estudiar las dimensiones simbólicas de la mirada dentro de la historia. El abordaje conceptual acerca de lo técnico es un común denominador en las investigaciones que se han publicado hasta la actualidad.

Existe también una idealización de lo que *debe ser* el fotoperiodista. El sistema gremial impuso hasta nuestros días un cerco de protección alrededor del poder. Al beneficiarse a través de cochupos o chayos, algunos fotoperiodistas mantienen vigentes las alianzas que protegen detalles cosméticos de quien ofrece el desayuno, el lunch o el café.

Ese sistema gremial, puesto en cuestión en la última Bienal de Fotoperiodismo en 2005, ha derivado en colectivos fragmentados que realizan acciones pedagógicas<sup>207</sup>, expositivas<sup>208</sup> o solidarias<sup>209</sup>. Cabe mencionar la condición machista que prevalece hasta nuestros días, problema que llevó a la creación del primer encuentro de fotógrafas el 8 de diciembre de 2018 en la Ciudad de México y, posteriormente, una muestra colectiva del trabajo de las fotoperiodistas a partir de las protestas contra los feminicidios en 2019 y 2020.

La última década del nuevo milenio estuvo trazada por una transición de lo analógico a lo digital, de lo digital al multitasking y de ahí a compactar todo en un celular. El fotoperiodismo permanece inmerso en una tradición convencional de lo objetivo. Los periodistas tienden a considerar a la fotografía como una disciplina subordinada al ámbito informativo. La tradición privilegia la palabra escrita como principal vehículo expresivo, esta preeminencia de lo escrito, relega a la fotografía a un papel secundario, considerándola como un complemento que ilustra o refuerza el contenido del texto. De manera general,

---

<sup>207</sup> La mayoría de ofertas pedagógicas ofrecen la experiencia de acercarse a la fotografía como una actividad lúdica, basada en el conocimiento técnico de la disciplina.

<sup>208</sup> Expofotoperiodismo fue una iniciativa patrocinada por el Gobierno de la Ciudad de México. Se organizó entre el 2005 y el 2012.

<sup>209</sup> Diversas iniciativas han surgido a partir de las tragedias que atañen a los fotoperiodistas, entre ellas: Foto por Goyo, Foto por Rubén y Foto por Wesley, basadas en un sistema de subasta local para apoyar a las familias de los fotógrafos asesinados o accidentados.

en la prensa mexicana siguen vigentes las palabras de Manuel Buendía, asesinado el 30 de mayo de 1984, quien señaló al periodismo como un “avispero de mediocridad”.<sup>210</sup>

La difusión de un hecho implica manipulaciones previas que lo convierten en noticia. La agenda noticiosa desplaza al fotoperiodista todas las mañanas a una conferencia de prensa. Las fuentes manipulan, el periodista manipula, la empresa manipula. El periodismo está instalado y afianzado en una alucinación: la noticia llega a los ojos de los lectores como si fuera un hecho consumado, en otras palabras, como si fuera la realidad en sí misma.

Desde el punto de vista estético el género fotoperiodístico no se ha modificado de manera sustancial. Lo dominante sigue siendo lo llamado documental tradicional, de apego realista, heredero de la tradición pictórica del siglo XIX. Las fotografías enfocadas en la guerra contra el crimen organizado tienen aportaciones originales, pero no pretenden trastocar de alguna manera los pilares en los que se sostiene el sentido documental.

El fotoperiodismo ya no es la reproducción fiel de un mundo preexistente, sino la extensión, mediante la imagen, de un ordenamiento de la violencia. Finalmente, el fotoperiodista no significa la realidad, sino que la

---

<sup>210</sup> J.M. Servín, *op. cit.*

pone a las órdenes de un ente superior que decide su lugar. El fotoperiodismo se encuentra anclado en un procedimiento narrativo obsoleto, alejado de cualquier función social vinculada a producir ciertos cambios.

En la sociedad actual lo forense se encuentra desbordado. A través de narrativas audiovisuales nos enfrentamos a escenas de crímenes y violaciones a los derechos humanos. La sucesión de acontecimientos aislados y discontinuos abona a una fragmentación que produce una construcción narrativa y forense desarticulada. La discontinuidad y el esparcimiento de las imágenes violentas aparecen como la única posibilidad de registrar los acontecimientos.

Las imágenes violentas aparecen en muchos casos desvinculadas de su narrativa textual, aisladas sin que se establezca una relación de causa-efecto que permita establecer las razones de esas muertes. Generalmente nos encontramos ante víctimas descontextualizadas, desprovistas de pasado, de apellido, de familia, cuya caracterización funciona solo en la condición de cadáver. En este sentido, los cadáveres se encuentran semánticamente vacíos.

La relación de Julio Scherer con los fotógrafos se sucede hasta el siglo XXI: en 2005 invitó a Marco Antonio Cruz a coordinar el departamento de fotografía de la revista *Proceso*. En ese entonces, la revista seguía publicándose en blanco y negro, a excepción de la portada, que desde su

fundación fue una propuesta de Vicente Rojo.<sup>211</sup> Ese año, los decanos del periodismo seguían preguntándose si el color le daba más realismo a los acontecimientos.

Ya entrada la llamada guerra contra el narcotráfico en 2006, Marco Antonio Cruz editó y archivó las fotografías provenientes de los fotógrafos asentados en los epicentros de la violencia. A la oficina de *Proceso* llegaban fotos de Juan Carlos Cruz (Culiacán), Raymundo Ruíz (Ciudad Juárez), Claudio Vargas (Chilpancingo), Óscar Alvarado (Chilpancingo), José Luis de la Cruz (Chilpancingo), Bernardino Hernández (Acapulco), Alejandro Cossio (Tijuana), Margarito Pérez (Cuernavaca), Joaquín Campos (Coahuila), Miguel Ángel Carmona (Veracruz), Yahir Ceballos (Xalapa), David Deolarte (CDMX-Edomex), Jesús Cruz (Oaxaca) y Félix Reyes (Oaxaca). Paralelamente llegaban, de manera anónima, imágenes de cadáveres que no se publicaban ni se archivaban. Al 2020 se conservan de manera digital más de cinco mil fotos relacionadas con el tema de la violencia relacionada al crimen organizado.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Vicente Rojo también diseñó la diagramación de *La Jornada* en 1984, otorgándole al fotoperiodismo un espacio privilegiado dentro de la información.

<sup>212</sup> El archivo de *Procesofoto* está disponible en línea: [www.procesofoto.com.mx](http://www.procesofoto.com.mx)

La guerra obligó a los fotoperiodistas a mirar los cadáveres en primer plano. En 2006, fotografiaron el desembarque de las tropas militares en Michoacán. Las miradas acerca de la violencia en la última década coinciden en su ambivalencia con la tradición fotoperiodística en México. Más aún con la historia general de la fotografía. Quienes producían imágenes en los noventa aprendieron a ser editores de fotografía, procurando una defensa de la imagen fotoperiodística dentro de los medios.<sup>213</sup>

Dicho proceso de violencia modificó todas las percepciones que se tenían acerca del fotógrafo de guerra (*war photographer*). Ante la violencia se tuvieron que sumar precauciones a las coberturas informativas, entre ellas el uso de chaleco antibalas. Fotoperiodistas y reporteros fueron los encargados de recabar los testimonios indiscutibles de las víctimas, siempre expuestos a la censura, desaparición forzada u homicidio.

El 17 de diciembre de 2009, Arturo Beltrán Leyva, uno de los supuestos capos más buscados por el gobierno del expresidente Felipe Calderón, fue asesinado por elementos de la Marina en Cuernavaca, Morelos. Las certezas inherentes a las ideas sobre mostrar los cadáveres de la guerra se

---

<sup>213</sup> A diciembre de 2018, los siguientes fotógrafos mantenían una posición editorial: Darío López Mills (*AP*), Julio Candelaria (*Reforma*), Martín Salas (*Milenio*), Marco Antonio Cruz (*Proceso*), Pedro Valtierra (*Cuartoscuro*), Fernando Villa del Ángel (*El Economista*).

quebraron con la publicación del cuerpo de Arturo Beltrán Leyva, cabeza de su propia célula criminal desde 2008. Según el testimonio de un cocinero detenido, Beltrán planeaba reunirse con el general Leopoldo Díaz Pérez, jefe de la zona militar 24. El encuentro no se llevó a cabo por obvias razones.<sup>214</sup>

En las odiseas periodísticas no hay paraísos celestiales e incluso las palabras no sirven para conseguir imágenes. Enterado de un operativo de la Marina, Valente Rosas, fotógrafo para *El Universal*, se desplazó de la CDMX al conjunto residencial Altitude en Cuernavaca. Al atardecer, fotografió el movimiento de vehículos militares y agentes encapuchados. Esperó hasta la media noche en la entrada del condominio. En el lugar estaban fotógrafos de *La Jornada*, *Proceso*, *Cuartoscuro* y *Milenio*. Rosas se escabulló en busca de documentar la escena del crimen y le tocó ver el cuerpo de Beltrán Leyva antes de que se lo llevaran.

Rosas registró el trabajo de los peritos en la escena del crimen: un cuerpo perforado por balas expansivas en el tórax, el abdomen y la cabeza. La serie consta de tres fotografías vendidas por *El Universal* a las agencias *AP* y *Reuters*. En una primera imagen, difundida por la agencia *Reuters*, se observa el cuerpo de Beltrán cubierto de billetes de quinientos, mil pesos y cien dólares,

---

<sup>214</sup> Ricardo Ravelo, «Un golpe lleno de dudas», en *Proceso*, 1729 (20 de diciembre de 2009): 10-17.

además de joyas y celulares, procedimiento típico de los peritos forenses en una escena como esta.<sup>215</sup> (Fig. 21)

Según los metadatos de la imagen, la fotografía fue difundida a las 23:21 horas acompañada de la siguiente información:

Atención editores – Cobertura visual de escenas de muerte y lesiones. El cuerpo del narcotraficante Arturo Beltrán Leyva está cubierto de billetes y rosarios que tenía en los bolsillos cuando le dispararon en un lujoso complejo residencial en Cuernavaca, el 17 de diciembre de 2009. Beltrán Leyva, apodado el jefe de jefes, cayó en medio de una ráfaga de balas de las tropas de élite de la Marina en un complejo residencial en Cuernavaca, una ciudad de moda para pasar el fin de semana entre los residentes de la Ciudad de México. Es un procedimiento estándar, para los forenses mexicanos, fotografiar a personas muertas en circunstancias criminales con sus pertenencias.

---

<sup>215</sup> La guía técnica para la elaboración de necropsias del Instituto de Servicios Periciales y Ciencias Forenses, establece: “Cuando el cadáver ingrese al servicio con ropas o pertenencias, estas se deberán describir, embalar y ajustarse a lo establecido en el procedimiento de cadena de custodia, lo que permitirá asegurarse de la autenticidad del indicio y/o evidencia entregada a la autoridad ministerial”. PJCDMX, «Guía técnica para la elaboración de necropsias», en *Boletín Judicial*, No. 157, 28 de octubre de 2021.

Aquí, el cadáver ya había sido manipulado, como testimonia una fotografía anterior, en donde no aparece la sábana blanca, ni las pertenencias de Beltrán Leyva. (Fig. 22) En esta imagen el ISO de la cámara revienta el grano de la imagen; no hay un flashazo como en la imagen anterior. Esta imagen fue vendida por *El Universal* a la agencia AP y difundida un día después, es la misma fotografía que ilustra la portada de *Proceso* 1729.

En otra imagen de la misma serie se ve el rostro de Beltrán Leyva con el *rigor mortis*, el tórax despedazado por las balas. A diferencia de la primera imagen los metadatos advierten “contenido gráfico” (*graphic content*). De nueva cuenta, sin flash, pero con el ISO modificado. (Fig. 23)

Una vez recogido el cuerpo del capo, los demás fotógrafos fueron conducidos a la escena de la masacre: manchas de sangre coagulada en el piso, paredes derribadas por el impacto de las granadas, jarrones baleados, un cuchillo con mango en forma de cola de escorpión, un álbum de fotografías. Los militares están tan orgullosos que se dan un tiempo para posar a los fotógrafos.

Uno de los pistoleros que defendía a Beltrán se suicidó lanzándose de la ventana, y en caída libre una bala expansiva le penetró la espalda. La imagen documenta un ritual de pasaje a la muerte. Llama también la atención el

registro que le realizan a cuatro de sus pistoleros que permanecieron en el anonimato.

Estas fotografías, además de ser potenciales pruebas forenses, también son documentos de carácter historiográfico, dado su carácter de material periodístico. Podrían ser, incluso, la exposición total del fenómeno de la violencia en su punto más álgido. Fotografiar el paradigma de la violencia implica establecer puntos de encuentro entre la ética y la estética. El horror puede jugar dos papeles, aparentemente antagónicos: por un lado, la espectacularización y banalización del hecho violento y sus consecuencias sociales y; por el otro, la afirmación total de un estado de caos permanente. De esta manera, la sangre es un elemento narrativo que se proyecta como realidad (la objetividad de un enfrentamiento y su construcción noticiosa) y como imaginario (lo estético y representativo que define el mundo de los hechos).<sup>216</sup>

En una sociedad avasallada por las representaciones de asesinatos, el amedrentamiento se ejerce bajo una infinita cadena de miradas e interpretaciones más allá de la ideología que un medio de difusión masiva plantea. El acto fotográfico cumple con su rol más instintivo: exhibir lo que el

---

<sup>216</sup> Sobre la espectacularidad de estas fotografías véase: Nasheli Jiménez del Val, «Government Gore: The Images of Beltrán Leyva's Body and the Mexican (Failed) State», en *Journal of Latin American Cultural Studies*, 20 (3), (2011): 281–301.

lenguaje verbal no puede hacer, generando un equilibrio entre la narración fotoperiodística y, lo fehaciente: una exploración de lo real.

Según Juan Villoro, en el especial publicado por la revista *Proceso* “El sexenio de la muerte”, ni la fotografía ni el periodismo deben convertirse en “una caja de resonancia del crimen”, así como tampoco pueden caer en la negación profunda de la realidad llevando sus miradas hacia otros lados o simplemente diversificando la manera de contar y mostrar. Un cintillo rojo con letras amarillas advierte: “Edición no apta para las buenas conciencias”. Debajo hay un cuerpo semienterrado, encima el título: “El sexenio de la muerte. Memoria gráfica del horror”.<sup>217</sup> “Un documento forense de elevado valor histórico” y “la prueba en imagen de una política fallida para combatir el crimen”.<sup>218</sup>

Este tipo de diálogos generan interpretaciones que permiten acceder a nuevas formas de pensar la imagen, más allá de la espectacularización y el morbo. Explica Villoro: “las fotografías no han sido usadas como destellos de

---

<sup>217</sup> El tiraje alcanzó los 200 mil ejemplares, considerando que una edición semanal de *Proceso* en ese momento llegaba hasta 80 mil ejemplares semanales.

<sup>218</sup> Juan Villoro, «Advertencia para la mirada», en *El sexenio de la muerte*, *Proceso*, edición especial, (octubre 2012), 4.

lo grotesco, destinados al morbo o al consumo gore, sino como evidencias, hechos que apuntalan un discurso”.<sup>219</sup>

La actualidad del fotoperiodismo es una de las más desgarradas y escindidas de la historia contemporánea. Scherer siempre fue partícipe de publicar imágenes violentas siempre y cuando aportaran elementos de información. En un texto a propósito de su séptimo aniversario luctuoso, la reportera Anne Marie Mergier recuerda una discusión a propósito de la exhibición de cadáveres en la revista que ambos fundaron.

La crudeza de las fotos de cadáveres de víctimas ejecutadas por narcotraficantes, policías o militares en México, tan a menudo publicadas en *Proceso*, me chocaban y me siguen chocando. Don Julio se enojó como nunca antes cuando le hable de esa exhibición obscena.

‘Obscenos son los asesinos. Obscena es la realidad. Esconderla es hacer el juego de los asesinos’, contestó tajante.

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, 5.

–Los asesinos buscan aterrorizar. ¿Acaso publicar en Proceso imágenes de cuerpos tirados en terrenos baldíos como vil basura no sirve a su propaganda?

–¿Qué propone? ¿No publicar esas fotografías y hacer como si nada? Esa es la realidad de México. Masacre e impunidad. Dígame lo que Proceso debe hacer con esa realidad. La escucho. Sus ojos se clavaron en los míos.

–Reconozco el dilema –concedí–. Pero temo que la acumulación de fotos de ese tipo, además de atentar contra la dignidad de los muertos, resulte contraproducente.

Se sobresaltó más furioso aún.

–¿Proceso atenta contra la dignidad de las víctimas? ¿Es usted la que me dice eso a mí? No, señora, Proceso denuncia con fotos y contextualiza con textos. No se confunda. Me desgarran tanto como a usted esos muertos. Y no se equivoque: estoy plenamente consciente del dilema. Pero los dilemas se deben resolver a como dé lugar. Cuando se presentan dos imperativos

absolutamente antagónicos se privilegia a uno y se sacrifica al otro. Suena sencillo, pero puede romper el alma.<sup>220</sup>

El diálogo entre Mergier y Scherer plantea un debate acerca de los límites de representación de la violencia en la prensa. La postura a favor de su publicación considera que la crudeza de las fotografías de cadáveres solo es el reflejo de la impunidad que prevalece en el país. Desde esta perspectiva, la difusión de este tipo de imágenes se corresponde con una forma de denuncia, con la intención de visibilizar los crímenes y con el fin de confrontar e impresionar al espectador.

No obstante, la opinión en contrapunto sostiene que las imágenes violentas atentan contra la dignidad de las víctimas, generando una banalización del sufrimiento humano. En la idea de Mergier, se sugiere que la difusión recurrente de este tipo de imágenes sirve como propaganda para los perpetradores de la violencia. Al mostrar imágenes violentas se corre el riesgo de deshumanizar a las víctimas al convertirlas en un espectáculo mediático.

Por otro lado, es necesario considerar el contexto en el que se presentan las imágenes y la fuente de origen, para así conocer la intención y el

---

<sup>220</sup> Anne Marie Mergier, «Ante el periodismo, entrega total, lealtad absoluta», *Proceso* 2357 (2 de enero de 2022).

propósito de su difusión. Si el objetivo es hacer evidente una situación de violencia, es necesario abordar el tema con respeto hacia las víctimas, eludiendo la trampa sensacionalista o morbosa.

En un contexto de alta impunidad como el que se vive en México, resulta inexcusable publicar las imágenes violentas; sin embargo, debe hacerse con la responsabilidad que caracteriza al oficio periodístico, donde siempre se corre el riesgo de atentar contra la dignidad de las personas. No hay una respuesta única ya que depende del acontecimiento y de los fundamentos morales detrás de una publicación.

## IV

### El cadáver y la policía, políticas de representación

*Los muertos no son personas,*

*los muertos son cadáveres.*

Juan Pablo Villalobos, *Fiesta en la madriguera*

A través de los objetivos de las cámaras de los hermanos Casasola se retratan combinados orden y caos, visibilidad e invisibilidad, investidura y rito, vida y muerte. El orden impuesto en la fotografía “Policías mostrando el cadáver de un hombre en el suelo” retrata una escena del México revolucionario: dos gendarmes señalan al centro de la escena.<sup>221</sup> Ambos se asoman a una zanja mientras apoyan los pies en pequeños bultos de tierra fofa, mientras sus macanas se mantienen ingravidas en un costado de su uniforme. Con actitud de explorador señalan el centro de la escena, de donde emerge un espacio en

---

<sup>221</sup> Agustín Víctor Casasola y su hermano Miguel trabajaron para el periódico oficialista *El Imparcial* y para el diario católico *El Tiempo*, en cuyas páginas se documentaba la rutina de los políticos a principios del siglo XX. El archivo Casasola es uno de los más estudiados en México. Cfr. Daniel Escorza Rodríguez, *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia* (CDMX: INAH, 2014).

blanco que parece devorar las manos de los policías.<sup>222</sup> En dicho espacio se concentran orden y caos dentro de un contexto de fragilidad social. (Fig. 24)

En esta impresión en positivo a partir de una placa en negativo, tomada al aire libre, observamos una sinuosa hilera de árboles desenfocados que domina el horizonte, un paisaje indistinguible a espaldas de los policías. El descampado sugiere el tratamiento de una escena propia de la posguerra en alguna de las prefecturas de la otrora Ciudad de México. Aunque la placa se encuentra archivada en la Fototeca Nacional, no se ha localizado su publicación aún en la prensa de aquella época.

Señalar con el dedo es la forma más amenazante y autoritaria en el catálogo de mímica policiaca. En la diligencia retratada, sirve para indicar el hallazgo de un cadáver, condicionando así un ritual del Estado para exhibir u ocultar los muertos a su conveniencia. La investidura policiaca ejerce el ritual de señalar lo caótico para, al mismo tiempo, contener el orden instaurado.

La gestualidad de las manos permite integrar un amplio espectro de fuentes que versan sobre el tema. Para que el arte y, en específico, el discurso comunicara y persuadiera debía dominar la gestualidad, asunto que desarrolló

---

<sup>222</sup>*Explorator, exploratoris* proviene del verbo en latín *explorare*. *Plorare* significa lanzar gritos, específicamente gritos de dolor. En Roma, *explorare* cambió su significado a inspeccionar y conocer bien algo. Aunque la etimología del verbo *explorare* está en disputa, la vocación actual de la policía sigue siendo el inspeccionar.

Aristóteles en su teoría de los afectos en el segundo libro de la Retórica.<sup>223</sup> La fuerza comunicativa de las manos es polisémica, y dentro de ella, existe una forma que remite al poder de la divinidad, de la palabra y de la referencia.

La concepción de la *Dextera Dei*, la mano de dios que juzga en lo interregno, se origina con el culto a dioses helénicos como Zeus Serapis y de Sabazios, en las representaciones del dios que bendice con la mano derecha, cerrando el dedo meñique y el anular, levantando el índice, en medio de los cuales irradia luz. En relación con esta imagen helenística, la iconografía hebrea también hizo de esta mano el motivo para plasmar la divinidad. Al tiempo, los primeros cristianos adoptaron la mano de dios como un ícono de protección y bendición. La mano que señala aparece en dos contextos desde su origen en la iconografía románica. Por un lado, forma parte de una escena, se inserta e irrumpe como un elemento protector, apotropaico y salvífico. Por el otro, aparece aislada sin establecer una relación con otras figuras.<sup>224</sup> Ambas formas son reconocibles en el arte románico, tardo medieval y renacentista, en

---

<sup>223</sup> Cfr. Aristóteles, «Libro II», en *Retórica*, trad. Quintín Racionero (Madrid: Gredos, 1999), 301-470.

<sup>224</sup> Alicia Miguélez Cavero, «Metodología para el estudio de la gestualidad en la plástica románica de los reinos hispanos», en *Anales de Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 307-318, 2011, [https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37465](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37465)

las cúpulas de catedrales en escenas del bautismo de Cristo o como motivo decorativo en los ábsides.<sup>225</sup>

Ya en el siglo XVII se intentó especificar cómo los afectos actúan en los individuos a través del estudio de la gestualidad de las pasiones. El gesto como el único discurso natural del hombre comenzó a clasificarse por los estudiosos enciclopédicos. En los tratados de quirología, o del lenguaje de las manos, se analizó cómo la gramática gestual adquiere sentido a través de la espontaneidad de los estados de ánimo.

John Bulwer, precursor en el lenguaje de señas, discute el uso de los gestos manuales en la práctica de la retórica en su *Chironomia*. Dentro de su *Tratado de Quirología*, publicado en 1644, en la sección de “Dactylogia”, analiza la gestualidad de los dedos. El gesto VI de su tratado nombra al dedo índice como *indico*, una expresión de orden y de dirección, el gesto más demostrativo de la mano; el dedo índice, nombrado por los latinos *index ab indicando* y por los griegos *deicticos*, significa: “se ha demostrado.” Por ello,

---

<sup>225</sup> Véase el ábside central de Sant Climent de Taüll, Maestro de Taüll, hacia 1123, que representa el Cristo del Juicio Final. En uno de los tetramorfos el evangelista Marcos sujeta con una mano al león y con la otra señala a Cristo con el dedo índice. Acceso a la restauración digital de la pintura mural en <http://pantocrator.cat/projectes/> Video: <https://vimeo.com/87114296>  
Véase también el fresco de *La creación de Adán* en una de las bóvedas de la Capilla Sixtina.

algunos de los dioses de los cielos se les llamó *Dii indigiti*, porque estaba prohibido nombrarlos y señalarlos. Bulwer, reconoce que la fuerza de este dedo al señalar a los hombres notables ha sido aludida por muchos de los autores clásicos.<sup>226</sup> (Fig. 25)

A pesar de la poca divulgación de la obra de Bulwer, es posible apreciar los intentos que se han hecho de clasificar y comprender las expresiones humanas en la historia del arte. Los intereses que Charles Le Brun plasmó en sus dibujos sobre las pasiones, fueron estudiados en las imágenes también por Aby Warburg en el proyecto del *Atlas Mnemosyne*.

Desde esta perspectiva analítica, las imágenes remiten a modelos icono-mitográficos del pasado. Es su sobrevivencia en el presente –en este caso, a través del archivo Casasola– la que ofrece un pasado irresuelto que se reactiva en algunas de las fotografías violentas del México actual. Dicha condición sugiere pistas que advierten una relación histórica de la mirada sobre la policía y los cadáveres a través de la fotografía.

---

<sup>226</sup> John Bulwer, *Chirologia, or, The natural language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof*, 1644. Acceso a una edición facsimilar elaborada por la Universidad de Gallaudet: [https://archive.org/details/gu\\_chirolgianat00gent/page/n223](https://archive.org/details/gu_chirolgianat00gent/page/n223). Para una revisión de gestualidad como comunicación ver: Adam Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

En el universo iconográfico de la Revolución Mexicana se dificulta encontrar una legibilidad histórica capaz de contribuir a la formación de una memoria sobre la violencia de Estado. A través de un estudio de fotografías relacionadas con la muerte en los diarios *El Mundo Ilustrado* y *El Universal Ilustrado*, Marion Gautreau plantea que las imágenes de cadáveres publicadas en la prensa eran infrecuentes y escasas. Con el afán de mantener el orden, “la publicación de estas fotografías responde efectivamente más a una postura ideológica que a una simple necesidad informativa”, razón por la cual se ven las fotos de los cadáveres de los enemigos, antes que de aliados. “Los cadáveres fotografiados casi siempre pertenecen a aquellos que son considerados como rebeldes o bandidos en un momento dado. Las imágenes resultantes son publicadas para mostrar a los enemigos del orden y de la paz”.<sup>227</sup>

La escena del archivo Casasola (Fig. 24) contiene una teatralidad inherente a la práctica fotográfica, la puesta en escena conlleva un ocultamiento oficial: “vean aquí”, nos indican los uniformados. La sobreexposición al centro genera una falta de legibilidad en la fotografía. En el juego de señalar y ocultar, el gendarme nos invita a mirar, a ser testigos del

---

<sup>227</sup> Marion Gautreau, *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*, (CDMX: SC-INAH, 2016), 164-165.

acontecimiento. Su gorra de plato produce una sombra de mediodía sobre su mirada, que con autoridad se dirige hacia la cámara. Nos invita a contemplar su escena, como si fuéramos el homicida que regresa a ver su crimen.

A finales del siglo XIX el cadáver ya estaba enraizado en el imaginario. Esta idea se refleja en un pasaje enclavado en una pintura reprografiada en la Colección Felipe Teixidor, donde se rompe el tiempo lineal gracias a la cognoscibilidad que posibilita el archivo. El gendarme, lámpara de queroseno en mano, hace un surco en la oscuridad hasta iluminar un cadáver semidesnudo. La luz de la calle es tan débil que apenas se distingue un farol y un portón cerrado, propios de una ciudad afrancesada en la penumbra de la modernidad. En la esquina de una acera de la ciudad de México hay un cadáver derramado. La luz sirve para confirmar la evidencia de que el progreso urbano implica ordenar el espacio público. (Fig. 26)

En esa época cuando el aroma de aceite quemado se mezclaba con el del desagüe, el diario oficialista *El Imparcial* reportaba la escena de un homicidio en la calle de la Escobillería, en la Ciudad de México: "...y entonces el guardián se inclinó para levantarlo, sintiendo que sus manos se mojaban en

sangre que manaba del pecho del desconocido, que tenía una terrible puñalada”.<sup>228</sup>

Al poner la lámpara de queroseno sobre el cadáver, la pintura emerge como formato para representar la fragilidad del orden social; además de mostrar los avances de la técnica. En términos pictóricos, el artista proyectó una imagen determinada por otras imágenes contenidas en esa misma época. Los trazos muestran una experiencia académica dada la composición del cuerpo en escorzo, una demostración de maestría en los estudios anatómicos de la Academia de San Carlos.<sup>229</sup>

En esta pintura el artista concibe el mundo a partir de la perspectiva. Retratar un tema de la vida cotidiana, alejado de la idealización romántica,

---

<sup>228</sup> En la nota completa se lee: «El gendarme de punto en la calle de la Escobillería, vió que caminando trabajosamente por la acera Norte de la expresada calle, venía un hombre a quien de pronto creyó ebrio.

Su creencia se confirmó cuando lo vió caer en la tierra, y desde luego se dirigió al sitio en que se encontraba el desconocido, para hacerlo levantar.

Los llamamientos del gendarme fueron inútiles, pues que el hombre no se movía, y entonces el guardián se inclinó para levantarlo, sintiendo que sus manos se mojaban en sangre que manaba del pecho del desconocido, que tenía una terrible puñalada.

No se sabe aún, ni el nombre del muerto, ni quién sea el matador; y únicamente sí se ha llegado a averiguar, que la riña debe haberse verificado cuatro calles más lejos, pues que el herido fue dejando un rastro de sangre en el trayecto que recorrió». «Homicidio misterioso», *El Imparcial* (5 de junio de 1901).

<sup>229</sup> Véase la obra Félix Parra, *Fray Bartolomé de las Casas*, 1875, Colección Museo Nacional de Arte, INBA. Una aproximación del pintor al escorzo quedó registrada en Felipe Santiago Gutiérrez, *José María Velasco en su estudio*, ca. 1882, Museo Felipe Santiago Gutiérrez, SC.

supone un gesto de modernidad y progreso en las artes. Delinear la banqueta, por ejemplo, habla del espíritu cívico. Representar al gendarme iluminando un cadáver indica un ordenamiento sobre los cuerpos que no deben ser vistos durante el día. Jesse Lerner, quien analiza las fotografías criminales en los años posteriores al levantamiento armado, explica el sentimiento de angustia que generaban este tipo de representaciones, asociadas a conservar un espíritu ordenador. “El Estado mexicano de mitad del siglo XIX estaba preocupado por la vigilancia, el control y la represión. Los principales gastos del gobierno de la ciudad de México eran las cárceles, la iluminación y vigilancia de las calles...”<sup>230</sup>

El sistema policial mexicano se mantuvo vigente de 1870 a 1928. En todos esos años se duplicó la burocracia y el número de efectivos de policía en la Ciudad de México. A pesar de que era un trabajo reglamentado, el gendarme era seleccionado a discreción de comisarios e inspectores bajo la consigna de hacer cumplir la ley. “En particular, los gendarmes fuesen peatonales o a caballo, tendieron a ser una burocracia de banqueta, pues lejos de prevenir delitos gestionaban cotidianamente los límites del desorden”<sup>231</sup>

---

<sup>230</sup> Jesse Lerner, *El impacto de la modernidad...*, 25.

<sup>231</sup> Diego Pulido Esteva, «Gendarmes, inspectores y comisarios: historia del sistema policial en la Ciudad de México, 1870-1930», en *Ler História*, 70, (2017), 37-58.

En *Seis siglos de historia gráfica de México*, Gustavo Casasola distingue al sereno del siglo XIX como el antecesor del gendarme, que también era llamado “vecino”, “cuico” y “tecolote”, cuya labor era resolver los líos propios de la convivencia urbana, “tipo popular que resistía estoicamente el frío, el calor, la lluvia, las impertinencias de los borrachos y útil para los enamorados que ofrecían su escalera para llegar al balcón de su amada”.<sup>232</sup> (Fig. 27)

El reglamento policiaco expedido el 15 de febrero de 1897, estipulaba el código de su comportamiento ante el público:

El gendarme deberá ser atento y decente en su lenguaje, serenos en el peligro, enérgico en sus mandatos, no sonar el silbato sino para asuntos del servicio, cuidará el tránsito para que los carruajes caminen siempre a la derecha, en los cruceros permanecerá de pie y vigilará las calles a su cuidado haciendo rondas cada media hora, por las noches se cerciorará de que las

---

<sup>232</sup> Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, Tomo I, (CDMX: Ediciones Casasola, 1962), 348.

puertas y ventanas de las casas estén bien cerradas, cuidará a las personas que en vía pública ofendan a las damas.<sup>233</sup>

El reglamento revela ante todo un orden moral y la germinación de una vía policial que ya había comenzado, en parte porque la sociedad porfirista no quería escapar a un modelo de representación del mundo basado en la norma de orden y progreso: una nueva nación afrancesada con calles perfectas basadas en un sistema de vigilancia y aislamiento del individuo. En *Sospechosos*, Pablo Picatto ofrece detalles en los que la sociedad se fue conteniendo:

Las cosas claramente empezaron a cambiar con la restauración, en 1867, de la Constitución de 1857, la aprobación de los códigos civil y penal a principios de la década de 1870, y el ascenso de Porfirio Díaz a la presidencia en 1876. El régimen porfiriano (1876-1911) logró controlar el bandolerismo y la disensión política, salvaguardar los intereses de inversionistas privados, y poner en vigor la legislación liberal en torno a la

---

<sup>233</sup> Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, Tomo II (CDMX, Ediciones Gustavo Casasola, 1964), 1001-1002.

propiedad, con el consiguiente despojo de una gran cantidad de campesinos y la acumulación de riqueza en manos de las élites nacionales.<sup>234</sup>

Con la Revolución Mexicana, los hermanos Casasola encontraron y produjeron una mirada ajena a las representaciones oficialistas del porfirismo. Vías de tren dinamitadas, ahorcados, fusilados, muertos en fuego cruzado y balas perdidas son escenas existentes en su acervo histórico. Como en las tramas policiales, las fotografías de Casasola plantean enigmas: abren un laberinto de interpretaciones, con velos y sombras, fogonazos súbitos que desubican la mirada, parpadeos en la densa materia de la historia. Sus fotografías dan muestra de un orden interior al Porfiriato, permitiendo formular un relato de lo político en relación con la contención de un orden a través del cuerpo de policía.

Es en el contexto de este espacio urbano fragmentado, producto tanto del desdén como de la discordia, que debe comprenderse a la policía de la Ciudad de México. Los policías estaban con

---

<sup>234</sup> Pablo Picatto, *Ciudad de sospechosos. Crimen en la Ciudad de México (1900-1931)*. Trad. Lucía Rayas (CDMX: CIESAS, 2010), 19.

frecuencia atrapados en la contradicción de servir a un proyecto de modernización y responder a las exigencias de la población urbana de la que provenían.<sup>235</sup>

Las imágenes son sobrevivientes, herederas de atribuciones inciertas, en una búsqueda de significado entrelazado en pasados y presentes. En un intento por trazar nuevas rutas en la interpretación de los archivos, Lerner explica que las imágenes de Casasola forman parte de una cultura visual creada por los programas de gobierno. “La fotografía criminalística del archivo Casasola, que circulaba ampliamente en periódicos y revistas especializadas en la materia, tuvo un papel decisivo en la creación y definición de la angustia con la que México entraba en el mundo moderno”.<sup>236</sup>

La angustia referida por Lerner se puede leer a través de la descripción del robo de un automóvil realizada por Amado Nervo, quien también dio cuenta de la imagen que se percibía de la policía a finales del siglo XIX:

Más yo tengo para mí que la magia está donde siempre ha estado,  
es decir, en la octaviana paz, en la olímpica pereza de la Policía.

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, 75.

<sup>236</sup> Lerner, *op. cit.*, 10.

Esta tiene ojos y no ve... ni una calandria que se llevan,  
y no verá tampoco mañana un tranvía que desaparezca.<sup>237</sup>

Que la policía sea descrita como perezosa e incapaz para resolver los asuntos de la vida cotidiana guarda una influencia del pensamiento político de la época descrito en el panfleto *La conquista del pan*, publicado en Francia, lugar de la invención del concepto de policía, y que Kropotkin describía en 1892: “un vasto conjunto de tribunales, jueces, verdugos, policías y carceleros es necesario para mantener los privilegios. Y este conjunto se convierte en el origen de todo un sistema de delaciones, engaños, amenazas y corrupción”.<sup>238</sup>

Como podemos inferir, la policía encarna un carácter ambiguo. Por un lado, su presencia busca restablecer el orden; pero al mismo tiempo, evidencia la fragilidad del orden establecido. En el sentido de Kropotkin, la naturaleza ambivalente de la policía, es también un recordatorio de las opresiones arraigadas en el entramado social, poniendo de manifiesto la necesidad de cuestionar las estructuras de poder que perpetúan las injusticias.

---

<sup>237</sup> Amado Nervo, «Los robos de hoy», en *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*, ed. Ariela Schnirmajer (Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010), 200.

<sup>238</sup> Piotr Kropotkin, *La conquista del pan*. Trad. León Ignacio (Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005), 28.

Lo que vemos como desoculto en la fotografía –el gesto de la autoridad que señala con el dedo– se repite dos décadas más adelante, ya zanjada la Revolución Mexicana e institucionalizada la policía en la Ciudad de México, donde los agentes comienzan a “dar fe” de la muerte a través de oficios que ofrecen evidencia concreta y verificable. El cadáver ya no está en la calle, sino en la morgue, donde un agente busca identificarlo. (Fig. 28)

En la morgue, el cadáver es nuevamente señalado y fotografiado. Sobre la plancha, el cadáver está rígido. La pared percutida enmarca a dos hombres de traje. Uno más elegante que otro, por supuesto, porque en la vida judicial siempre hay jerarquías. Estamos frente a una suerte de lección, de transmisión de conocimiento de quien conoce ya, la palidez de las primeras horas de muerte.

El acecho de la policía sobre el cadáver no es una manifestación macabra, ni grotesca; es la demostración de un acto de la vida civil en la década de 1930 en la Ciudad de México. Lerner analiza la evolución del fotoperiodismo en relación a los elementos de reconstrucción de las escenas criminales en el país.

La criminología y el fotoperiodismo habían cambiado con el paso de la Revolución. En el nuevo orden social que

penosamente surgía de las cenizas del anterior, el crimen obtenía una nueva significación, no como síntoma de inferioridad y retraso de la población en su conjunto, sino al contrario, como prueba de la nueva modernidad emergente.<sup>239</sup>

La mirada del fotoperiodista es la del extraviado atento, como refleja una fotografía que documenta un homicidio en un interior que recuerda compositivamente a la pintura de la Colección Felipe Teixidor. En la foto aparece un cadáver con traje en un escorzo de piernas abiertas, a su derecha lo acompaña un detective que se encuentra al margen de la escena. Lleva su mano izquierda metida en el bolsillo del pantalón mientras sostiene un sombrero. El movimiento de su pie indica que quiere salir de la escena, su mirada ya no está en el cadáver, se desplaza fuera del marco. El fotógrafo se coloca en la penumbra y compensa la oscuridad de la escena. El policía se descubre presa repentina del flasheo, una característica intrínseca a la portabilidad de la fotografía, lo cual permitía registrar este tipo de sucesos. (Fig. 29)

En 1925 László Moholy-Nagy escribió: “Desde la invención de la fotografía, y a pesar de su formidable difusión, nada ha alterado de manera

---

<sup>239</sup> Lerner, *op. cit.*, 44.

radical su principio y su técnica”.<sup>240</sup> Desde sus inicios, el fotógrafo ha desempeñado un papel activo en la documentación de la realidad. El fotógrafo mediante la selección del objeto, la elección de los ajustes técnicos y la composición de la imagen, ejerce un control sobre la escena. Policía y fotógrafo, conjuran una actividad performativa donde la autoridad se *presenta* a sí misma ante la cámara y, al mismo tiempo, la ley *presenta* la evidencia, buscando así esclarecer la verdad.

El archivo Casasola difiere en su naturaleza de un archivo al estilo del diario de guerra de Bertold Brecht, que se compone de recortes de fotografías de prensa con la intención de construir una “nueva capa de apariencia”.<sup>241</sup> En contraste, las fotografías del archivo Casasola se encuentran imbuidas de un destino heredado, participando en el montaje de un relato histórico nacionalista.

Mientras que el diario de Brecht bifurca la vida cotidiana con el tiempo histórico, el archivo Casasola constituye un compendio de visualidades que es tratado como un legado histórico. En este archivo las fotografías no solo documentan los acontecimientos, sino que también funcionan como vehículos

---

<sup>240</sup> László Moholy-Nagy, *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich (Barcelona: Gustavo Gili, 2005), 84.

<sup>241</sup> Cfr. Ariella Azoulay, *Historia potencial y otros ensayos*. Trad. Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen (CDMX: Conaculta-T-eoría, 2014), 21.

de exploración histórica, contribuyendo a una comprensión más profunda de la época que abarca.

En cuanto al conocimiento generado a partir de las imágenes en ese archivo, los testimonios varían y suscitan diversas interpretaciones. John Mraz, quien se ha encargado de dibujar algunas rutas de pensamiento crítico acerca de la fotografía del periodo de la Revolución Mexicana, describe el cúmulo de fotografías como la cristalización de una reflexión sobre la historia y la política, meramente un asunto de poder.

En 1988 el PRI consagró el mito de Casasola al elogiarlo en el libro Agustín Víctor Casasola, que forma parte de la serie Nacionalismo Cultural, Forjadores de México. Allí se le llama ‘el cronista gráfico de la Revolución Mexicana’ y se insiste en que ‘Casasola llevó la cámara a todos los rincones donde la historia se desarrolló [...] y en toda actividad cívica y militar del movimiento armado, la cámara de Casasola estuvo presente’.<sup>242</sup>

---

<sup>242</sup> John Mraz, *México en sus imágenes* (CDMX: Artes de México-Conaculta, 2014), 7.

Las dificultades semánticas de legibilidad no sólo son inherentes a las fotografías en sí mismas; también tiene que ver con el contexto del archivo Casasola. Son fotografías que se abren como un vórtice a la interpretación de la historia y que se emulan unas a otras. Dado el carácter del archivo, es posible entenderlas en función de otras fotografías que no la anulan permitiendo complementar o contradecir dentro de un cúmulo de narraciones posibles alrededor del archivo. Por eso dice Mraz, “para realmente analizar este medio hay que regresar las fotos a los contextos para los cuales se hicieron y dentro de los cuales se han creado sus significados”.<sup>243</sup>

La historiografía nos permite interrogar a la imagen lejos del mito autorial y aproximarnos a relaciones vinculadas más propiamente con el régimen de la mirada en la modernidad.<sup>244</sup> El volumen *México, fotografía y revolución* forma parte del universo de investigaciones publicadas acerca de la fotografía durante ese periodo. Uno de los núcleos argumentales plantea las condiciones que hicieron posible la visibilización del archivo Casasola y se basa en una pregunta planteada por Claudia Canales: “¿Es la visibilidad

---

<sup>243</sup> John Mraz, «Historiar la fotografía», en *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe* 16 (2), 2005, <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/349>.

<sup>244</sup> Cfr. Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, «Los Casasola durante la posrevolución», en *Alquimia*, 1, 1998.

fotográfica una garantía de trascendencia y la invisibilidad una versión del olvido?”.<sup>245</sup>

No hay explicaciones que puedan soltarse como una exclamación. La fotografía de la Revolución Mexicana habita en cajones que los historiadores tientan con la vehemencia de un fiel a un santo. Ante las fotografías de la Revolución nos enfrentamos a la secuencia de los hechos. Hay una temporalidad preexistente y cimentada por la historia oficialista. Sin embargo, de forma soterrada, existe una “tensión fluctuante entre lo que se ve y no se ve, entre lo que se revela y lo que permanece oculto mediante un juego de opacidades y transparencias intercambiables y paradójicas”.<sup>246</sup>

Uno de los modos de acceder a lo “oculto” de las imágenes es alterando su cronología: ir a la fundación de los principios y las razones que llevaron a constituir a la policía. Por medio de esta alteración se podrá acceder a otras capas que las fotografías no muestran. Para Didi-Huberman la legibilidad de un acontecimiento histórico depende de la mirada dirigida hacia las singularidades que lo atraviesan. “Benjamin luchó por que la “legibilidad”

---

<sup>245</sup> Claudia Canales, «La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución», en *México: fotografía y revolución*, ed. por Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales (Barcelona: Lunwerg-Fundación Televisa, 2009), 51. Según la RAE, por visibilidad se entiende “hacer visible artificialmente lo que no puede verse a simple vista”.

<sup>246</sup> *Idem.*

(*Lesbarkeit*) de la historia pudiera articularse con su “visibilidad” (*Anschaulichkeit*) concreta, inmanente y singular”.<sup>247</sup> Walter Benjamin comparó ese proceso con el pabito ardiendo de una vela, “aquella combustión de la obra en la que su forma alcanza ya su punto culminante de fuerza lumínica”,<sup>248</sup> dentro del cual se puede leer cierto proceso de formación de verdad.

Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. (Un estallar que no es otra cosa que la muerte de la intención, y por tanto coincide con el nacimiento del auténtico tiempo histórico, el tiempo de la verdad.) No es que lo pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un

---

<sup>247</sup> Georges Didi-Huberman, *Remontajes del tiempo padecido*. Trad. Marina Califano (Buenos Aires: Biblos, 2015), 17.

<sup>248</sup> Walter Benjamin, *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2012), 11. Horacio Pons lo traduce del francés como “un incendio de la obra en que la forma alcanza su más alto grado de luz” en Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, 115.

relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras:  
imagen es la dialéctica en reposo.<sup>249</sup>

Benjamin afirma que el presente está influido y configurado por las imágenes que nos rodean. Estas imágenes no son solo representaciones visuales, sino que también incluyen las ideas y las representaciones simbólicas que circulan a través de la industria cultural. La explosión del tiempo sucede cuando una imagen abandona su contexto original y se integra al presente, convirtiéndose así, en una manifestación del tiempo histórico.

Las imágenes son dialécticas en cuanto a su materialidad histórica. Sin embargo, lo dialéctico no suele designar algo preciso cuando se trata de interpretar el devenir fotográfico. Según Raymond Ruyer, el significado de lo dialéctico empieza a mutar a partir de la tesis sobre el diálogo platónico desarrollada por Plotino: “si suprimes la alteridad, nos quedaremos tan sólo con la unidad y el silencio”.<sup>250</sup> El pensamiento se cancela sin alteridad. Y sin pensamiento deviene imposible articular un diálogo alrededor de las imágenes.

---

<sup>249</sup> Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann (Madrid: Akal, 2013), 465.

<sup>250</sup> Cfr. Porfirio Igal, *Vida de Plotino. Plotino, Enéadas*, I-II; III-IV; V-VI, 3 vols., (Madrid: Gredos, 1982-1998).

El diálogo es un método riguroso de conceptualización. En la *República*, Platón presenta la dialéctica como un método de ascenso de lo sensible a lo inteligible. Posteriormente, San Pedro Damiano veía en la dialéctica el desconocimiento de la omnipotencia divina. Ya en el siglo XII la dialéctica era un camino para encontrar la verdad y, al mismo tiempo, una manera de producir sofismas contrarios a la fe.

En el siglo XVIII, Kant le dedicó un apartado a la dialéctica en la *Crítica de la razón pura*, trazando sus límites en la Estética trascendental, aspirando a conocer, por sí sola, el mundo, el alma y dios. Es con Hegel cuando se piensa la dialéctica como el momento negativo de toda realidad, lo que hace posible el despliegue y, en suma, la maduración y la realización de la realidad. Ya con Walter Benjamin la dialéctica de la imagen se concreta en el pensamiento, alejándose así de la fenomenología, fundando una manera de pensar con imágenes.<sup>251</sup>

La relación de las imágenes violentas con otras del pasado va más allá del atavismo que las caracteriza. Las imágenes actuales vuelven atrás, intentando reactivar los destellos de las escenas originarias. Lo quieran o no, las imágenes de la violencia actual viven cercanamente del pasado, como

---

<sup>251</sup> Para profundizar sobre la dialéctica a lo largo de la historia. *Cfr.* Ferrater Mora, «Dialéctica», en *Diccionario...*, 866-876.

explica el historiador John Berger en sus tesis sobre la “economía de los muertos”.

Los muertos habitan un momento sin tiempo, de construcción continuamente recomenzada (...) Habiendo vivido, los muertos nunca pueden ser inertes (...) La memoria de los muertos, existente en la infinitud, puede pensarse como una forma de la imaginación relativa a lo posible. Esta imaginación es cercana a (reside en) Dios; pero no sé cómo.<sup>252</sup>

Berger sugiere que los muertos no desaparecen por completo, sino que habitan una dimensión en la que su existencia se reconstruye constantemente a través del trabajo archivístico. Al evocar un acontecimiento trágico se pone en cuestión la presencia del cadáver dentro de una narrativa histórica. Estas reflexiones se podrían encontrar contenidas en las imágenes de la Decena Trágica, el evento de la Revolución Mexicana más fotografiado, y también, el que produjo una saturación de cadáveres al centro de las escenas. Cadáveres recién fusilados y, posteriormente, incinerados. (Fig. 30)

---

<sup>252</sup> John Berger, «Doce tesis sobre la economía de los muertos», en *Con la esperanza entre los dientes*, trad. Ramón Vera (Madrid: Alfaguara, 2010), 13-15.

El 11 de febrero de 1913, Victoriano Huerta –respaldado por el embajador estadounidense Henry Lane Wilson– ordenó barrer las calles con ametralladoras. La Ciudadela quedó sembrada de cadáveres de civiles, rebeldes y caballos, dejando más de 500 muertos. Ese mismo día, los golpistas destrozaron el Reloj Chino en la glorieta de Bucareli, en la Ciudad de México.<sup>253</sup>

Casi al mismo tiempo, los fotoperiodistas Samuel Tinoco, Eduardo Melhado, Ezequiel Álvarez Tostado, Manuel Ramos, Abraham Lupercio, Agustín Víctor Casasola, Miguel Casasola, Gerónimo Hernández, Antonio Garduño, Sabino Osuna, Hugo Brehme, Félix Miret, C.B. White, Heliodoro J. Gutiérrez y Ezequiel Carrasco documentaron cadáveres incinerados, que luego comercializaron a través de postales, un soporte de comunicación efectivo en aquellos días.<sup>254</sup>

Llama la atención la construcción compositiva de la refriega donde el cadáver se ubica al centro de la imagen. Actualmente algunas postales forman parte del acervo histórico de la Revolución Mexicana de la revista *Proceso*.

---

<sup>253</sup> Cfr. Paco Ignacio Taïbo, *Temporada de zopilotes*, (CDMX: Planeta, 2009).

<sup>254</sup> John Mraz, «La Decena Trágica: microcosmos y laboratorio», en *La imagen cruenta, centenario de la Decena Trágica* (CDMX: Cultura-INAH, 2017), 110. Cfr. Rebeca Monroy Nasr, *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce* (CDMX: Conaculta-INAH-Sinafo, 2011).

Con las postales, la mirada se convirtió en un objeto intercambiable capaz de cruzar las fronteras, un artefacto capaz de guardar una memoria de la atrocidad.

(Fig. 31)

En los registros fotográficos también existe la demostración de un entrenamiento de la mirada, como podemos ver en una fotografía donde un grupo de cadetes recibe una lección de armamento en la ciudad de México. Al centro, uno de ellos cierra el ojo izquierdo mientras centra el “objeto” con su ojo dominante. Sostiene un fusil rodeado de un grupo de cadetes jóvenes, algunos apenas con un incipiente bigote, siendo instruidos sobre el arte de matar. Mirar a través del ojo dominante asegura un 25 por ciento más el tiro, explican los manuales militares. El instructor enseña el procedimiento para acomodar la mirilla, porque para matar con un arma, es necesario mirar antes. Instruir a los cadetes en el arte de la fusilería implicaba aprender a controlar la mirada, a mantenerla fija en el blanco pese a cualquier rebelión.<sup>255</sup> (Fig. 32)

La dialéctica en reposo –la interacción de las imágenes del pasado con el presente– subyace en la fotografía titulada *Baúl que contenía un cadáver*, fechada alrededor de 1925. Al centro hay un baúl abierto, enlodado. Del lado

---

<sup>255</sup> La imagen que se preserva en el acervo de la revista *Proceso* es una fotografía retocada para su reproducción en el periódico. Afinar la mirada durante la dictadura de Victoriano Huerta era un mensaje claro a quien atentara contra el autoritarismo.

superior derecho, un gendarme cuida la evidencia, su lámpara aguarda encima del baúl. A pesar de la lluvia ahí están los mirones: una mujer se tapa con un rebozo, otros con paraguas. Son los figurantes, esas personas del fondo que siempre están fuera de foco pero que le dan riqueza al contexto de la imagen. Mostrar lo ausente –en este caso el cadáver–, lo no enunciado visualmente, permite comprender a las imágenes en su dialéctica, posibilitando una interpretación a partir de una fuerza coercitiva del Estado. (Fig. 33)

Entender a la imagen como dialéctica en reposo nos permite descifrar constelaciones de una violencia que se fomenta a través de la presencia de la policía en estas fotografías. Es la gestualidad de señalar la que se preserva en el imaginario, pues quien señala tiene el poder; sin embargo, no es el poder el que pretende detener u ocultar a las imágenes tal como plantea Didi-Huberman. Es el poder que produce sus imágenes para mantener el orden social. Fotografiar, pero sobre todo mirar el cadáver expresa una forma de ordenamiento o, al menos, de simulación, como se observa a los policías que debajo de la lluvia y a una distancia prudente contemplan el baúl: circule, aquí no hay nada que ver.

La fotografía del baúl vacío nos puede servir para perfilar el tema de los expedientes judiciales en la actualidad. Existe una mirada policiaca que se almacena en fichas administrativas, donde ya no vemos al policía, sino la

mirada fotográfica del perito sobre el cadáver en la plancha de prácticas forenses. Los ángulos y los detalles en las tomas fotográficas del expediente son muy similares a las fotografías de un expediente forense. (Fig. 34)

Ante un homicidio, el agente se enfrenta a una caja vacía que la investigación forense va llenando con indicios o testimonios. En un expediente forense, se incluyen elementos como informes de necropsia, resultados de pruebas de laboratorio, descripciones de lesiones o daños, fotografías y diagramas detallados, registros de cadena de custodia de evidencia y cualquier otra documentación relevante relacionada con la investigación en curso.

En la mesa del forense, los cadáveres son despojados de su individualidad y reducidos a números, meras entidades abstractas en este ámbito. La despersonalización ocurre también cuando el fotógrafo forense entra en acción. Su tarea consiste en capturar meticulosamente cada órgano relacionado con un número, produciendo imágenes imperecederas que servirán como pruebas en el curso de la investigación. A detalle, el fotógrafo inmortaliza la crudeza de la materia humana en su forma más vulnerable.

La frialdad clínica de los números y los encuadres flasheados contrasta con la trascendencia de una vida perdida. En este caso, el acto de nombrar y fotografiar se convierte en un acto de clasificación y catalogación,

alejándonos de la humanidad y acercándonos más a una realidad fragmentada, logrando que la objetividad científica se superponga a la pérdida humana.

Con la narrativa fotográfica se pone a la vista del lector, el escenario y la escena del hecho delictuoso que dejó tras de sí el victimario, es decir, se ponen de manifiesto todos los indicios que intervinieron en la comisión de éste, tomando como elemento principal a nuestro cadáver.<sup>256</sup>

A través de una narrativa fotográfica, un perito da cuenta de un homicidio a partir de un método inductivo-deductivo y que se basa en la observación, la hipótesis y la verificación del hecho. Particularmente, el Manual de fotografía forense propone ocho formas de observar la escena de un crimen: espiral, criba, franjas, círculos concéntricos, búsqueda de zonas, búsqueda en abanico, punto a punto, búsqueda en rejillas.

Este tipo de archivos forenses se han convertido en materia de la literatura contemporánea a través de relatos como el de Diana del Ángel, que

---

<sup>256</sup> Loida Gómez González, *Fotografía forense* (CDMX: Editorial Flores, 2016), 113.

describe el calvario de la familia de Julio César Mondragón, víctima de tortura la noche del 26 de septiembre de 2014.

Ahí queremos conseguir la bitácora fotográfica del perito que se encargó del levantamiento del cuerpo de Julio César. Sayuri (Herrera) me dice que las fotos del expediente no sirven porque están impresas en blanco y negro, y ciertamente, sólo se pueden ver unas manchas más negras que otras. A propósito para que no se vea nada, pienso.<sup>257</sup>

El rostro de Julio César Mondragón Fontes es una figura anclada en los mecanismos de interdicción de la violencia. Su rostro descarnado se ha interpretado como una representación pública de lo que es capaz la violencia de Estado. Consciente la opinión pública del desollamiento, se llevo a cabo todo un trabajo de difusión de Julio César en una foto familiar, que desplazó la fotografía del cadáver.

Al mismo tiempo, en esta imagen considerada como inaceptable para el consumo público, opera implícitamente y forzosamente la censura. Diana

---

<sup>257</sup> Diana del Ángel, *Los procesos de la noche* (CDMX: Almadía, 2017), 40.

del Ángel le sutura un rostro a Julio César con palabras, con las herramientas que el género de la crónica puede ofrecer. A través de un minucioso acompañamiento por una triada de palabras da cuenta del proceso judicial al cual se someten las imágenes, en un contexto donde las oficinas de gobierno son precarias y sin los materiales mínimos para trabajar.

En la Fiscalía, aunque hay una oficina que ostenta el letrado, no hay departamento de fotografía, así que el hecho de conservar evidencias fotográficas depende del arbitrio, el morbo o la buena fe del perito.<sup>258</sup>

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, 40-41.



## V

### Cuerpos residuales

La cultura visual actual exhibe representaciones que presentan actos de violencia en formas crueles, degradantes e inhumanas, lo que suscita cuestiones acerca de su impacto en el espectador. En este contexto, resulta importante examinar cómo el cuerpo humano, en su función orgánica, se ve relegado a convertirse en un objeto desechable contenido en un trozo de plástico. La eliminación de los desechos forma parte de los rituales cotidianos; sin embargo, debemos reconocer que la basura no desaparece completamente de la Tierra, sino que persiste durante largos periodos de tiempo, resistiéndose a su desintegración.

La basura desempeña una función ritual en la sociedad actual al reflejar una cultura de consumo desbordada. Los residuos generados como resultado de hábitos cotidianos encuentran su lugar en los márgenes urbanos, en depósitos sanitarios o basureros, donde otras personas separan aquellos objetos descartados. Esta dinámica tiene efectos a largo plazo, pues, el plástico en particular, representa una amenaza ambiental debido a su lenta descomposición y su naturaleza no biodegradable, que puede tardar hasta 500 años en desintegrarse.

Slavoj Žižek ofrece una perspectiva crítica al vincular la basura y la ecología. Žižek argumenta que nuestra relación con la basura muestra una actitud subyacente de negación y evasión de la crisis ecológica que enfrenta el mundo. En lugar de confrontar directamente los problemas ambientales, se fomenta la producción desenfrenada de bienes y, por tanto, la generación de residuos que no encuentran un espacio indicado.

Según Žižek, el ámbito de la ecología adquiere importancia dentro del contexto de la ideología, especialmente en su concepto de percibir erróneamente la realidad. Para Žižek, la ecología se asemeja a una versión secular de una visión religiosa y apocalíptica, en la cual nuestra comprensión de la existencia carece de espacio para la catástrofe inminente. En este sentido, la basura adquiere un significado que trasciende su mera manifestación material y alcanza una dimensión casi espiritual.

El plástico, en su condición de material desechado, trasciende su función original y adquiere un nuevo rol en la generación de ecosistemas. Estos nuevos entornos, que van desde islas en los vórtices marinos hasta pequeñas ciudades construidas sobre botellas, evidencian la capacidad del plástico para integrarse en la cadena de vida. Esta época, nombrada como el “plastiloceno”, forma parte de las narrativas contemporáneas sobre la destrucción y el colapso de la vida en general.

El uso de la bolsa de basura en las escenas de los crímenes vinculados al crimen organizado sugiere pensar en procesos de higienización alrededor de la organización de la violencia. La bolsa de basura, al ser un medio para ocultar o deshacerse de una persona, implica una intención de eliminar cualquier evidencia que se pueda vincular a la comisión de un crimen.

En un sentido político nos permite observar la pérdida por completo del sentido de la vida, asociada a un desecho. Al utilizar la bolsa de basura en un contexto violento, la vida es mera basura, vaciada de cualquier significado posible. La bolsa de basura como elemento simbólico afianza la idea de que la vida humana ha perdido su valor sagrado y es tratada como si fuera un objeto inservible.

Pensar en la bolsa de basura como parte de un andamiaje que activa un circuito de significado, en el sentido que lo propone Heidegger, nos permite entender la dinámica de los objetos cotidianos, que aparentemente insignificantes, pueden guardar una carga simbólica significativa. La bolsa de basura, en su función práctica de contener desechos, se convierte en un vehículo material que trasciende su simple utilidad.

Desde el año 2006, la violencia adquirió una fuerza acumulativa que ha trascendido más allá de la exhibición de escenas criminales. La violencia es una constante y la expectativa de un futuro menos violento se desvanece. A

pesar del impacto de la violencia en la sociedad, es a través de las imágenes violentas donde podemos distinguir dos momentos en cuanto a la producción de fotografías que exponen directamente actos violentos.

En un primer momento, se encuentra la intención documental de los fotoperiodistas, quienes regularmente estaban atentos a las frecuencias de radio de los servicios de emergencia. Al aviso de “Z1” –código policiaco para reportar un muerto– los reporteros se trasladaban a la escena para hacer sus registros. Con el recrudecimiento de los asesinatos, los fotógrafos fueron alejándose cada vez más de las escenas con cordones policiacos.

Ante la hostilidad de las fuerzas del orden, las escenas de los crímenes dejaron de ser frecuentadas por periodistas. Los policías comenzaron a fotografiar las escenas y a ofrecerlas a discreción o, difundirlas a través de sus oficinas de prensa en distintas entidades. El campo escópico de la policía desplazó la intención documental del fotoperiodista en los medios de difusión masiva, al menos en la cobertura de temas de seguridad pública.<sup>259</sup>

---

<sup>259</sup> Para entender el panorama de la prensa y la policía en México v.: Marco Lara Klahr, «Los reporteros policiales mexicanos y su profesionalización», en *URVIO, Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, no. 5 (Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, septiembre 2008, 59-68. Vale la pena considerar los tres testimonios que acompañan este apartado con el fin de comprender la circulación de las imágenes violentas en el contexto actual.

Se trata aquí de un cambio fundamental en lo que respecta a la distribución del sentido de la violencia, ya que aquellos encargados tradicionalmente de generar una representación visual fueron sustituidos por agentes de policía sin experiencia en asuntos tan sensibles como la fotografía.

Este desplazamiento de roles implica una transformación en la forma en cómo se muestra la violencia en la imagen. Los fotoperiodistas, con su experiencia y conocimiento técnico, solían desplegar un enfoque más reflexivo al capturar escenas violentas. Su sensibilidad les hacía considerar aspectos estéticos, éticos y narrativos, con el objetivo de publicar una imagen “respetuosa” con la víctima.

Sin embargo, al ser remplazados por policías sin formación visual, se abre paso a representaciones simplificadas, descontextualizadas o sensacionalistas, que no logran esclarecer las implicaciones de los actos violentos. De las imágenes en alta resolución producidas por los fotoperiodistas en las escenas de los crímenes, transitamos a las imágenes de baja resolución producidas por los teléfonos celulares de la policía. Como parte de sus procedimientos, el policía se encarga de transmitir una fotografía a la “cadena de mando”. De manera subrepticia, las imágenes comienzan a tomar sus propios caminos cuando se socializan a través de redes como *WhatsApp* o *Telegram*.

Algunas fotografías se controlan a discreción, y otras se esparcen en foros públicos y redes sociales como *Twitter* y *Facebook*. Al diseminarse, la fotografía tomada por el agente deja de pertenecer a la esfera de la investigación judicial, para convertirse en un objeto informativo para el espectador.

La certeza sobre el origen de estas fotografías varía considerablemente y depende de su contexto de circulación. Sin embargo, podemos asegurar que todas son tomadas con cámaras de teléfonos celulares en la escena del crimen. A primera vista se trata de fotografías que buscan ser sintéticas en su captura, en general, planos abiertos donde se aprecia la orientación del cadáver. Los puntos de vista son en su mayoría en contrapicada, arbitrarios, caóticos y algunas veces borrosos. Lo que para las tareas policiales es un mero deslinde burocrático, se transforma en la propagación de un mensaje de violencia.

De manera aislada se trata de imágenes grotescas que solo registran el homicidio, pero no ayudan a esclarecerlo. En su conjunto pasan a formar parte de los millones de bits que circulan en las redes de información. En su tránsito virtual, las fotografías sufren modificaciones: son alteradas, recortadas, deformadas, censuradas y reutilizadas. Podríamos pensar a estas imágenes como desechos que navegan por una red mundial que “sirve de cubo

de la basura para la información residual con una capacidad infinita y un crecimiento exponencial”.<sup>260</sup>

La información en el ciberespacio es esencialmente ilimitada y ello crea una abstracta necesidad de control, que nunca puede satisfacerse de manera efectiva. Las redes sociales se articulan como máquinas de reciclaje de imágenes, pues los usuarios reutilizan las fotografías, descontextualizan de la trama y crean nuevos significados. En la red se reciclan los desechos de la realidad, generando más desechos, pero esta vez virtuales. Una vez puestas en línea, las fotografías circulan en un caudal infinito que alimenta nuestro imaginario violento.

Bauman se cuestiona por los residuos que genera la modernidad, entre ellos todas las otredades y las poblaciones vulnerables, quienes son producto de una cultura de “residuos humanos”. A través del campo semántico del basurero, el autor relaciona al residuo con lo sublime.

El residuo es sublime: una singular mezcla de atracción y repulsión, que provoca una combinación igualmente excepcional de respeto y temor. (...) El residuo es el secreto

---

<sup>260</sup> Zigmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas*. Trad. Pablo Hermida (CDMX: Paidós, 2015), 41.

oscuro y bochornoso de toda producción. Preferiríamos que siguiese siendo un secreto.<sup>261</sup>

En el caso de la prensa, las imágenes violentas cumplen una función ilustrativa para atraer lectores. Los editores difuminan el origen autoral con el adjetivo “especial”. Una vez que son publicadas brota una tensión entre lo que se muestra y lo que se escribe acerca del hecho violento. Por un lado, son repulsivas y sujetas a campañas de condena; por el otro, prevalece el consumo de tragedias humanas visibles a través de cadáveres. De cualquier manera, los lectores se agazapan como moscas encima de la información.

La reflexión que se pretende trazar aquí es sobre las vicisitudes de algunas de las imágenes que recirculan en los sitios web de noticias durante algunas horas y que luego se difuminan en un gran rompecabezas de exterminio –en la acepción de desolar, devastar por fuerza de armas– y limpieza social.

La multiplicación de grupos de mercenarios –sicarios, escuadrones de la muerte, paramilitares, guardias blancas y grupos de autodefensa y; por el lado oficial, soldados, policías y agentes extranjeros– se da en el contexto de

---

<sup>261</sup> *Idem*, p. 43.

una guerra de baja intensidad<sup>262</sup> por el control de los territorios vastos en recursos naturales; en ese contexto, los asesinatos y desapariciones en algunas zonas de México sugieren la existencia de grupos fuera del control estatal que realizan acciones de limpieza social.

Por otro lado, entre 2012 y 2016, el gobierno mexicano triplicó sus compras de armamento, según un informe del Instituto Internacional de Estudios para la Paz de Estocolmo (SIPRI, por sus siglas en inglés). La principal inversión fue en helicópteros, todoterreno Humvees y vehículos blindados de combate. En una entrevista con el diario *El País*, la analista Aude Fleurant destacó: “Es el tipo de material que se importa para aplicar medidas de contrainsurgencia”.<sup>263</sup>

---

<sup>262</sup> La guerra de baja intensidad es una estrategia contrainsurgente desarrollada durante la guerra de Vietnam. En ese mismo lugar se estrenaron las bolsas para repatriar cadáveres a Estados Unidos. La guerra de baja intensidad regularmente se desarrolla en tres frentes: el militar, el de las instituciones civiles y el de la opinión pública, todos ellos entrelazados. *Cfr.* Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas, *Ni paz ni justicia*, (San Cristóbal de las Casas, 1996), 127. El fracaso de la contrainsurgencia está documentado en el caso de la familia Rojas Ruíz, asesinada la madrugada del 25 de marzo de 2018 en Nuevo Laredo, cuando un helicóptero de la Marina disparó 78 veces contra su automóvil. Entre las víctimas se encuentran dos niñas de seis y cuatro años. *Cfr.* Gloria Leticia Díaz, «En Nuevo Laredo, la muerte viajaba en helicóptero», *Proceso*, 5 de abril de 2018, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/528606/en-nuevo-laredo-la-muerte-viajaba-en-helicoptero>

<sup>263</sup> Carlos Torralba, «México triplica sus compras de armamento en cinco años», *El País*, 20 de febrero de 2017, disponible en línea: <https://elpais.com/internacional/2017/02/17/actualidad/1487350243550013.html>

Es importante tener en cuenta que la afirmación de Fleurant no necesariamente refleja una realidad constatable. Los intereses políticos y las dinámicas de la industria armamentística son factores que influyen en la importación de ese tipo de insumos. Hasta el momento, no se ha evidenciado una transformación efectiva en la que el fenómeno del crimen organizado se convierta en una verdadera insurgencia.

Las imágenes son parte de las estrategias de contrainsurgencia empleadas por las fuerzas armadas para simular y expandir el campo de batalla a la visualidad. La guerra es también por el sentido, no basta con aniquilar al enemigo, hay que exhibirlo ante el espectador de manera simultánea, como sucede en cuentas de *Twitter* que publican material fotográfico sensible acompañado de mensajes crípticos que hacen referencia a las facciones criminales en pugna.

El ocho de marzo de 2017, el cadáver de un joven de 28 años –sin identificar– fue encontrado en el número ocho de la calle Nicolás Bravo en Chilpancingo, Guerrero. Eran las 07:15 horas, cuando una llamada al 911 alertó del hallazgo. Al lugar llegaron policías municipales y estatales. El

cuerpo fue abandonado en una calle empedrada a medio kilómetro de la 35 Zona Militar en la colonia Progreso.<sup>264</sup>

La identidad de la víctima permanece en suspenso con una bolsa negra en la cabeza flejada con cinta adhesiva. La mancha de sangre sobre la cinta delata una herida. La bolsa en los pies no está anudada, se ciñe al cuerpo con más cinta. No fue arrastrado, sino arrojado desde un vehículo en movimiento. (Fig. 35)

El empedrado constituye el lugar donde es depositado el cuerpo previamente violentado, donde la persona no se manifiesta –no porta credencial–, según los reportes. Dentro del encuadre, el cuerpo entero aparece en diagonal, los pies sobre la banqueta, la cabeza a mitad del arroyo. Es una imagen contingente, muchas veces hecha para satisfacer las urgencias noticiosas de la mañana.

El mensaje escrito en la caja de cartón refuerza la idea del cuerpo como residuo. Es el síntoma de una limpieza sistemática en varios estados de México. No estamos ante un descuido sino ante la autoría. Es un cuerpo con firma: comandante es el máximo cargo militar en los países occidentales, topo

---

<sup>264</sup> Luis Blancas, «Ejecutan a un joven a 500 metros de la 35 Zona Militar en la capital; suman 59 homicidios», en *El Sur*, Acapulco, Guerrero, 8 de marzo de 2017, disponible en línea: <https://suracapulco.mx/impreso/2/ejecutan-a-un-joven-a-500-metros-de-la-35-zona-militar-en-la-capital-suman-59-homicidios/>

es, al mismo tiempo, la contradicción de quien se asoma por un agujero y luego se esconde. Las letras mayúsculas “gritan” lo que las bolsas negras ocultan.

El mensaje revela una proximidad excesiva hacia el cuerpo. La palabra “comandante” se extiende en el cartón, las letras se aprietan, se vuelven más puntiagudas. Los elementos de indeterminación y ambigüedad son generalizados: ¿Quién es el comandante Topo? ¿El cuerpo es un desecho? ¿El cuerpo es un residuo del mensaje?

Este es un caso en donde el mensaje es más importante que el cadáver expuesto. El mensaje clarifica una especificidad política de la imagen dentro de las estrategias de representación de la violencia. Los “narcomensajes” permiten visualizar las relaciones entre el homicida, la víctima y el Estado. Estas manifestaciones de comunicación violenta revelan la dinámica de poder, el control y la deshumanización presentes en esferas que operan en el orden de lo ilícito. Asimismo, plantean interrogantes sobre la relación ambigua y las posibles complicidades entre los grupos delictivos y las autoridades.

La materialidad del cartón es también un elemento de indeterminación y ambigüedad. En febrero de 2017, el Ejército utilizó ese material durante una conferencia de prensa para mostrar armas decomisadas a presuntos Caballeros Templarios en La Unión, en la región de Costa Grande de Guerrero, donde cientos de familias son desplazadas diariamente asediadas por personas

armadas. Dicho municipio pertenece a una de las 12 regiones mineras en el estado de Guerrero, donde principalmente se extrae oro, cobre, plomo, zinc y hierro. (Fig. 36)

El diario guerrerense *La Crónica*<sup>265</sup> dio cuenta del acontecimiento con una fotografía del rostro descubierto. La bolsa es uno de los elementos en tensión que revelan el rostro de la víctima. Esos residuos de violencia contra los cuerpos ofrecen una puesta en evidencia del problema estructural del régimen. La exhibición de imágenes violentas despierta emociones contradictorias de atracción y repulsión. Estas imágenes, al presentar un cadáver anónimo, expresan políticas de representación basadas en la cosificación de los cuerpos sin vida. Llama también la atención el titular de ese día, el cual destaca con una fotografía el hallazgo de más bolsas negras con seis personas descuartizadas. (Fig. 37)

La frase “aquí está tu basura” se repite constantemente desde 2009. Corresponde a un deíctico, elemento lingüístico que alude a una referencia situada en el mismo espacio, en este caso el cadáver. El “aquí” enfatiza la

---

<sup>265</sup> Antonio Cantú, «Asesinado y tirado en la colonia Progreso», en *La Crónica, vespertino de Chilpancingo*, Año XXI, No. 5306, Chilpancingo, Guerrero, 7 de marzo de 2017.

presencia del cadáver estableciendo una conexión directa entre el destinatario y el cadáver.

Este embolsado es particular por la forma en cómo se devela el rostro, que es una práctica necesaria para identificar a la víctima de un homicidio. El 25 de septiembre del mismo año abandonaron cuatro cabezas dentro de hieleras. Los cuerpos los dejaron en bolsas negras acompañados de un mensaje: “Aquí estamos, recoge tu basura Tilde y tu puto del rojo, ya parenle de andar secuestrando y de andar rondando por Santa Teresa y ranchos, salgan a pelear Atte La Familia Michoacana” (*sic*).<sup>266</sup>

El 14 de noviembre de 2010, junto a cinco cuerpos fusilados abandonaron el siguiente mensaje: “Aquí esta tu basura. Atte. CIDA”.<sup>267</sup> El 14 de abril de 2016, junto a dos cuerpos arrojados a una barranca se leía: “Aquí esta tu basura guero Estrada a tu grupo Guerreros Unidos K (que) los estas mandando a robar extorsionar y secuestrar en todo Morelos” (*sic*).<sup>268</sup>

---

<sup>266</sup> La redacción, «Cuatro decapitados en Coyuca de Catalán», *Proceso*, 25 de septiembre de 2009, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/118985/cuatro-decapitados-en-coyuca-de-catalan>

<sup>267</sup> La redacción, «Acapulco: siete ejecutados y hallan otros dos cuerpos en la narcofosa», *Proceso*, 14 de noviembre de 2010, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/98724/acapulco-siete-ejecutados-y-hallan-otros-dos-cuerpos-en-la-narcofosa>

<sup>268</sup> Jaime Luis Brito, «Ejecutan a tres personas en Morelos; una fue decapitada», *Proceso*, 14 de abril de 2016, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/437147/ejecutan-a-tres-personas-en-morelos-una-fue-decapitada>

Aprender la bolsa de basura como objeto de estudio nos permite pensar la violencia desde lo ordinario e ir más allá del contenedor que almacena los desechos. Esto nos invita a cuestionar cómo la violencia puede manifestarse en las formas más comunes de la existencia, revelando así su omnipresencia en la vida diaria. Al examinar el significado simbólico de la bolsa de basura, se abre la posibilidad de confrontar las políticas de representación que perpetúan el desprecio hacia el otro.

Tiramos a la basura lo que ya no necesitamos, lo “usado”, materia orgánica en descomposición, desechos sanitarios, etcétera. Las tensiones de la cultura contemporánea se manifiestan en la imagen polisémica de la bolsa de basura. En ellas la violencia es expresiva, pero también es expresada. Su significado juega con las representaciones y lo representado. Al mismo tiempo es manipuladora y manipulada. Al querer hacer pasar un cadáver como desecho, la bolsa de basura constituye un trampantojo, un engaño a la mirada.

La historia material señala que las bolsas de polietileno fueron inventadas por el ejército norteamericano para trasladar cadáveres en la Guerra de Vietnam; justo en la misma época cuando Richard Nixon declaró la guerra contra las drogas bajo preceptos de raza: “Todos los desgraciados que están a

favor de legalizar la marihuana son judíos”, soltó después de recibir un informe de la Comisión Shafer para evaluar la política de drogas en Estados Unidos.<sup>269</sup>

Colonizado por las políticas impulsadas desde el norte, nuestro imaginario en Latinoamérica está permeado por lo que Gustavo Buntinx llama “un presente de pasados irresueltos”, quien plantea que la violencia –fáctica o simbólica, vivida o imaginada– gradualmente penetra y redefine cada gesto de época.

Ríos profundos que afloran magnetizados por el terror desde el cual la incomunicabilidad absoluta se comunica. El intercambio de horrores responde a la incapacidad estructural de los distintos sectores en pugna por reconocer al otro que los desborda con su diferencia.<sup>270</sup>

La noción de ríos profundos sugiere un flujo oculto de experiencias que se imponen en momentos de conflicto. En lugar de propiciar un diálogo con el

---

<sup>269</sup> Common Sense for Drug Policy, *The Blue Ribbon Report Richard Nixon Chose to Bury*, 2006, disponible en línea: <http://www.csdp.org/publicservice/nixon06.htm>

<sup>270</sup> Gustavo Buntinx, «Los signos mesiánicos. Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la República de Weimar peruana», en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y violencia* (CDMX: UNAM- IIE, 1995), 525.

otro, se produce una retroalimentación negativa de violencia, donde cada bando se aferra a sus propias narrativas y degrada al contrario. Estas diferencias irreconciliables trascienden lo individual, ya que se encuentran arraigadas en las estructuras sociales.

Buntinx conceptualiza la relación entre la violencia real y la simbólica en la historia peruana, rastreando “el fardo no como resto arqueológico sino como irrupción moderna de una violencia mítica”.<sup>271</sup> A través del análisis de la obra del artista Eduardo Tokeshi, explica cómo la evidencia explícita de las imágenes descarnadas se manifiesta desde lo oculto, desde el encubrimiento, bajo la asepsia de la bolsa de plástico.

Hay en ella (en la obra de Tokeshi) una crucial intuición sobre Uchuraccay expresada mediante la sustitución del cadáver por el motivo tanáticamente erótico del fardo, el ocultamiento del cuerpo definitivamente muerto por el empaque ambivalente y misterioso.<sup>272</sup>

---

<sup>271</sup> *Ibidem*, 550.

<sup>272</sup> *Ibidem*, 534.

El uso de la bolsa de basura en las escenas de los crímenes vinculados al crimen organizado en México sugiere pensar en procesos de higienización alrededor de la violencia. Las imágenes violentas que circulan en la red contienen objetos disímbolos que apelan en múltiples sentidos al campo semántico de la limpieza –uso de bolsas negras, escobas, recogedores–. En un sentido político, analizar estas imágenes nos permite observar la pérdida por completo del sentido de la vida, asociada a un desecho, bajo la idea de que la violencia “se ha apropiado de procedimientos simbólicos y representacionales para producir y transmitir mensajes de terror”.<sup>273</sup>

---

<sup>273</sup> Diéguez Caballero, *Cuerpos...*, 30.

## Guerrero

En la autopista del Sol, a plena luz del día, dos cadáveres yacen embalsamados en bolsas negras de basura. Justo al lado de la acera, delimitada por una línea diagonal color amarillo, los cadáveres permanecen encimados, atados con cinta tensionada a la altura de la cabeza y la cintura. La posición del cuerpo revela que las víctimas están atadas de manos y pies. Los cadáveres están ubicados de cara al asfalto y, debajo de las cabezas, hay pequeños rastros de sangre seca. En ambos cadáveres se asoman los pantalones. Una minúscula bolsa transparente está tirada justo encima de la banqueta y, a menos de un metro, dos manchas de aceite de motor. (Fig. 38)

Ambos cadáveres fueron sometidos a un tratamiento ritual: están embalsamados con polietileno, rompiendo con la tradición judeocristiana de alejar los cuerpos del tacto por medio de ataúdes y mostrándolos como si fueran a salir de viaje. Acá es la última estación, un paquete inconfundible.

La situación de violencia en Guerrero se evidencia con este hallazgo justo afuera de la Fiscalía General del estado (FGE). Según el informe de la policía, aproximadamente a las 07:00 horas se reportó el hallazgo de los dos cadáveres en la lateral de la autopista del Sol, un lugar que cuenta con vigilancia permanente, lo que plantea interrogantes sobre la efectividad

de las políticas de seguridad regional. Las víctimas, cuya identidad no fue establecida, se corresponden con un mensaje desafiante contra la autoridad.<sup>274</sup>

\*\*\*

Documentar este tipo de acontecimientos es una tarea arriesgada para los reporteros, pues implica enfrentar riesgos físicos y emocionales constantes. Ezequiel Flores, reportero desplazado de Guerrero por su cobertura informativa acerca del conflicto armado, está convencido de que las imágenes violentas son una herramienta para informar acerca de los hechos. Según Flores, las imágenes violentas circulan en grupos de reporteros en *WhatsApp*. “No es una foto periodística, sino policíaca”, dice acerca de una fotografía tomada por la policía en 2017. (Fig. 39)

La distinción entre fotografías periodísticas y policíacas es importante porque muestra cómo el uso de las imágenes violentas puede tener diferentes objetivos según el contexto en el que se utilicen. Las fotografías periodísticas buscan contar una historia más allá del hecho mismo; buscan contextualizar el suceso y generar cierta memoria del conflicto. Por otro lado, las fotografías

---

<sup>274</sup> Ezequiel Flores, «Dejan dos cuerpos embolsados a unos metros de la sede de la Fiscalía de Guerrero», en *Proceso*, 4 de abril de 2017, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2017/4/4/dejan-dos-cuerpos-embolsados-unos-metros-de-la-sede-de-la-fiscalia-de-guerrero-181761.html>

policíacas tienen un objetivo más limitado: mostrar lo que sucedió sin mayores explicaciones, lo que se presta a distintas interpretaciones.

En este sentido, las fotografías policíacas son vehículos de mensajes entre grupos armados. Sin embargo, también pueden tener un impacto emocional negativo en los periodistas que las reciben. “A veces uno se queda con esa imagen y no puede dormir”, afirma Flores. Esta situación pone en evidencia el costo emocional que implica para los reporteros cubrir eventos violentos.

Flores también destaca el cuidado de la salud mental de los periodistas que trabajan en zonas de conflicto armado y violencia. “Hay una cosa muy importante: el cuidado del periodista es fundamental, porque si tú no estás bien, no puedes hacer tu trabajo”, asegura. En este sentido, las empresas periodísticas y las autoridades deben garantizar la protección a la salud mental de los reporteros que cubren el fenómeno de la violencia en el país.

\*\*\*

En un camino rural, en medio de piedras, se ven cuatro bolsas de basura negras distribuidas a lo ancho del camino. Las bolsas contienen cadáveres. A los lados, montículos de tierra con árboles que solo son evidentes por la sombra que legan en el lugar desde el cual se obtiene la fotografía. Al fondo se ven las

piernas de dos sujetos con botas y pantalones policiales. Los agentes permanecen uno frente al otro, en posición de conversación. El sol proyecta sus siluetas, produciendo una sombra que toca la escena del hallazgo. Todas las bolsas están amarradas manualmente en la parte superior. Ninguna muestra ataduras ni con cuerdas ni con cintas. Las formas de las bolsas son disímiles, la primera, de izquierda a derecha, muestra una forma alargada con una segunda bolsa encima que guarda la cabeza de la víctima; la segunda y la cuarta muestran formas abultadas, ocultando alguna forma de descuartizamiento, mientras que el cuerpo de la tercera bolsa permanece acostado. El tratamiento de los cadáveres dentro de bolsas deja la sensación de estar frente a un acto de limpieza. El ocultamiento de las partes de los cuerpos denota un ensañamiento que revierte la idea del cuerpo que, aunque está sin vida, se presenta sin daño. Al mismo tiempo, verterlos en una bolsa significa despojarlos de la identidad humana.

Acerca del hecho, las autoridades estatales informaron que los cuerpos desmembrados fueron encontrados dentro de siete bolsas de plástico. Las víctimas no fueron identificadas.<sup>275</sup>

---

<sup>275</sup> Ezequiel Flores, «Dejan tres cuerpos desmembrados en Chilapa a pesar de operativo militar», en *Proceso*, 22 de marzo de 2017, disponible en línea: <http://www.proceso.com.mx/479037/dejan-tres-cuerpos-desmembrados-en-chilapa-a-pesar-operativo-militar>

## Michoacán

“La situación en Michoacán es bien sencilla: autocensura”, asegura Francisco Castellanos, un reportero con más de 50 años de experiencia. En ese estado, a unas cuatro horas de la Ciudad de México, los cárteles de la droga decidieron utilizar jefes de relaciones públicas para controlar a la prensa.

“Cuando Los Zetas se pelean con La Familia Michoacana, la relación con los medios se volvió cruenta”, asegura Castellanos. “Cada uno quería sacar su versión. En la madrugada nos llamaban los federales y decían hay siete 07, que es un muerto, y cuando llegábamos al lugar del crimen había siete cuerpos descuartizados con una zeta pintada en la frente y un mensaje que decía: Saludos Familia Michoacana, Atentamente Los Zetas”.

“A veces sucedía al revés, es decir, cuando la Familia Michoacana agarraba a Los Zetas, era la policía local quien usaba las mismas claves para avisar de un muerto. Y ahí estaban los cuerpos con las iniciales FM en la espalda y un mensaje que decía: Bienvenidos a Michoacán, Zetas hijos de su puta madre”, cuenta.

Después de recibir una serie de mensajes intimidantes, los periodistas decidieron acudir juntos a cubrir cualquier hallazgo violento en la región. Pero no ayudó en nada. En 2010, alrededor de 35 periodistas michoacanos fueron

convocados por los Caballeros Templarios –la organización sucesora de la Familia Michoacana– para “arreglarse” con ellos. Algunos negociaron dinero a cambio de distorsionar los hechos en sus reportajes; unos simplemente no aceptaron y otros fueron convocados a ser voceros del grupo criminal. Algunos de ellos recibían desde mil hasta 15 mil dólares periódicamente, según Castellanos, quien tuvo conocimiento de la reunión.

En septiembre de 2014, Eliseo Caballero –corresponsal de Televisa, la cadena de televisión más grande del país– y José Luis Díaz –dueño de la agencia de noticias Esquema– fueron exhibidos en un video reunidos con Servando Gómez “La Tuta” –el exlíder de los Caballeros Templarios ahora preso–. Ambos lo estaban aconsejando para tener mayor presencia en los medios a cambio de dinero.

–¿Qué les molesta a las facciones delincuenciales?

–Que escribas qué plaza controlan, aunque ellos mismos se adjudiquen las ejecuciones; que escribas crimen organizado, decapitado, que los llames delincuentes. Ellos quieren que se mencione que los enfrentamientos fueron con civiles y no con sicarios. Quieren que publiques que respetan al Ejército y que en el estado todo está en paz, que ayudes a que los empresarios

inviertan ahí, pero no dicen que ellos son los principales beneficiarios de esas inversiones.

Ramón Ángeles Zalpa, corresponsal del diario Cambio, desapareció poco después de publicar textos donde documentaba la expropiación de tierras fértiles a manos de narcotraficantes. Hasta la fecha su cuerpo no ha aparecido. “Yo le tomé su último retrato”, cuenta Castellanos, “estábamos probando nuestros flashes y el suyo no servía, click, tres días después no lo volví a ver”.

Francisco Castellanos no le tiene vergüenza a la muerte. Se le encienden los ojos cuando se refiere a sus compañeros desaparecidos o muertos. “Quién va a mantener vivos a los desaparecidos”, dice preocupado, “para mí ya están muertos, sé que es triste, pero es mejor así”. Desde 2006, han sido asesinados 16 periodistas en Michoacán.

—¿Vale la pena el riesgo?

—Si es una noticia debe cubrirse. El problema es que el narco es un Estado dentro de otro Estado. Ellos controlan la política local, los puestos de gobierno. Estuvo preso el exgobernador interino, Jesús Reyna, y estuvo preso el hijo del gobernador anterior por nexos con “La Tuta”, dime si eso no es complicidad.

## Veracruz

Sobre un camino de asfalto, hay tres paquetes envueltos en bolsas de basura negras con cadáveres en su interior. Las bolsas están amarradas con cinta adhesiva color café. Sobre dos de las bolsas, respectivamente, un sombrero mexicano, con los colores patrios sobre tres cabezas. Encima de los cadáveres, flejados como paquetes, permanecen atravesadas dos escobas con cerdas naranjas y moradas; el mango de una de ellas conserva manchas de sangre, como si el asesino hubiera barrido la escena de muerte. Frente a los cuerpos hay dos bolsas negras vacías. En la parte superior de la imagen se ve la defensa de un automóvil estacionado, donde un hombre está de pie frente a la escena. Lo acompañan otras dos personas de zapatos negros, quienes también contemplan el hallazgo. (Fig. 40)

La imagen impacta no solo por los cadáveres envueltos, sino también por la decoración patria que los victimarios idearon para la escenificación de los asesinatos, días antes del Día de la Independencia. Se trata de un mensaje que internaliza el sello nacional de violencia. Se mata y se tortura con ímpetu patriótico. Las bolsas, arrojadas sobre el asfalto, son simples basuras que pueden ser barridas por las escobas.

Los cadáveres embolsados fueron arrojados en la avenida Rafael Murillo Vidal, situada a cuatro cuadras del palacio de gobierno en Xalapa. Esta perturbadora imagen se propagó de manera viral a través de las redes sociales, días antes de las fiestas patrias.<sup>276</sup>

\*\*\*

“Fueron los 10 segundos más eternos de mi vida”, cuenta Noé Zavaleta, un reportero que lleva 14 años cubriendo información en Veracruz, un estado al noreste de México. “Fui al narcorancho de Los Zetas San Pedro, ubicado en el municipio de Acultzingo, en las Cumbres de Maltrata. Todo el tiempo estuvimos vigilados por ‘halcones’ –personas a cargo de la vigilancia de las organizaciones criminales–, incluso en plena comandancia municipal. Cuando entramos a hacer un recorrido de reconocimiento al narcorancho, un velador salió a correrlos con palabras altisonantes, evitamos no correr para no transmitir el miedo”.

En Veracruz han asesinado a 31 reporteros desde 2006. Zavaleta convivía frecuentemente con cuatro, entre ellas Regina Martínez, la

---

<sup>276</sup> Noé Zavaleta, «Dejan tres cuerpos decapitados con adornos patrios en Xalapa», en *Proceso*, 13 de septiembre de 2017, disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/503134/dejan-tres-cuerpos-decapitados-adornos-patrios-en-xalapa>

corresponsal del semanario *Proceso* y Rubén Espinosa, fotoperiodista asesinado en la CDMX.

–¿Se puede escribir de la muerte estando en constante riesgo de morir?

–Se tiene que escribir, alguien tiene que hacerlo, siempre habrá alguien que tenga cosas que contar y un medio que quiera transmitirlos.

–¿Qué otras amenazas han recibido tus compañeros?

–Principalmente llamadas telefónicas de “voceros” de la delincuencia organizada que no quieren que se publique tal información o fotografías o, al contrario, que quieren ver algún enfrentamiento, ejecución o hecho destacado en la portada de los periódicos. Amenazas también de políticos, que les van a dar una “calentadita” si no le bajan de “yemas” a algún tema.

–¿Vale la pena perder la vida por publicar una nota?

–Nunca una portada de revista o periódico valdrá una vida humana.

–¿Cuáles son los límites para no morir?

–Escribir sobre un narco preso o muerto es posible, escribir sobre un delincuente suelto y prófugo, sin una investigación ministerial de por medio, es casi firmar una sentencia de muerte.

–¿Cuál es la relación del gobierno con los periodistas en Veracruz?

–Es muy ambigua. A sus amigos, dinero a manos llenas, coches, viajes disfrazados de becas en el extranjero; a los periodistas críticos –a quienes considera sus enemigos– sólo hay cerrazón informativa y menosprecio.

\*\*\*

A la vera de una carretera estatal, sobre la erosionada tierra, hay cinco bolsas negras multiformes amarradas manualmente. Adentro cadáveres, o partes de cadáveres. En las dos bolsas más lejanas al celular con el que fue tomada la fotografía, puede evidenciarse un ejército de moscas luchar contra el polietileno para entrar a la podredumbre. (Fig. 41)

La carretera se ve cuarteada en su orilla más próxima y no hay ninguna delimitación de tránsito. La luz es de mediodía y puede deducirse que la temperatura del ambiente supera los 30 grados. En la bolsa de en medio, en una de sus esquinas, pueden verse algunos dedos de un pie ya en proceso de descomposición. Esta imagen narra el abandono y la venganza. Si los dejan arrojados por ahí significa que los victimarios desean que los cuerpos sean encontrados, no solo para generar miedo y desazón entre la población, sino para advertir que el territorio está controlado por personas o agrupaciones que, además, lo presentan como propio.

Es una forma de marcar el territorio y demostrar poder por medio del amedrentamiento. Por su parte, el descuartizamiento surge como una manera de reagrupamiento del terror, en donde se establece una relación entre ya no los victimarios y las víctimas, sino entre los victimarios y la opinión pública. Los trozos de cuerpos tasajeados, al permanecer ocultos, no generan una sensación diferente a la del desprecio total por la vida y el cuerpo humano, tanto que es presentado como un escueto desperdicio.

\*\*\*

Sobre un montículo de tierra, en una zona rural, varias bolsas negras de basura intercaladas con costales de materiales de construcción hacen paisaje con un insípido fondo de vegetación venida a menos. En el interior de las bolsas y costales de fertilizantes hay cuerpos descuartizados. En la parte inferior izquierda de la imagen se ven algunas piedras y una humedad que advierte la existencia de charcos cercanos. (Fig. 42)

Algunas de las bolsas de basura están estiradas al límite, casi a punto de romperse, demarcando así partes de cuerpos. Una tiene un pedazo minúsculo de cinta roja en la parte del amarrado, mientras en la parte de abajo la bolsa está rota y deja ver, en dos huecos, aislados trozos de piel. En el caso de las bolsas de lona la demarcación no es tan pronunciada. Son simples paquetes que pueden contener cualquier cosa.

## Conclusiones

Los muertos pesan más que los vivos, lo aplastan a uno.

Juan Rulfo, *El hombre*

La escritura está consagrada o prometida a la muerte.

La escritura pronuncia una promesa que va dirigida a la muerte.

La escritura está indisolublemente ligada a la muerte,  
es el estar vuelto a la muerte.

Byung-Chul Han, *Caras de la muerte*

Escribir es ocultar. Así como el encuadre determina el contenido de una imagen, la página también determina cierto margen, encima del cual es posible contemplar el abismo. El ejercicio de la escritura permite tomar la palabra. Es una forma de tomar acción ante un mundo obcecado en el paradigma de la acumulación.

La frase “*The following image may be disturbing to some viewers*” (La siguiente imagen puede resultar perturbadora para algunos espectadores), es una advertencia que la agencia *Associated Press* utiliza para prevenir a los editores que la imagen contiene uno o más cadáveres. *Disturbing* se traduce al español como perturbador, que en su raíz latina sugiere la idea de “destruir el orden”. Dicho significado nos refiere al orden que prevalece en el régimen de

lo visual. Se trata de una economía que apela a las emociones para administrar la reacción del observador. Al hacer esto, la agencia fotográfica establece su autoridad en el proceso de difusión.

La función de la mirada documental después de enfrentarse a la realidad (in)humana implica la presencia de un cuerpo dispuesto a mediar dicha experiencia. Este cuerpo debe trascender las emociones de dolor que ha experimentado, y lograr distender las emociones encontradas para, sobre todo, ser capaz de (re)construirlas mediante el acto de narrar, ya que es en ese proceso donde también adquieren forma las políticas de representación de la violencia.

Se trata, a fin de cuentas, de tomar la palabra para denunciar las atrocidades cometidas en México desde hace dos décadas, cuando las redacciones de los medios de información navegaban en un río de sangre y los editores preferían mirar hacia a otro lado. Tomar la palabra como acto de resistencia hacia la muerte.

Las palabras, así como las imágenes, pueden ser consideradas fosas, porque hay que escarbar en ellas para descubrir su significado, para que salgan de ellas confesiones, secretos y verdades. Acercarse a la violencia desde esta perspectiva requiere estar bien consigo mismo, que por penetrante que sea la sombra no permita astillar el espíritu. Para que allí donde había paz no genere

trauma. Para que allí en la estabilidad no cause un derrumbe. Para que no turbe la mirada inocente, ya de por sí infecta por representaciones violentas. En nuestra cultura visual salta la sangre y las disputas por el género, el racismo, el clasismo y el elitismo. Valores de un orden dominante basado en la explotación del otro y en la subyugación de nuestra mirada. El horizonte está cancelado, el futuro se mira con la cabeza agachada, pantalla en mano, colonizado el tacto y el sentir.

A fin de cuentas, como escribió Bertold Brecht: “Hay muchas maneras de matar, pueden meterte un cuchillo en el vientre, quitarte el pan, no curarte de una enfermedad, meterte en una mala vivienda, empujarte hasta el suicidio, torturarte hasta la muerte por medio del trabajo, llevarte a la guerra, pocas de estas cosas están prohibidas en nuestro estado”.<sup>277</sup>

Hasta el año 2023, no existe un registro público detallado de todas las muertes y desapariciones que han tenido lugar en el país. La falta de identificación de los cadáveres imposibilita la construcción de narrativas coherentes. Por ejemplo, un fémur encontrado en una fosa, un cráneo en una bolsa, o extremidades empaquetadas representan historias particulares que a menudo pasan desapercibidas y sin investigar. Esta forma de presentar las

---

<sup>277</sup> Bertold Brecht, *Poemas y canciones*. Trad. Vicente Romano (Madrid: Alianza, 1999).

imágenes puede interpretarse como un sistema de encubrimiento, similar a las prácticas de tortura y la deficiente gestión de las carpetas que documentan las investigaciones sobre los crímenes cometidos.

De esta manera, los órganos judiciales del Estado trasladan la responsabilidad al espectador en las redes sociales, al lector de periódicos sensacionalistas o incluso a los periodistas. Algunas voces abogan por detener esta circulación, incluso de manera legal. Sin embargo, es importante reconocer que la mera circulación de las imágenes no es la causa del problema, sino más bien una consecuencia de un fenómeno más amplio: la incapacidad de los sistemas judiciales para proteger a la sociedad y garantizar su seguridad.

La vida como la conocemos está en peligro, pero nos resistimos a creerlo, de la misma forma que le volteamos la cara a estas imágenes violentas. Es contradictorio que nos preocupemos por explorar el espacio exterior; sin siquiera lograr mejores condiciones de existencia en la Tierra. Es como si, en lugar de enfrentar los problemas que nos aquejan, prefiriéramos desviar la mirada hacia lo desconocido, en busca de una supuesta salvación.

Son diversas las líneas de razonamiento que han compuesto la discusión alrededor de las imágenes violentas. El objeto de estudio aquí documentado convoca al cruce de distintos conocimientos, disciplinas,

habilidades y prácticas en torno al poder de la imagen. Falta camino para que podamos abrir los ojos y enfrentarnos con este tipo de representaciones.

La mirada crítica y reflexiva acerca de las imágenes violentas exige un proceso de desvelamiento gradual, donde seamos capaces de trascender las condiciones de autoridad existentes en la circulación de esas imágenes. La comprensión plena de estas imágenes exige un enfoque integral que abarque no solo los aspectos visuales, sino también las dimensiones socioculturales, históricas y políticas que las rodean. Requiere la conjunción de la teoría y la práctica, del análisis y la sensibilidad, del pensamiento crítico y la empatía.

Esta ruta hacia la comprensión de las imágenes violentas requiere voluntad para enfrentar lo incómodo, lo inquietante y lo perturbador. Implica explorar los límites de nuestras percepciones y superar los prejuicios arraigados. Solo así podemos desentrañar la complejidad de estas imágenes y revelar las verdades que yacen ocultas en su superficie. Al abordar el problema de manera racional, contribuimos al desmantelamiento de los circuitos formales e informales, legales y paralegales, de la autoridad que fomenta la circulación de estas imágenes.

Sobre el tema de la violencia se siguen trazando líneas de estudio. Además del análisis histórico se requiere un análisis desde el presente del

acontecimiento, aspecto que contribuye a eludir una historia a modo de los gobiernos que buscan hacer del pasado un jolgorio de gestas heroicas.

Agnes Heller, quien advirtió sobre la amenaza de la bomba de hidrógeno, insta a reflexionar sobre la importancia de la dignidad humana y la libertad individual en el devenir de la existencia. Sin embargo, nos recuerda que estos valores fundamentales no son suficientes en un mundo donde la humanidad se ha convertido en su propia amenaza.

En medio de un escenario donde los conflictos y las injusticias se multiplican, resulta imperativo reconocer que la mera defensa de la dignidad y la libertad no es una garantía para la construcción de una sociedad sin violencia. El dolor es un aspecto inevitable de la vida humana. Sin él no puede haber gestión normal del sentimiento. La capacidad polifacética de sentir incluye la capacidad de sentir dolor: es el rostro de la pobreza dentro de la riqueza.

En cambio, el sufrimiento es un tipo de dolor que cae completamente desde fuera. No depende, ni siquiera relativamente, de mi intención, mi decisión, mi opción. No es activo, sino pasivo (sufre la acción). El sufrimiento no indica : <<ayúdame a ti mismo, ayuda a los demás>>. Porque es un tipo

de dolor para el que no hay ayuda. Como mucho, el sufrimiento puede ser sufrido.<sup>278</sup>

Enfrentarse al sufrimiento implica aceptar su presencia y aprender a vivir con él. Aunque no podamos eliminar completamente el sufrimiento, podemos aprender a sobrellevarlo, a encontrar significado en medio de la adversidad y a desarrollar la resiliencia necesaria para enfrentar las dificultades de la vida. El sufrimiento, en cierto sentido, puede ser una invitación a la compasión, tanto hacia nosotros mismos como hacia los demás que también sufren. “Como sabemos, hemos de aprender a sentir. Pero para ello, hay que convertir el sufrimiento en dolor. Y el sufrimiento tiene que cesar. Porque como seres sociales no estamos inevitablemente sometidos al sufrimiento”.<sup>279</sup>

Es crucial abrir espacios de debate público acerca de las estructuras de violencia sostenidas en las imágenes. También se requiere que la sociedad civil exija labores de investigación forense y servicios periciales adecuados para garantizar que las personas sean identificadas apropiadamente, a través de

---

<sup>278</sup> Agnes Heller, *Teoría de los sentimientos*. Trad. Francisco Cusó (CDMX: Fontamara, 2004), 311-312.

<sup>279</sup> *Ibid*, p. 313.

organismos autónomos que garanticen la identidad de las víctimas y ofrezcan un trato digno a las familias.

Además, sería de interés explorar las perspectivas de los peritos forenses en relación con la gestión de los cadáveres. De igual manera, se sugiere la creación de una entidad oficial encargada de supervisar, examinar y gestionar el contenido de este tipo de imágenes que se difunden constantemente en línea. Únicamente mediante un análisis sistemático es viable desarrollar estrategias que permitan abordar de manera integral la problemática de la violencia en el país.

El trabajo de las personas que organizan las bibliotecas, hemerotecas, archivos y colecciones ha sido fundamental en la localización de algunas de las imágenes aquí expuestas. Asimismo, el trabajo de investigación resulta indispensable en la formación disciplinaria, pues es en las aulas donde el pensamiento se moldea de acuerdo a las contingencias de cada momento histórico.

Una de las dificultades que se presentó al realizar este texto, fue la actualidad desde la que está planteado y las visiones respecto al estudio de la cultura visual. Resultaría prudente sugerir la creación de un archivo que preserve todas estas imágenes ya históricas de por sí, pues en un país que no procura un trato digno a las víctimas y sus familias, se requiere un mecanismo

de memoria que deje testimonio del momento que vivimos. Por un lado, estás imágenes deben ser catalogadas y almacenadas con rigor, para romper la autoridad informal que se construye en su fluidez.

Es precisamente su naturaleza esquivada lo que confiere a estas fotografías el potencial de convertirse en instrumentos de un poder emergente, que puede expresarse como violento y opresivo en la sociedad. Al someterlas a un proceso de racionalización, se abre la posibilidad de comprender los procesos que subyacen a su producción y circulación. Este enfoque podría contribuir a desarticular la cadena de actos violentos al ofrecer una visión más analítica de las dinámicas involucradas.

Analizar estas imágenes nos permite cuestionar las categorías políticas; sin embargo, se requiere encontrar estrategias de abordaje frente a las imágenes violentas, herramientas de interpretación útiles para las coyunturas de conflicto. En estas páginas nos referimos por completo al problema mexicano; sin embargo, el gesto de hacer pasar un cadáver por basura prevalece en Latinoamérica.

Como profesionales de las imágenes, debemos reconocer la importancia de enfrentarnos a este tipo de materiales, incluso cuando resulten perturbadores o dolorosos, ya que nuestra labor implica una responsabilidad ética y social en la construcción de la memoria colectiva. Es fundamental que

las masacres y los actos de violencia no queden en el olvido, pues ello contribuiría a una desmemoria oprobiosa.

Para Didi-Huberman, las luciérnagas están hechas de la materia superviviente de los fantasmas, “luminiscente pero pálida y débil, a menudo verdosa”. La intermitencia de la luz en las luciérnagas es un motivo del que Didi-Huberman se vale para pensar de qué modo <<los tiempos se hacen visibles>> y como la historia se hace apenas con destellos.<sup>280</sup>

Mirar sería tomar nota de que la imagen está estructurada como un delante-adentro: inaccesible y que impone su distancia, por más próxima que esté –puesto que es la distancia de un contacto suspendido, de una imposible relación de carne a carne–. Esto quiere decir, justamente –y de una manera que no es sólo alegórica–, que la imagen está estructurada como un umbral.<sup>281</sup>

No es lo mismo ver que dar a ver. Cuando damos a ver, estamos activamente involucrados en el acto de mostrar algo a los demás. No se trata solo de ofrecer

---

<sup>280</sup> Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Juan Calatrava (Madrid: Abada, 2012), 34.

<sup>281</sup> Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, 169.

una imagen, sino de provocar una respuesta en el espectador, de inquietar su mirada y abrir posibilidades de interpretación. Al dar a ver, estamos traspasando la frontera de la mera visión y adentrándonos en el terreno de la experiencia y la comprensión. “Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación del sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor”.<sup>282</sup>

El ver no es un acto objetivo, sino un acto que lleva consigo la marca de la subjetividad del observador. Esta mácula afecta la percepción e influye en cómo interpretamos y comprendemos lo que vemos. Pensar con imágenes es una de las tareas más confusas en la historia del arte. No hay un manual que explique con certeza como se puede generar conocimiento a través del órgano de la vista. Sin embargo, la disciplina puede voltear a ver estas fotos que se resisten a ser miradas.

Surge la interrogante acerca de si existe una modalidad alternativa para guiar la mirada en estas imágenes, una que no constituya una imposición abrupta sobre el espectador. En español, el verbo enseñar es una expresión

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, 47.

ambivalente que sugiere una relación más equitativa entre la imagen y el observador. Es posible considerar otras opciones, como organizar, analizar y comprender, que nos permitan abordar estas imágenes desde una perspectiva que promueva una interacción más reflexiva y menos impositiva.

Los muertos nos miran, y sin embargo ya no tienen ojos para ver. Nos hablan, y sin embargo lo hacen sin pronunciar una sola palabra con claridad. Los muertos tienen la boca llena de polvo, boca que ha perdido sus palabras, ojos que se han quedado sin brillo desde que los enterramos. Y, sin embargo, les hablamos para que continúen hablándonos a su vez, los imaginamos para que puedan mirarnos también. Y de esta manera seguimos viéndolos, conversando con ellos, aunque hayan desaparecido de nuestro mundo, de nuestro espacio de vida.<sup>283</sup>

Didi-Huberman se cuestiona sobre el papel de la memoria y la imaginación en la relación con los muertos. ¿Cómo construimos y preservamos la memoria de aquellos cadáveres anónimos?

---

<sup>283</sup> Georges Didi-Huberman, «Con los ojos, hablar a los muertos», en Melina Balcázar, *Aquí no mueren los muertos*, trad. María Cristina Hall, (Monterrey: UANL-Argonáutica, 2020), 3.

## Apéndice

### Cartografía de los embolsados en México

Este apéndice parte de la necesidad de mapear y comprender la distribución geográfica de los casos de cadáveres envueltos en bolsas en México. A través de la recopilación de fotografías e información relacionada, se construyó una base de datos que proporciona detalles sobre la ubicación, la fecha, los elementos utilizados para embolsar los cuerpos y otros factores relevantes en cada caso.

Esta cartografía tiene como objetivo establecer una relación entre la violencia y los espacios en los que se lleva a cabo, buscando identificar patrones geográficos y contextuales en los hallazgos de embolsados. Se trata de un enfoque empírico que se apoya en el análisis de datos recopilados de fuentes diversas, como periódicos locales y medios de comunicación *online*.<sup>284</sup>

Recopilar las fotografías de embolsados permite formar la imagen de un rompecabezas para interpretar el estado de la violencia actual en México. Ver las imágenes en conjunto nos permite activar engranajes de sentido. La

---

<sup>284</sup> Se recomienda explorar el mapa donde se ubican las fotografías: <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1sMmBGkvPyDsF9dO6cceMN2ewCHjNcON4&usp=sharing>

mortaja se convierte en fardo, el cadáver en rompecabezas, bolsas o polvo. Es decir, la mortaja, que representa el velo o el sudario que cubre a un difunto, se convierte en un fardo, un objeto inerte y despersonalizado. El cadáver, último recipiente de la vida, se fragmenta en piezas que conforman un rompecabezas.

De manera general, la aparición de cadáveres cubiertos en bolsas de plástico es un fenómeno que sucede en todo el país. A lo largo de este conflicto armado –que data desde 2006– podemos encontrar otro tipo de tratamientos que se le dan al cadáver en la plaza pública. Los embolsados conforman una categoría de análisis propia, una muestra del universo de imágenes violentas en la red, separada de los efectos que puede provocar una persona colgada en un puente vehicular o una persona acribillada en las puertas de un salón de fiestas infantiles. El embolsado tiene una cualidad icónica, que consiste en ser reconocido de forma casi automática. Así como los signos peatonales advierten peligro, la silueta del cuerpo embolsado nos remite a un imaginario narcotizado por una industria audiovisual que se deleita en representar ciertos espacios liminares dentro de la sociedad.

La base de datos fotográfica, que abarca la mayoría de los estados de la República Mexicana, proporciona una visión panorámica de la extensión y la frecuencia de este fenómeno en diferentes regiones del país. Cada fotografía incluye información detallada, como el título de la noticia, el medio de

comunicación que la reporta, la ubicación del hallazgo, la fecha y los elementos utilizados para embolsar el cadáver. En algunos casos, se pueden encontrar detalles adicionales, como mensajes encontrados junto al cuerpo o la presencia de policías en la escena del crimen.

Del universo de estas imágenes de embolsados publicadas en Internet se distinguen, al menos, seis tipologías:

1. Cadáveres en bolsas negras.
2. Cadáveres enteros embolsados o semiembolsados.
3. Cadáveres fragmentados o empaquetados.
4. Cadáveres acompañados de mensajes.
5. Cadáveres censurados con pixeles.
6. Cadáveres con policías.

Los elementos utilizados para embolsar los cadáveres varían entre bolsas de plástico transparente, bolsas negras y cinta canela. En algunos casos, algunos mensajes sugieren que los asesinatos estuvieron relacionados con actividades delictivas o venganzas entre facciones criminales. También es notable que la mayoría de la información no proporciona detalles sobre la identidad de las víctimas, lo que puede indicar que se trató de asesinatos selectivos y específicos.

El mapa refleja una dispersión de los epicentros de violencia hacia las zonas periféricas de las ciudades. Esta tendencia sugiere una transformación en los patrones de violencia y una posible reconfiguración de los espacios donde se ejerce. Sin duda también refleja el cambio de una política de seguridad en los últimos años. Los epicentros de violencia se han multiplicado, sobre todo al margen de las ciudades, justamente donde se ubican los vertederos que procesan los desechos de la ciudad, y que se han convertido en villas, donde las personas sobreviven de los residuos de otros.



Cartografía de los embolsados en México. Cada punto representa el hallazgo de uno o varios cadáveres.

## Lista de imágenes

- Fig. 1 Especial, Cadáver hallado en Uruapan, Michoacán, 27 de octubre de 2009.
- Fig. 2 *Idem.*
- Fig. 3 *Idem.*
- Fig. 4 Las portadas de cuatro diarios de circulación nacional, 24 de julio de 2019.
- Fig. 5 Portada del diario ¡Pásala!  
Miércoles 24 de julio de 2019
- Fig. 6 Página 3A del diario ¡Pásala!  
Miércoles 24 de julio de 2019
- Fig. 7 Fotografía del diario ¡Pásala! publicada en su sitio web
- Fig. 8 Imagen del sicario distorsionada
- Fig. 9 Imágenes del sicario censurada
- Fig. 10 Margarito Pérez Retana, Cuernavaca, Morelos, 29 de mayo de 2010.
- Fig. 11 Daniel Casco, Hidalgo, 21 de agosto de 1944.
- Fig. 12 Sergio Morquecho, Guatemala, 5 de enero de 1959.
- Fig. 13 Adrián Devars, “El asesinato del pollero” en *Magazine de Policía*, lunes 7 de agosto de 1944.
- Fig. 14 Adrián Devars, “El asesinato del pollero” en *Magazine de Policía*, lunes 7 de agosto de 1944.
- Fig. 15 Casasola, CDMX, 1930.
- Fig. 16 Susan Meiselas, Nicaragua, 1978.
- Fig. 17 Susan Meiselas, *Reframing History*, Nicaragua, 2004.
- Fig. 18 Arturo Guerra, *Suicidio en Paseo de la Reforma*, CDMX, 1986.
- Fig. 19 Marco Antonio Cruz, *Masacre en Rancho Nuevo*, Chiapas, 11 de enero de 1994.
- Fig. 20 Gilles Peress, Ruanda, 15 abril de 1994.
- Fig. 21 Valente Rosas, Cuernavaca, Morelos, 17 de diciembre de 2009.
- Fig. 22 Valente Rosas, Cuernavaca, Morelos, 17 de diciembre de 2009.
- Fig. 23 Valente Rosas, Cuernavaca, Morelos, 17 de diciembre de 2009.

- Fig. 24 Casasola, CDMX, ca. 1910-1915.
- Fig. 25 John Bulwer. *Chirologia, or, The natural language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof*, 1648-1654. Londres, Tho. Harper, 1644.
- Fig. 26 Autor desconocido, *Pintura de un sereno que localiza el cadáver de un hombre*, CDMX, ca. 1880-1900.
- Fig. 27 Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, II, México, Ediciones Gustavo Casasola, 1964
- Fig. 28 Casasola, *Hombre observando un cadáver*, CDMX, ca. 1935.
- Fig. 29 Casasola, *Cadáver de un hombre en el suelo de una habitación*, CDMX, ca. 1920.
- Fig. 30 Casasola, *Incineración de cadáveres en Balbuena*, CDMX, febrero de 1913
- Fig. 31 VV.AA., *La Decena Trágica*, CDMX, febrero de 1913.
- Fig. 32 Autor desconocido, *Cadetes aprendiendo a disparar*, CDMX, 1913.
- Fig. 33 Casasola, *Baúl que contenía un cadáver*, CDMX, ca. 1925.
- Fig. 34 Instituto de Ciencias Forenses, Fotografías de un cadáver en el expediente de un homicidio en la CDMX.
- Fig. 35 Sin autor, Chilpancingo, Guerrero, 8 de marzo de 2017.
- Fig. 36 Sin autor, Unión, Guerrero, 27 de febrero de 2017.
- Fig. 37 Diario *La Crónica*, Chilpancingo, Guerrero, 7 de marzo de 2017.
- Fig. 38 Especial, Chilpancingo, Guerrero, 4 de abril de 2017.
- Fig. 39 Especial, Chilapa, Guerrero, 4 de abril de 2017.
- Fig. 40 Especial, Xalapa, Veracruz, 13 de septiembre de 2017.
- Fig. 41 Especial, Oluta, Veracruz, 10 de abril de 2017.
- Fig. 42 Especial, Omealca, Veracruz, 2 de junio de 2017.



Fig. 1  
Cadáver hallado en Uruapan, Michoacán.  
Especial, 27 de octubre de 2009  
Fotografía digital  
Kodak Easyshare; 1/125 seg.; f/2.7



Fig. 2  
Cadáver hallado en Uruapan, Michoacán.  
Especial, 27 de octubre de 2009  
Fotografía digital



Fig. 3  
Cadáver hallado en Uruapan, Michoacán.  
Especial, 27 de octubre de 2009  
Fotografía digital.

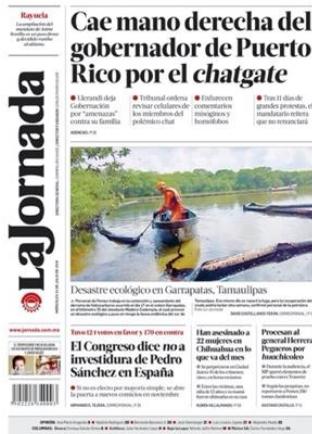


Fig. 4  
Las portadas de cuatro diarios de circulación nacional.  
Miércoles 24 de julio de 2019.



Fig. 5

Portada del diario ¡Pásala!

Miércoles 24 de julio de 2019

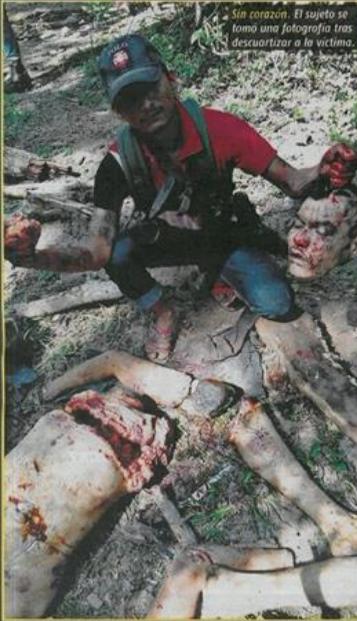
### MATA REPARTIDOR A PIQUETES

Un sujeto fue detenido por la policía tras atacar con dos cuchillos a dos meseras de un restaurante y un repartidor que murió, en Ayotlán, Jalisco. El hombre desayunaba con su esposa en el lugar y tras una discusión sacó dos cuchillos de la cocina y atacó a las víctimas.



### ASÍ FUE EL ATAQUE EN 'MR. I

En redes sociales circula un video del supuesto momento en que un hombre armado asesinó a b a cinco personas al interior del establecimiento 'Mr. Bar', la mañana del domingo en la Costera Miguel Alemán, en Acapulco, Guerrero.



Sin corazón. El sujeto se tomó una fotografía tras descuartizar a la víctima.

### » SERÍA DE LA FAMILIA MICHOACANA

## Sicario posa pa'l Face con destazado

Redacción Pásala

En redes sociales circula la imagen de un supuesto sicario de La Familia Michoacana que posa con el cadáver descuartizado de un hombre y con la cabeza de la víctima en una mano y en la otra el corazón.

#### 'Al comal'

El hecho habría ocurrido en un paraje de la comunidad de El Comalotito, del municipio de Petatlán, estado de Guerrero.

En la imagen también es posible apreciar que el sujeto tiene un arma colgando.

El cuerpo de la víctima se halla completamente destazado en al menos siete partes: el tronco, brazos, piernas, cabeza y corazón.

#### Pelean la plaza

En septiembre del año pasado, La Familia Michoacana anunció su ingreso en Petatlán y su disputa de la plaza al lugarteniente de la Guardia Guerrerense.

### UNA 'NALGUIZA' POR LADRÓN

Un joven de 19 años de edad fue amarrado a un poste y apaleado cuando fue sorprendido robando por vecinos del municipio de Escárcega, Campeche. Lo golpearon en la espalda y nalgas hasta que la policía municipal lo rescató.



Ya no puedes con tus deudas  
Cansado de pagar tantos intereses ?  
Quieres mejorar tu economía

Con **Crédito Confiable** será posible **\$7,500,000.00**

Importe	MENSUALIDAD
\$1,500,000.00	\$11,827.91
\$1,000,000.00	\$7,912.00
\$500,000.00	\$3,956.00
\$250,000.00	\$1,978.00
\$100,000.00	\$791.20
\$30,000.00	\$237.36

Tasa preferencial a jubilados y pensionados | Encaja o invierte en tu negocio | Sin comprobare ingresos y sin afectar historial crediticio | Cambia tus deudas a una tasa preferencial y fija | Atención a toda la República | Personal capacitado para atender tus intereses gratis | Adquiere un patrimonio para tu familia | **RESPUESTA INMEDIATA**

(044)55 6346-2267 | 01(55) 5514-9022 | 01(55) 7158-8042 | 01(55) 7261-7194  
 informate@confiable.mx | www.confiable.mx

Fig. 6  
Página 3A del diario ;Pásala!  
Miércoles 24 de julio de 2019



Fig. 7

Fotografía del diario *¡Pásala!* publicada en su sitio web

<https://www.pasala.com.mx/noticias/nota-roja/sicario-se-toma-foto-pal-face-con-cuerpo-descuartizado>

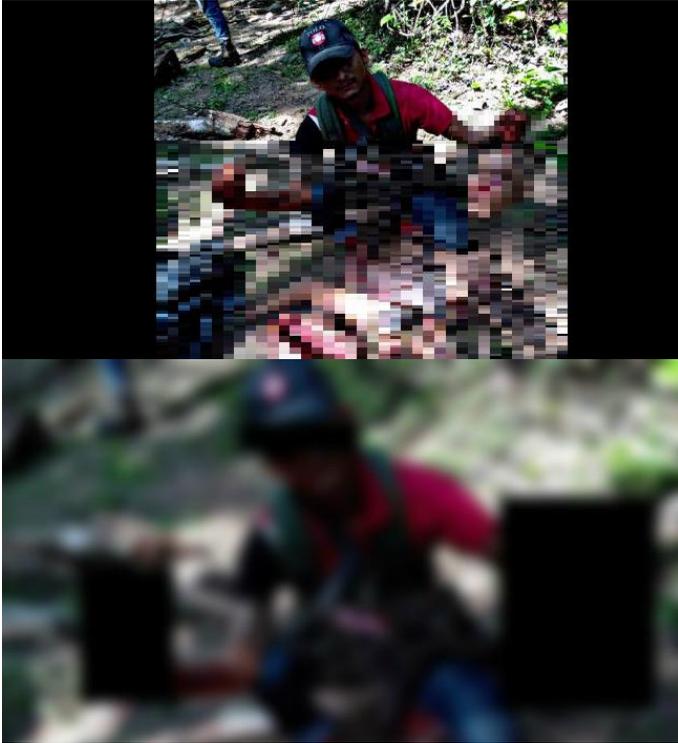


Fig. 8 y 9

Imágenes del sicario distorsionadas y censuradas en otros portales noticiosos

<https://www.javieroliver.co/>

<https://www.radioformula.com.mx/noticias/20190723/sicario-de-la-familia-michoacana-posa-para-la-foto-con-cabeza-de-una-victima/>



Fig. 10

Bolsas que contienen, en orden de las manecillas del reloj, la cabeza, los brazos y el torso de Luis Navarro Castañeda, director del Centro Estatal de Readaptación de Atlacholoaya, Morelos.

Margarito Pérez Retana, Cuernavaca, Morelos, 29 de mayo de 2010.

Fotografías digitales

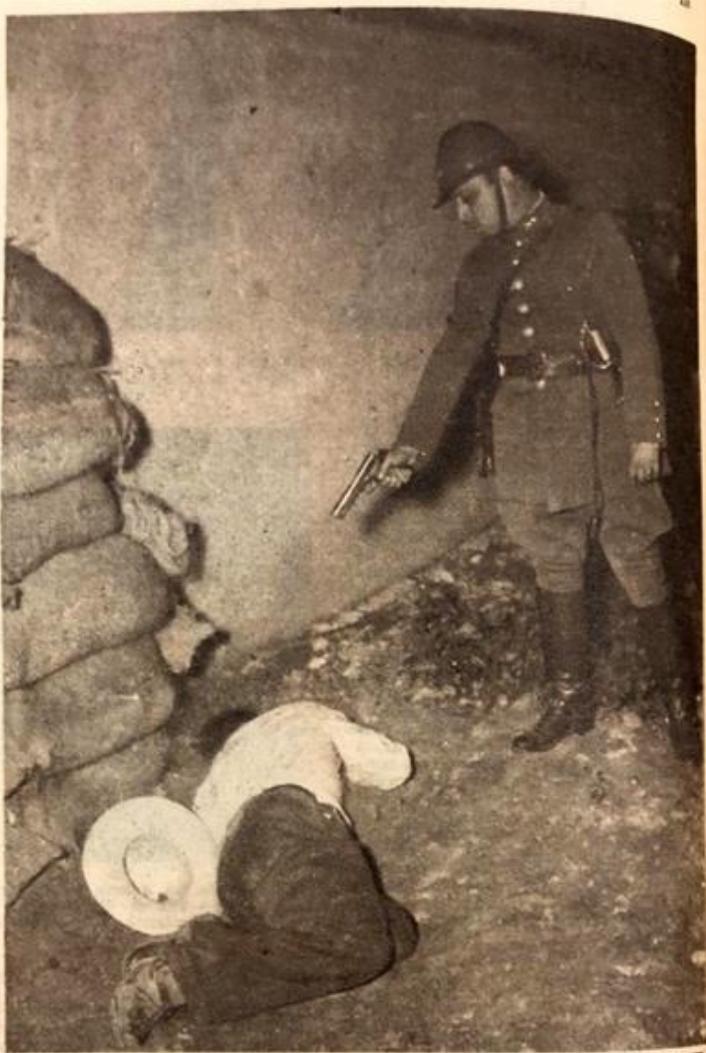
1. Canon EOS 50 D; 135mm; 1/500 seg.; f/5.6; ISO 200; 14:23 horas
2. Canon EOS 50 D; 50mm; 1/320 seg.; f/4.5; ISO 200; 14:52 horas
3. Canon EOS 50 D; 122mm; 1/1000 seg.; f/5.6; ISO 200; 15:25 horas

Archivo Procesofoto

Revista Proceso



Fig. 11  
Daniel Casco, Hidalgo, 1944.  
Los últimos momentos del fusilado  
Fotografía impresa en periódico.  
*Magazine de policía*, lunes 21 de agosto de 1944.



El capitán Enrique Aguilar Morales le aplica el tiro de gracia al fusilado matricida, para rematarlo en cumplimiento de la ley.

**Señora,**  
**Señorita, CUALQUIERA**



Fig. 12  
 Sergio Morquecho, Guatemala, 1959.  
 APENAS EMERGE el rostro moreno del sudario blanco. Es el patrón del “Águila Cuatro”, que pereció por causa de la metralla de los cazas guatemaltecos. Hubo consternación en el puerto de Salina Cruz. En la foto dos semblantes hablan con elocuencia.  
 Fotografía impresa en periódico.  
 Excélsior, “La Permanente discutirá hoy el grave conflicto”, en Excélsior, lunes 5 de enero de 1959.





Arnulfo Solano Ibañeta, uno de los crueles asesinos de Erasmo "El Nervoso", sus juveniles compañeros de la pollería de Oxta Cadavérica.

Miguel Serrano Alvarado, el aser intelectual y el más sanguinario de los matadores de "El Nervoso", crimen que planea para robarlo los hermanos con palcos que el otro caudaba.

Por sus días también conoció a Arnulfo Solano Ibañeta, que vivía con su madre María Encarnación Solano de Ibañeta y su hermana María Ibañeta. Al parecer no tenía ningún trabajo, pero no dejaba de divertirse y pasar dinero.

Miguel y Martha continuaron su vida, pero llegó el momento en que frustró el viento de ella. A los primeros síntomas Miguel se alarmó, estaba sin trabajo y no había dinero para pagar la casa de día en cuanto naciera el hijo, que estaba concebido. Pero al mismo tiempo se dio cuenta de tener un hijo, uno que tuviera de su madre y de su padre la elegancia y la tenacidad el corazón de guato.

La concepción venía normalmente hasta que llegó el último mes. Fue cuando Miguel decidió que se le quitaban los aparajes por falta de un trabajo constante, y por tanto la ausencia alarmante del dinero. Los noches se las pasaba en la pollería de Oxta Cadavérica pensando en el truco apurado que se aproximaba y hasta con Erasmo el Nervoso llegó a tratarlo, aunque con la esperanza de que el dinero si lo ayudaba o no.

—Mamita, ves que me pagan muy poco, tengo almorzón y eso, pero me ramban necesario ayudar a mi madre, mi madre necesita mucho de mí, si la suero ya sola le aseguro que dentro hace tiempo la habría ayudado de mi sueldo ya me que no necesito mucho dinero para mi gusto diario.

Miguel cuestionaba pensando en las complicaciones que se le presentaban, y no sabía como solucionarlas, sin mucho esfuerzo. El trabajo



Los grandes meritos. Pedro C. Beldera Salinas y Erasmo de la Garza Alamo, mostrando la ropa que vestían los dos asesinos y que se manchó con la sangre de un víctima y el arma utilizada para matar al pollero. Con la participación del comandante Jesus Galindo Vasquez, se unas cuantas horas de trifulerías en los salones del heredado crimen cometido en la pollería de Cuachichilero.

no sacar los que hay y venderlos al día siguiente. Erasmo miró desde el pasillo, en dirección del pasaje de Oxta Cadavérica.

El otro preguntó.

—Por qué sacamos los zapatos, pero Erasmo tiene que venir y le haré de impedir que huyan de el robo.

—No seas tonto, a Erasmo podemos darle maletas para que no diga al día siguiente. Además, quien va a saber que estamos nosotros al salir mañana al "Nervoso", continuó diciendo Miguel.

—Ay como tú lo piensas. Yo no puedo entrar en la pollería porque no me conoce mucho el Nervoso, en cambio tú al poder entrar y hasta abrir la cortina puesto que la quedas a dormir.

Continuaron examinando el asunto y fueron las probabilidades de realizarlo con seguridad. Por fin, sacaron por detrás el día y a hora se que concertar el robo y harían lo que el otro exigiera. Y llegó la noche del viernes 7 de julio. Erasmo fue a cerrar la cortina de acuerdo cuando entró Miguel y comenzó a platicar. Hablaron de las pollerías de la semana que estaba el día "Colombia" y cuando ya eran las once de la noche, Erasmo se sentó recostado en el lugar de Cuachichilero.

Ya iba a cerrar los ojos, cuando Miguel le dijo:

—Oye, no más voy a cerrar la cortina. El día mañana mañana voy a dar otra vuelta a ver si viene por aquí Martha, regresen se poco tiempo.

Erasmo volvió a salir a su sala, y se fue con la cortina de Miguel, pero ya después volvió Miguel, pero ya con la cortina de Arnulfo Solano Ibañeta. Miguel, tomando un caballo de las utilidades para el desahucio de la casa, le dio las utilidades cobradas a Erasmo, como medida de sorpresa y siguió siendo escuchado por Miguel y dispuso por Arnulfo Solano Ibañeta. Así le informó Erasmo a Miguel, como medida de sorpresa de herida que a un hombre le le la herida hasta los ojos, sin que sus heridas, y para que no los entienda al poder el castro, eran haciéndolo doblar en un caso.

Continó el desahucio porque de la pollería por parte de esos días, cuando quienes se hicieron de un hombre llamado en una vez, y emprendieron la fuga. A esa hora ya el cine había empezado sus horas extrañas y se empezó a manejar Bole, y la sala en que estaba el pollero quedó vacía en la obscuridad.

Emprendieron la huida. Miguel llegó a la casa de Erasmo, pero no a su lado y sin dar la menor muestra de sorpresa, y con la tranquilidad. Parecía que había recibido una buena noticia, pero se dio cuenta de la mala noticia cuando lo la pollería era avenida del crimen cometido en la pollería. Corrió la noticia por el mercado de San Lucas y hizo pronto fue a presentarse frente al establecimiento en espera de que llegara la policía y recogerá al infeliz de Erasmo "El Nervoso", que así había perdido la vida.

Poco tiempo después terminó a su cargo la investigación del crimen del propio comandante de agentes Jesus Galindo Martínez y los detectives Pedro C. Beldera Salinas y Erasmo de la Garza Alamo y en una cuantas horas capturaron a Miguel Serrano Alvarado, a quien emprendieron cuando poseían del brazo de su amante Martha, y después a Arnulfo Solano Ibañeta.

Los dos habían ocultado las ropas que vestían en el momento del crimen por haberse manchado con la sangre que mató por las heridas que iban recibiendo al poder a la madre y hermana de Arnulfo Solano Ibañeta, como aprehendieron poco minutos antes del robo. El crimen no quedaba impune y cuando los investigadores un "trío" político.

**¿ QUIERE UD. SER DETECTIVE ?**

Aprende Práctico en Fabricación de Firmas y Documentos, Inscripciones, Bases, Copias, Frenos, Y más. Cursos. Yemas de Investigación, etc.

**INSTITUTO DE CIENCIAS POLIGRAFICAS DE LA REPUBLICA MEXICANA**

Dirección: RAFAEL BARRERA C. México, D. F. 1848 Muroblanca, Cuajar Complexo. Cursos gratis y por correspondencia. GUERRAS Y COMERCIO.

**POSEE UD. EL MAGNETISMO PERSONAL NECESARIO PARA TRIUNFAR EN LA VIDA?**

¿Quieres toda la atracción que deberas, sobre las damas y sobre las personas del sexo opuesto?

¿Quieres la popularidad de sus semejantes?

¿Quieres en un momento? **NO PERDAS TIEMPO!** si en el pasado, no tienes hoy mismo librete curso de Atracción Magnética y Sexual.

Preco: \$22.50 (véase poco descuentos). Para información envíe sellos de correo \$2.00 de Estados Unidos.

**MAGNETIC INSTITUTE** Apartado 3161 México, D. F.

también mucho le quitaba el modo porque, pensaba con una población ya podía, podría, a sus patrones alguna cantidad propiada como luego sacan los trabajadores que se van en grave situación y así no tendría necesidad de pasar horas los amargos.

Una noche habló apuradamente con su amigo Arnulfo Solano Ibañeta. Habían estado en el pódico para mirar el cine de altura, como los muchachos llaman al sitio de contemplar las fotos de propaganda sobre las películas que se exhiben durante la semana. Y hablando sobre el nacimiento del hijo, que ya estaba próximo, de pronto se fue metido entre ellos y otra una idea.

En la pollería siempre hay bastante que muchos palcos y palcos y si una noche la abrimos, toda

**ESTOMAGO - HIGADO - BILIS**

Saca amarga, acido, o hinchado, Eructos, Agruras, Acidez, Fieles de Apéndice, Vómitos, Pánes, Ardor o Presión de estómago, Mala digestión, Clonias, Gases, Truenos, REFRENTAMIENTO, Hinchazón, APTORRILLADO, Lumbagos, Derrames de Bile, Chubasco. — FARMACIA, selectos indoneses gratis—10, JOSE G. REVILLA, Calle de Guadalupe Obreros 1, Depto. de México, D. F. (Una cuadra atrás de Cuachichilero)—Reg. D. S. F. 4775. Prop. 1713.

Fig. 14 Adrián Devars, "El asesinato del pollero" en Magazine de Policía, lunes 7 de agosto de 1944.



Fig. 15  
Casasola, CDMX, 1930.  
Cadáver de un hombre sobre una plancha del forense.  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

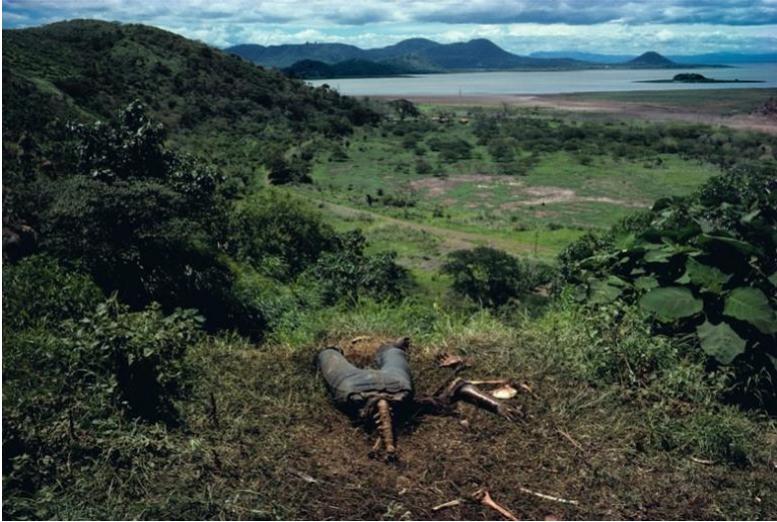


Fig. 16

Susan Meiselas, Nicaragua, 1978.

Cuesta del Plomo, lugar de asesinatos cometidos por la Guardia Nacional, Nicaragua, junio 1978

[http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=somoza\\_regime](http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=somoza_regime)



Fig. 17

Susan Meiselas, *Reframing History*, Nicaragua, 2004.

"Cuesto del Plomo," hillside outside Managua, a well-known site of many assassinations carried out by the National Guard. People searched here daily for missing persons. July 1978, from the series, "Reframing History," Managua, July 2004

<http://www.susanmeiselas.com/latin-america/nicaragua/#id=molotov-man>



Fig. 18

Arturo Guerra, Suicidio en Paseo de la Reforma, CDMX, 1986.

Tomada de *Imágenes de La Jornada*, CDMX, La Jornada Ediciones, 1997.



Fig. 19

Marco Antonio Cruz, Masacre en Rancho Nuevo, Chiapas, 11 de enero de 1994.

La serie del acercamiento a los cadáveres se puede consultar en *Marco Antonio Cruz, relatos y posicionamientos / 1977-2017*, Luna Córnea 36, 2017, p. 188-189.



Fig. 20

Gilles Peress, Ruanda, 15 abril de 1994.

“Los cadáveres de refugiados en la parroquia de Nyarubuye. Más de mil personas que huían de la violencia tribal fueron asesinadas por la milicia hutu”.

Agencia Magnum, ID: AMAGNUMIG\_10311570873



Fig. 21

Valente Rosas / El Universal / Reuters, Cuernavaca, Morelos, 17 de diciembre de 2009.

Attention editors – Visual coverage of scenes of death and injury. The body of drug lord Arturo Beltrán Leyva is covered with mexican and US banknotes and rosaries he had in his pockets when he was shot a luxury apartment complex in Cuernavaca, december 17, 2009. Beltran Leyva, a cartel chief dubbed The boss od bosses was felled in a spray of bullets on Wednesday night by elite navy troops at a luxury apartment complex in Cuernavaca, a fashionable weekend getaway city for mexico city residents. It is a standard procedure for mexican forensics to photograph persons found dead under criminal circumstances with their personal possessions.



Fig. 22

Valente Rosas / El Universal / AP, Cuernavaca, Morelos, 17 de diciembre de 2009.

A soldier stands behind a body identified by navy officials as that of alleged drug cartel chief Arturo Beltrán Leyva in Cuernavaca, México, Wednesday, dec 16, 2009. Navy marines stormed and upscale apartment complex and killed Leyva along six members of this organization in a two hour gun battle (AP Photo / Valente Rosas / El Universal)



Fig. 23

Valente Rosas / El Universal / AP

Graphic content - A soldier stands behind a body identified by navy officials as that of alleged drug cartel chief Arturo Beltrán Leyva in Cuernavaca, México, Wednesday, dec 16, 2009. Navy marines stormed and upscale apartment complex and killed Leyva along six members of this organization in a two hour gun battle (AP Photo / Valente Rosas / El Universal)



Fig. 24 Casasola, CDMX, ca. 1910-1915.  
Policías señalan el cadáver de un hombre en el suelo  
Placa seca de gelatina (5x7 pulgadas)  
Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)



**An Index to the following Alphabet of naturall Gestures of the FINGERS.**

Which Gestures, besides their typical significations, are so ordered to serve for privy cyphers for any secret intimation.

A	B	C	D
Figures out the I Gesture.	II Gest.	III Gest.	IV Gest.
E	F	G	H
V Gest.	VI Gest.	VII Gest.	IX Gest.
I	K	L	M
X Gest.	XI Gest.	XII Gest.	XIII Gest.
N	O	P	Q
XIII Gest.	XV Gest.	XVI Gest.	XVII Gest.
R	S	T	V
XVIII Gest.	XIX Gest.	XX Gest.	XXI Gest.
W	X	Y	Z
XXII Gest.	XXIII Gest.	XXIV Gest.	XXV Gest.



Fig. 25

John Bulwer. *Chirologia, or, The natural language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof*, 1648-1654 (Londres: Tho. Harper, 1644), 223.

Disponible en: [https://archive.org/details/gu\\_chirolgianat00gent/page/n223](https://archive.org/details/gu_chirolgianat00gent/page/n223)



Fig. 26

Autor desconocido, CDMX, ca. 1880-1900.

Pintura de un sereno que localiza el cadáver de un hombre, reprografía  
Pintura de caballete, paradero desconocido.

Positivo en Albúmina (11x14 pulgadas)

Colección Felipe Teixidor - Fototeca Nacional

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

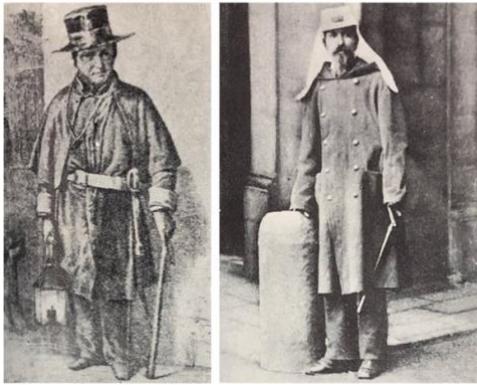


Fig. 27

A la izquierda “el típico sereno del siglo XIX”; a la derecha “el gendarme en la esquina de su ‘punto’”.

Gustavo Casasola, *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, II, México, Ediciones Gustavo Casasola, 1964, p. 1001.

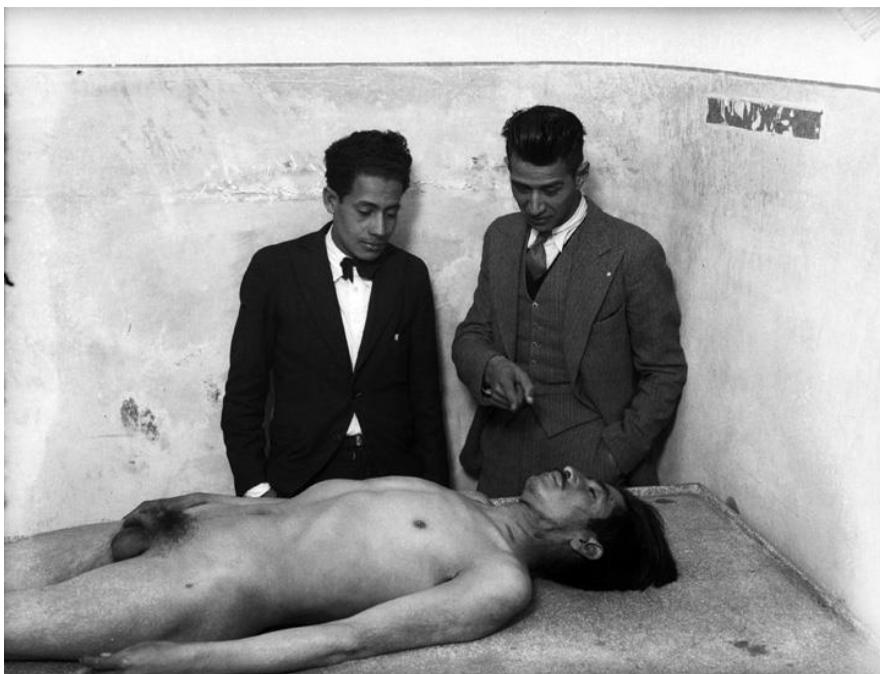


Fig. 28

Casasola, CDMX, ca. 1935

Hombres observando un cadáver

Negativo de película de nitrato (4x5 pulgadas)

Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)



Fig. 29  
Casasola, CDMX, ca. 1920  
Cadáver de un hombre en el suelo de una habitación  
Placa seca de gelatina (5x7 pulgadas)  
Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional  
Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)



Fig. 30  
Casasola, CDMX, febrero de 1913  
Incineración de cadáveres en Balbuena  
Tarjeta postal (4x5 pulgadas)  
Colección Archivo Historico de la Revolución Mexicana  
Revista Proceso



Fig. 31  
Varios autores, CDMX, febrero de 1913  
La Decena Trágica  
Tarjetas postales (4x5 pulgadas)  
Colección Archivo Histórico de la Revolución Mexicana  
Revista Proceso



Fig. 32

Autor desconocido, CDMX, 1913

Cadetes aprendiendo a disparar

Impresión en papel de fibra

Colección Archivo Historico de la Revolución Mexicana

Revista Proceso



Fig. 33

Casasola, CDMX, ca. 1925

Baúl que contenía un cadáver

Placa seca de gelatina (5x7 pulgadas)

Colección Archivo Casasola - Fototeca Nacional

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

2017 MEDICINA FORENSE Y LEGISLACIÓN DE LA CIUDAD DE MEXICO

**INSTITUTO DE CIENCIAS FORENSES  
LABORATORIO DE FOTOGRAFIA FORENSE**  
MEXICO DF

EXP: 1637 FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
C. DE INV.: CAPTULP-1643 C-03-02-04-2017  
NOMBRE: MARCO ANTONIO SANCHEZ GASPAR  
SEXO: MASCULINO EDAD: 38 AÑOS  
FOTOGRAFO: LEÓN ARTURO GAMERO PANTOJA

ESTADO CIVIL: 17




1637

2017 MEDICINA FORENSE Y LEGISLACIÓN DE LA CIUDAD DE MEXICO

**INSTITUTO DE CIENCIAS FORENSES  
LABORATORIO DE FOTOGRAFIA FORENSE**  
MEXICO DF

EXP: 1637 FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
C. DE INV.: CAPTULP-1643 C-03-02-04-2017  
NOMBRE: MARCO ANTONIO SANCHEZ GASPAR  
SEXO: MASCULINO EDAD: 38 AÑOS  
FOTOGRAFO: LEÓN ARTURO GAMERO PANTOJA

ESTADO CIVIL: 17

CDMX

TIPO: SEGUNDO  
FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
PERIÓ: GUSTAVO TRINCO ROMO






1637

2017 MEDICINA FORENSE Y LEGISLACIÓN DE LA CIUDAD DE MEXICO

**INSTITUTO DE CIENCIAS FORENSES  
LABORATORIO DE FOTOGRAFIA FORENSE**  
MEXICO DF

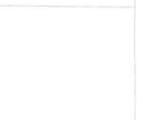
EXP: 1637 FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
C. DE INV.: CAPTULP-1643 C-03-02-04-2017  
NOMBRE: MARCO ANTONIO SANCHEZ GASPAR  
SEXO: MASCULINO EDAD: 38 AÑOS  
FOTOGRAFO: LEÓN ARTURO GAMERO PANTOJA

ESTADO CIVIL: 17

CDMX

TIPO: SEGUNDO  
FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
PERIÓ: GUSTAVO TRINCO ROMO



1637

2017 MEDICINA FORENSE Y LEGISLACIÓN DE LA CIUDAD DE MEXICO

**INSTITUTO DE CIENCIAS FORENSES  
LABORATORIO DE FOTOGRAFIA FORENSE**  
MEXICO DF

EXP: 1637 FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
C. DE INV.: CAPTULP-1643 C-03-02-04-2017  
NOMBRE: MARCO ANTONIO SANCHEZ GASPAR  
SEXO: MASCULINO EDAD: 38 AÑOS  
FOTOGRAFO: LEÓN ARTURO GAMERO PANTOJA

ESTADO CIVIL: 17

CDMX

TIPO: SEGUNDO  
FECHA: 29 DE ABRIL DE 2017  
PERIÓ: GUSTAVO TRINCO ROMO




1637

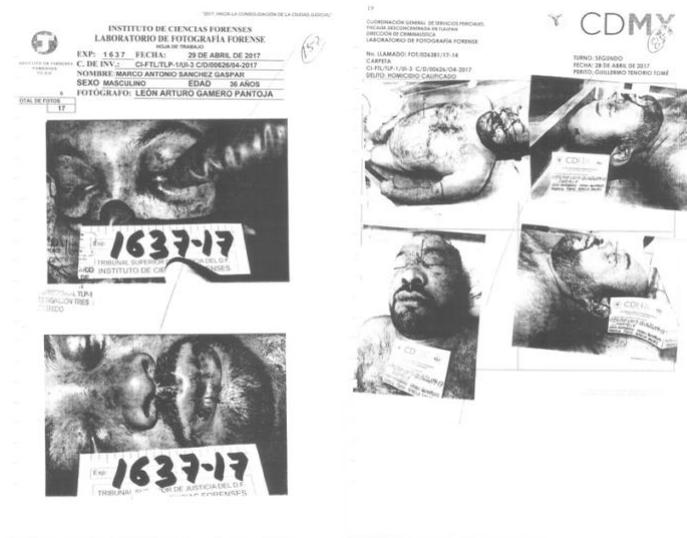


Fig. 34  
Fotografías de un cadáver en el expediente de un homicidio en la CDMX.



Fig. 35. 8 de marzo de 2017. Cuerpo con mensaje hallado en Chilpancingo, Guerrero. La fotografía fue publicada en el foro de *Facebook* Todas las Denuncias Acapulco y, posteriormente, publicada por diarios en línea.



Fig. 36. 27 de febrero de 2017. Armas decomisadas por el Ejército en la comunidad El Cajoncito, municipio de la Unión, Guerrero. La fotografía fue publicada en el foro de *Facebook* Todas las Denuncias Acapulco.

# Asesinado y tirado en en la colonia Progreso

**Antonio Camilo Rendón**—Una persona del sexo masculino de mediana estatura fue encontrado asesinado y tirado en la colonia Progreso de este capital. El cuerpo estaba envuelto en una bolsa de plástico en la cacería Progreso de este capital.

Fuiste encontrada la tarde del hoy martes, con heridas en calidad de desmembrado, luego de que a las 7:00 horas, vecinos de la calle "Nicolás Birese" de la colonia "Progreso" reportaron que cuando salían de sus casas para hacer el ejercicio, se percataron que había un hombre de cuerpo entero embolsado.

Después de 20 minutos que hicieron de registro, registro, momentos de la Policía "Yusara Estela" y militares, solo para acercarse la escena del crimen, a la altura del número 8 de la calle "Nicolás Birese" de esta capital.

También después arribaron policías de la Fiscalía General del estado, quienes iniciaron las primeras diligencias de ley y se percataron que encima del cuerpo estaba un cartón con una leyenda que decía: "Aquí está la desmembrada 'Chiquera' asesinada" el Comandante Tigris.

Las autoridades no se encuentran ningún documento al embolsado, para ser identificado, pero para que sus familiares lo reconozcan, se citaron sus familiares.

Contaba con una edad aproximada de 35 años de edad, llevaba tipo "blatón", complexión robusta, tez blanca, viste en ropa sucia, una alfilerera en el bolsillo, pantalón de mezclilla azul marino.

Además se presume que este hombre pudo haber sido levantado en un lugar desmembrado de Chilpancingo, encargada los peritos forenses en la lavadora a una casa de seguridad en donde la habían torturado, ya que en el pecho tiene heridas de haber sido aplastado con arma blanca.

Este individuo falleció tras la tortura, lo mataron a un italiano en la cabina, arrojado al embolsado y en el momento de la investigación la familia de Irigoyen de la calle "Nicolás Birese" en donde la mañana del hoy martes fue localizada por una llamada anónima.

El cadáver fue trasladado a las instalaciones del Laboratorio Médico Forense, de acuerdo con las primeras horas sea legítimamente identificado.



En la calle Nicolás Birese a la altura del número 8 de la colonia Progreso, así fue hallado embolsado una persona del sexo masculino.

**Nicolás Birese y del Vía López**—  
Fueron los dos 20 minutos, minutos que se trató de registrar la información que el asesino fue delgado al momento de lo que se llama Zumbado, que no es otra cosa que una sicaria municipal encargada de hacer negro.

Fig. 37. Arriba, la nota que da cuenta del hallazgo. Abajo, la contraportada del diario la Crónica, vespertino de Chilpancingo del 7 de marzo de 2017.



Fig. 38. Especial, Dejan dos cuerpos embolsados a unos metros de la sede de la Fiscalía de Guerrero, 4 de abril de 2017, fotografía digital, <http://www.proceso.com.mx/480857/dejan-dos-cuerpos-embolsados-a-unos-metros-la-sede-la-fiscalia-guerrero>



Fig. 39. Especial, Dejan tres cuerpos desmembrados en Chilapa a pesar de operativo militar, 22 de marzo de 2017, fotografía digital, <http://www.proceso.com.mx/479037/dejan-tres-cuerpos-desmembrados-en-chilapa-a-pesar-operativo-militar>



Fig. 40. Especial, Dejan tres cuerpos decapitados con adornos patrios en Xalapa, 13 de septiembre de 2017, fotografía digital, <https://www.proceso.com.mx/503134/dejan-tres-cuerpos-decapitados-adornos-patrios-en-xalapa>



Fig. 41. Especial, Ganaderos y caporal secuestrados son hallados muertos al sur de Veracruz, 10 de abril de 2017, fotografía digital, <http://www.proceso.com.mx/481748/ganaderos-caporal-secuestrados-hallados-muertos-al-sur-veracruz>



Fig. 42. Especial, Hallan restos humanos embolsados en Omealca, Veracruz, 2 de junio de 2017, fotografía digital, <http://www.proceso.com.mx/489342/hallan-restos-humanos-embolsados-en-omealca-veracruz>

## Corolario

Tonalá, Jalisco. A principios de 2022, recolectores de basura encontraron algunos cráneos y restos humanos en una bolsa negra. Se desconoce la identidad.



Cuántas cosas han muerto adentro de nosotros. Cuánta muerte llevamos en nosotros. ¿Por qué aferramos a nuestros muertos? ¿Por qué nos empeñamos en resucitar a los muertos? Ellos nos impiden ver la idea que nace. Tenemos miedo a la nueva luz que se presenta, a la que no estamos habituados todavía como a nuestros muertos inmóviles y sin sorpresa peligrosa. Hay que dejar lo muerto por lo que vive.

Vicente Huidobro, *Temblor de cielo*, 1931



### *Post scriptum*

Con el fin de crear una atmósfera más fluida en la lectura, se decidió incluir las fotografías en un apartado al final de esta tesis. De esta manera, las personas pueden extraer la fotografía correspondiente a la referencia en el texto, lo que permite que la lectura cobre una dimensión menos inerte. Al separar las imágenes del texto principal, se genera una distancia deliberada entre lo visual y lo textual. Esto permite una lectura inicial más fluida, sin abrumar de inmediato por el contenido de las imágenes. Esta decisión busca enriquecer la experiencia de quienes se adentren en la lectura, proporcionando la oportunidad de interpretar las imágenes de manera autónoma y, de este modo, extraer sus propias conclusiones a partir de estas evidencias fotográficas.



Archivos consultados

Archivo Casasola, Fototeca Nacional.

Archivo de la revista Proceso.

Hemeroteca Nacional.

Entrevistas

Entrevista con Marco Antonio Cruz, fotógrafo documental, Ciudad de México, 20 de marzo de 2019.

Entrevista con Ezequiel Flores, reportero desplazado de Chilpancingo, Guerrero, 4 de septiembre de 2020.

Entrevista con Noé Zavaleta, reportero en Xalapa, Veracruz, 28 de noviembre de 2020.

Entrevista con Francisco Castellanos, reportero en Morelia, Michoacán, 15 de abril de 2021.

Hemerografía

Alanis, Renato. «El asesinato del pollero». *Magazine de Policía*, lunes 7 de agosto de 1944.

Artículo 19. «Periodistas asesinados en México, en relación con su labor informativa», *Artículo 19*, disponible en línea: <https://articulo19.org/periodistasasesinados/>

Balibar, Etienne. «Outlines of a Topography of Cruelty: Citizenship and Civility in the Era of Global Violence». *Constellations*, Vol. 8, No. 1, (2001).

Blancas, Luis. «Ejecutan a un joven a 500 metros de la 35 Zona Militar en la capital; suman 59 homicidios». *El Sur*, Acapulco, Guerrero, 8 de marzo de 2017. Disponible en línea: <https://suracapulco.mx/impreso/2/ejecutan-a-un-joven-a-500-metros-de-la-35-zona-militar-en-la-capital-suman-59-homicidios/>

Blog del narco. «Video sanguinario, sicarios de la Familila Michoacana apuñalan y desollan vivo a miembros del CJNG». 13 de septiembre de 2019. Disponible en línea: <https://elblogdelnarco.com/2019/09/13/video-sanguinario-sicarios-del->

[la-familia-michoacana-apunalan-y-desollan-vivo-a-miembros-del-cjng/](#)

Brito, Jaime Luis. «Ejecutan a tres personas en Morelos; una fue decapitada». *Proceso*, 14 de abril de 2016. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/437147/ejecutan-a-tres-personas-en-morelos-una-fue-decapitada>

Cantú, Antonio. «Asesinado y tirado en la colonia Progreso». *La Crónica, vespertino de Chilpancingo*, Año XXI, No. 5306, Chilpancingo, Guerrero, 7 de marzo de 2017.

Carreón Blaine, Emilie. «Tzompantli, horca y picota. Sacrificio o pena capital». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 88 (marzo 2006): 5-52. Disponible en: <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2006.88.2212>.

Castillo, Heberto; Naranjo y Magú. «Pinochetazo a Excélsior». *Los agachados*, Editorial Posada, Año IX, Núm. 270, 25 de agosto de 1976. Edición facsimilar publicada por *Proceso*, 40 años. *El atentado contra Excélsior*, (julio 2016).

Centro de la Imagen. «Fotonews», suplemento de *Luna Córnea* 35.

CDMX: Centro de la Imagen, 2014.

Common Sense for Drug Policy, *The Blue Ribbon Report Richard Nixon Chose to Bury*, 2006, disponible en línea:

<http://www.csdp.org/publicservice/nixon06.htm>

Cuellar, Rogelio. «Primer coloquio latinoamericano». *Proceso*, 20 de mayo de 1978.

de Aguilar, Ramírez. «Síntesis policiaca». *Excélsior*, 11-B, domingo 4 de enero de 1959.

Delgado, Álvaro. «Frente a las narices de Calderón, las narcoandanzas de García Luna». *Proceso*, No. 2250, diciembre de 2019.

Demos, T.J. «Traveling Images», *Art Forum*, (verano 2008): 408-412.

Díaz, Gloria Leticia. «En Nuevo Laredo, la muerte viajaba en helicóptero». *Proceso*, 5 de abril de 2018. Disponible en línea:

<https://www.proceso.com.mx/528606/en-nuevo-laredo-la-muerte-viajaba-en-helicoptero>

Flores, Ezequiel. «Dejan dos cuerpos embolsados a unos metros de la sede de la Fiscalía de Guerrero». *Proceso*, 4 de abril de 2017.

Disponible en línea:

<https://www.proceso.com.mx/nacional/2017/4/4/dejan-dos-cuerpos-embolsados-unos-metros-de-la-sede-de-la-fiscalia-de-guerrero-181761.html>

Flores, Ezequiel. «Dejan tres cuerpos desmembrados en Chilapa a pesar de operativo militar», en *Proceso*, 22 de marzo de 2017. Disponible en línea:

<http://www.proceso.com.mx/479037/dejan-tres-cuerpos-desmembrados-en-chilapa-a-pesar-operativo-militar>

Flores, Ezequiel. «La historia del conflicto armado en Petatlán y los exlugartenientes de Rogaciano Alba». *Proceso*, 14 de diciembre de 2018. Disponible en línea:

<https://www.proceso.com.mx/563937/la-historia-del-conflicto-armado-en-petatlan-y-los-exlugartenientes-de-rogaciano-alba>

Flores, Ezequiel. «La lucha se extiende a Guerrero». *Proceso*, 21 de enero de 2014. Disponible en línea:

[https://www.proceso.com.mx/362936/la-lucha-se-extiende-a-guerrero-](https://www.proceso.com.mx/362936/la-lucha-se-extiende-a-guerrero-2)

[2](#)

Gómez Flores, Laura. «Se gradúan cuatro presos como abogados de la UACM». *La Jornada*, 20 de noviembre de 2019. Disponible en línea: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/capital/2019/11/20/se-graduan-cuatro-presos-como-abogados-de-la-uacm-6659.html>

Gutiérrez Ruvalcaba, Ignacio. «Los Casasola durante la posrevolución». *Alquimia*, 1, 1998.

Jiménez del Val, Nasheli. «Government Gore: The Images of Beltrán Leyva's Body and the Mexican (Failed) State». *Journal of Latin American Cultural Studies*, 20 (3), (2011): 281–301.

Kennedy, John B. «When woman is boss». *Colliers*, 30 de enero de 1926.

Krol, Karol. «Evolution of online mapping: From Web 1.0 to Web 6.0». *Geomatics, Landmanagement and Landscape*, No. 1, (2020): 33–51. Disponible en línea: doi:10.15576/GLL/2020.1.33

La redacción. «Acapulco: siete ejecutados y hallan otros dos cuerpos en la narcofosa». *Proceso*, 14 de noviembre de 2010. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/98724/acapulco-siete-ejecutados-y-hallan-otros-dos-cuerpos-en-la-narcofosa>

La redacción. «Consejo mexicano de fotografía». *Proceso*, 23 de junio de 2003. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/254105>

La redacción. «Cuatro decapitados en Coyuca de Catalán». *Proceso*, 25 de septiembre de 2009. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/118985/cuatro-decapitados-en-coyuca-de-catalan>

La redacción. «Elimina *Facebook* foto del conflicto armado en Chiapas», *Proceso*, 22 de enero de 2014. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/363020/elimina-facebook-foto-del-conflicto-armado-en-chiapas>

La redacción. «Inédita crueldad: dejan narcomensaje en piel de descuartizado». *Proceso*, 27 de octubre de 2009. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/nacional/2009/10/27/inedita-crueldad-dejan-narcomensaje-en-piel-de-descuartizado-19859.html>

La redacción. «La permanente discutirá hoy el conflicto». *Excélsior*, 15-A domingo 4 de enero de 1959.

Lara Klahr, Marco. «Los reporteros policiales mexicanos y su profesionalización». *URVIO, Revista Latinoamericana de Estudios de*

*Seguridad*, no. 5. Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, (septiembre 2008): 59-68.

López, Alejandro. «Destazaron el cuerpo del director del penal de Atlacholoaya». *La Unión*, Cuernavaca, Morelos, 30 de mayo de 2010.

Disponible en:

<https://www.launion.com.mx/morelos/justicia/noticias/6030-destazaron-el-cuerpo-del-director-del-penal-de-atlacholoaya.html>

Mallet, Ana Elena. «Las estatuas vivientes». *Luna Córnea* 18 (mayo-agosto 1999). Disponible en línea:

[https://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_18](https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18)

Meiselas, Susan. «Work Ethic: The Principles that have Shaped a Photographic Practice». *Magnum*. Disponible en línea:

<https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/susan-meiselas-work-ethic/>

Mergier, Anne Marie. «Ante el periodismo, entrega total, lealtad absoluta». *Proceso* 2357 (2 de enero de 2022).

Miguelévez Cavero, Alicia. «Metodología para el estudio de la gestualidad en la plástica románica de los reinos hispanos». *Anales de*

*Historia del Arte*, Volumen Extraordinario 307-318, 2011. Disponible en: [https://doi.org/10.5209/rev\\_ANHA.2011.37465](https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2011.37465)

Moerdler, Esther. «Adding a Genre to the History of Art: The Meme». *The Current*, (Primavera 2017). Disponible en: <http://www.columbia-current.org/the-meme.html>

Monsiváis, Carlos. «Fuegos de nota roja». *Nexos*, 21 de junio de 2010. Disponible en línea: <https://redaccion.nexos.com.mx/?p=1697>.

Morales Flores, Mónica. «El *Unomásuno* y el Nuevo fotoperiodismo mexicano». *Comunicación y Sociedad*, No. 32, (mayo-agosto, 2018): 211-237.

Morales, Miguel Ángel. «Prostitutas, mesdames, ficheras, retratistas, fotorreporteros y fotógrafos en la Ciudad de México (1930-1946)». *Alquimia*, Año 6, No. 17, (CDMX: INAH, 2003): 29-36.

Mraz, John. «Historiar la fotografía». *Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe* 16 (2), 2005. Disponible en línea: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/349>

Nahón, Abraham. «El fotoperiodismo como testimonio y memoria del movimiento popular en Nochixtlán, Oaxaca, 2006». *Clepsidra. Revista*

*Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, Vol. 6, No. 11 (marzo 2019).

NPPA, *Código de ética*, disponible en línea: <https://nppa.org/code-ethics-spanish>

Pagés Llergo, José. «Le entrego la bandera». *Rotofoto* (nueva edición), No. 1, 4 de agosto de 1951.

Perry Barlow, John. «A Declaration of the Independence of Cyberspace». *Wired*, junio 1996. Disponible en línea: <https://www.wired.com/1996/06/declaration-independence-cyberspace/>

Perry Barlow, John. «Being in Nothingness. Virtual Reality and the Pioneers of Cyberspace». *Mondo 2000*, no. 2, (1990). Disponible en línea en la página de la *Electronic Frontier Foundation*: <https://www.eff.org/es/pages/being-nothingness>

PJCDMX. «Guía técnica para la elaboración de necropsias». *Boletín Judicial*, No. 157, 28 de octubre de 2021.

Pulido Esteva, Diego. «Gendarmes, inspectores y comisarios: historia del sistema policial en la Ciudad de México, 1870-1930». *Ler História*, 70, (2017): 37-58.

Ravelo, Ricardo. «Un golpe lleno de dudas». *Proceso*, 1729, (20 de diciembre de 2009): 10-17.

Robles, Antonio. «Daniel Casco relata la historia de las fotos que le han costado, a más de un par de cámaras, incontables broncas». *Mañana*, no. 455, (17 de mayo de 1952): 58-61.

Röttger, Kati. «Technologies of Spectacle and ‘The Birth of the Modern World’: A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures». *TMG Journal for Media History*, 20 (2): 4–29, Netherlands Institute for Sound and Vision, Hilversum, Países Bajos, (diciembre 2017), doi: [10.18146/2213-7653.2017.329](https://doi.org/10.18146/2213-7653.2017.329)

s/a. «Homicidio misterioso», *El Imparcial*, 5 de junio de 1901.

s/a. «El Chacal en Capilla». *La Prensa*, 21 de agosto de 1944.

Scherer, Julio. «En el escenario de una desigual batalla». *Excélsior*, 11-A y 12-A (sábado 3 de enero de 1959).

Shifman, Limor. «Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker». *Journal of Computer-mediated communication* 18, 3 (abril 2013): 362-377.

Steyerl, Hito. «In defense of the Poor Image». *e-flux*, Journal 10, (Noviembre 2009). Disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>

Steyerl, Hito. «In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective». *e-flux Journal*, No. 24, (abril 2011). Disponible en línea: <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/>

Torralba, Carlos. «México triplica sus compras de armamento en cinco años». *El País*, 20 de febrero de 2017. Disponible en línea: <https://elpais.com/internacional/2017/02/17/actualidad/1487350243550013.html>

Villoro, Juan. «Advertencia para la mirada». *El sexenio de la muerte, Proceso*, edición especial, (octubre 2012).

Wedepohl, Claudia. «Mnemonics, Mneme and Mnemosyne. Aby Warburg's Theory of Memory». *Bruniana & Campanelliana* XX, 2, (2014): 393.

Zavaleta, Noé. «Dejan tres cuerpos decapitados con adornos patrios en Xalapa». *Proceso*, 13 de septiembre de 2017. Disponible en línea: <https://www.proceso.com.mx/503134/dejan-tres-cuerpos-decapitados-adornos-patrios-en-xalapa>



Bibliografía general

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro. Madrid: Akal, 2004.

Adorno, Theodor y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la ilustración*. Trad. Juan José Sánchez. Valladolid: Trotta, 1998.

Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Trad. Antonio Gimeno. Valencia: Pre-Textos, 2013.

Archivos cantonales de Sarnen, *Libro Blanco de Sarnen*, 1470.

Aristóteles. «Libro II», en *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Madrid: Gredos, 1999.

Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Trad. Louise Bethlehem. Edinburgh: Verso, 2012.

——— *Historia potencial y otros ensayos*. Trad. Marcela Torres Martínez y Romy Malagamba Steffen. CDMX: Conaculta-T-e-eoría, 2014.

——— *The Civil Contract of Photography*. Nueva York: Zone Books, 2008.

Baéz Rubí, Linda. *Aby Warburg. El Atlás de imágenes mnemosine*, Vol. I. CDMX: IIE-UNAM, 2012.

——— *Aby Warburg. El Atlás de imágenes mnemosine. Un viaje a las fuentes*, Vol. II. CDMX: IIE-UNAM, 2012.

Barajas, Rafael. *Una crónica de la nota roja en México*. CDMX: El Estanquillo, 2018.

Barrios, José Luis. *El cuerpo disuelto. Lo colosal y lo monstruoso*. CDMX: UI, 2010.

———; Brinkman-Clark, William y Buj, Joseba (coords.). *El colapso de la representación. Violencias maquínicas en América Latina*. CDMX: UI, 2018.

Batchen, Geoffrey, ed. *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Londres: Reaktion, 2014.

Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1993.

——— *La transparencia del mal*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1990.

- «El éxtasis de la comunicación» en *La posmodernidad*, ed. Hal Foster. Barcelona: Kairós, 1985.
- Bauman, Zigmunt. *Vidas desperdiciadas*. Trad. Pablo Hermida. CDMX: Paidós, 2015.
- Belting, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. CDMX: Universidad Iberoamericana, 2011.
- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2012.
- *Libro de los pasajes*, ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2013.
- «Teoría del conocimiento, teoría del progreso», en *Libro de los Pasajes*, ed. Rolf Tiedemann. Madrid: Akal, 2013.
- Berger, John. «Doce tesis sobre la economía de los muertos», en *Con la esperanza entre los dientes*. Trad. Ramón Vera. Madrid: Alfaguara, 2010.
- Blackmore, Susan. *La máquina de los memes*. Trad. Montserrat Basté-Kraan. Barcelona: Paidós, 2000.
- Blog del Narco. *Dying for the Truth* (Washington: Feral House, 2013).

Bologna, Corrado. *El Teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*. Trad. Helena Aguilà. Madrid: Siruela, 2017.

Bratton, Benjamin. *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge: The MIT Press, 2013.

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.

Brecht, Bertold. *Poemas y canciones*. Trad. Vicente Romano. Madrid: Alianza, 1999.

Bulwer, John. *Chirologia, or, The natural language of the hand composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof*, 1644. Acceso a una edición facsimilar elaborada por la Universidad de Gallaudet:

[https://archive.org/details/gu\\_chirologianat00gent/page/n223](https://archive.org/details/gu_chirologianat00gent/page/n223).

Buntinx, Gustavo. «Los signos mesiánicos. Fardos funerarios y resurrecciones míticas en la República de Weimar peruana», en *XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte: Arte y violencia*. CDMX: UNAM- IIE, 1995.

Burnham, Clint. «The Subject Supposed to LOL», en *Does the Internet Have an Unconscious? Slavoj Žižek and Digital Culture*. 105-130. NY: Bloomsbury, 2018.

Canales, Claudia. «La densa materia de la historia. Notas sobre la fotografía olvidada de la revolución», en *México: fotografía y revolución*, ed. por Miguel Ángel Berumen y Claudia Canales. Barcelona: Lunweg-Fundación Televisa, 2009.

Carney, Phil. «The Art of Photogenic Torture», en *Screening Torture. Media representations of state terror and political domination*, ed. Michael Flynn y Fabiola F. Salek. NY: Columbia University Press, 2012.

Casasola, Gustavo. *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, Tomo I. CDMX: Ediciones Casasola, 1962.

——— *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1900*, Tomo II. CDMX, Ediciones Gustavo Casasola, 1964.

Castellanos, Laura. «Pasamontañas: zapatistas/concejales, 1994-2007», en *Crónica de un país embozado 1994-2018*. CDMX: Era, 2018.

Centro de Derechos Humanos Fray Bartolomé de las Casas, *Ni paz ni justicia*. San Cristóbal de las Casas: CDHFRAYBA, 1996.

Centro de la Imagen. Marco Antonio Cruz, *relatos y posicionamientos / 1977-2017*, *Luna Córnea* 36. CDMX: Centro de la Imagen, 2017.

Chateigné, Yann y Miessen Markus (eds.), *The Archive as a Productive Space of Conflict*. Londres: Sternberg Press, 2016.

Dawkins, Richard. *The Selfish Gene*. NY: Oxford University Press, 2006.

del Ángel, Diana. *Los procesos de la noche*. CDMX: Almadía, 2017.

del Castillo Troncoso, Alberto. *Marco Antonio Cruz: la construcción de una mirada (1976-1986)*. CDMX: Instituto Mora-Conacyt, 2021.

Denisova, Anastasia. *Internet Memes and Society Social, Cultural and Political Contexts*. NY: Routledge, 2019.

Derrida, Jacques. *Fuerza de ley. El fundamento místico de la autoridad*. Trad. Adolfo Barberá y Patricio Peñalver. Madrid: Tecnos, 2008.

Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

————— *Lo que vemos lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons.  
Buenos Aires: Manantial, 2014.

————— *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 2014.

————— *Remontajes del tiempo padecido*. Trad. Marina Califano. Buenos Aires: Biblos, 2015.

————— *Supervivencia de las luciérnagas*. Trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada, 2012.

————— «Con los ojos, hablar a los muertos», en Melina Balcázar, *Aquí no mueren los muertos*. Trad. María Cristina Hall. Monterrey: UANL-Argonáutica, 2020.

Dieguez Caballero, Ileana. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: UANL, 2016.

E. Wiggins, Bradley. *The Discursive Power of Memes in Digital Culture: Ideology, Semiotics and Intertextuality*. NY: Routledge, 2019.

Eder, Rita. «Presentación», en *Arte y violencia XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. Ed. Arturo Pascual Soto. CDMX: UNAM-IIE, 1999.

Eisenstein, Serguéi M. «Montaje de atracciones» en *El sentido del cine*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1974.

el Viejo, Plinio. *Historia natural, Libro VIII*. Trad. Ignacio García Arribas. Madrid: Gredos, 2003.

Escorza Rodríguez, Daniel. *Agustín Víctor Casasola. El fotógrafo y su agencia*. CDMX: INAH, 2014.

Fanon, Franz. *Los condenados de la tierra*. Trad. Julieta Campos. CDMX: FCE, 1961.

Fernández Mallo, Agustín. *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Ferrater Mora, José. *Diccionario de filosofía*, Tomo I (A-D). Barcelona: Ariel, 2004.

Ferrer, Rita, (ed.). *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*. Santiago: Atlas, 2017.

Flusser, Vilém. *El universo de las imágenes técnicas*. Trad. Julia Tomasini. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

——— *Para una filosofía de la fotografía*. Buenos Aires: La Marca, 2014.

Foucault, Michel. *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Ed. François Ewald y Alessandro Fontana. Buenos Aires: FCE, 2000.

——— *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Madrid: Siglo XXI, 2008.

Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Trad. Josep Elias. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

Friedman, George. *La filosofía política de la Escuela de Frankfurt*. CDMX: FCE, 1987.

Gallegos, Luis Jorge (comp.). *Autorretratos del fotoperiodismo mexicano. 23 testimonios*. CDMX: FCE, 2011.

García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Bogotá: Voluntad, 1995.

Gautreau, Marion. *De la crónica al ícono. La fotografía de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada capitalina (1910-1940)*. CDMX: SC-INAH, 2016.

Gibson, William. *Neuromante*. Trad. Domingo Santos y Carlos Gardini. Barcelona: Minotauro, 2017.

Gombrich, E. H. y Saxl Fritz. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*. Londres: The Warburg Institute, 1970.

Gómez González, Loida. *Fotografía forense*. CDMX: Editorial Flores, 2016.

González Flores, Laura. *Fotografía y pintura ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

González Mello, Renato. *Las imágenes violentas en el México moderno*. CDMX: UNAM, 2023.

González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. CDMX: Anagrama, 2009.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. Antonio Domenech. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Han, Byung-Chul. *En el enjambre*. Trad. Raúl Gabás. Barcelona: Herder, 2014.

Heidegger, Martin. *De la esencia de la verdad*. Trad. Alberto Ciria. Barcelona: Herder, 2015.

- Heller, Agnes. *Teoría de los sentimientos*. Trad. Francisco Cusó. CDMX: Fontamara, 2004.
- Hobsbawm, Eric. *Cómo cambiar el mundo*. Trad. Silvia Furió. CDMX: Paidós-Booket, 2020.
- Igal, Porfirio. *Vida de Plotino. Plotino, Enéadas, I-II; III-IV; V-VI*, 3 vols. Madrid: Gredos, 1982-1998.
- Jay, Martin. *Ojos abatidos*. Trad. Francisco López Martín. Madrid: Akal, 2007.
- Jiménez del Val, Nasheli. *Colosio y las imágenes de muerte violenta*. CDMX: UNAM, 2020.
- Jurgenson, Nathan. *The Social Photo. On Photography and Social Media*. Londres: Verso, 2019.
- Kendon, Adam. *Gesture: Visible Action as Utterance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Kenneth Turner, John. *México bárbaro*. CDMX, Ariel, 1989.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Trad. Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. CDMX: Siglo XXI, 1988.

Kropotkin, Piotr. *La conquista del pan*. Trad. León Ignacio. Buenos Aires: Libros de Anarres, 2005.

Lara Klahr, Marco y Barata, Francesc. *Nota(n) roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*. CDMX: Debate, 2009.

Lerner, Jesse. *El impacto de la modernidad: Fotografía criminalística en la Ciudad de México*. CDMX: Conaculta-INAH-Turner, 2007.

López Luna, Gerardo, coord. *Tiempos oscuros. Violencia, arte y cultura*. CDMX: CENIDIAP, 2012.

Magallón Anaya, Mario. *Reflexiones éticas y políticas de filosofía desde un horizonte propio*. CIALC-UNAM, 2012.

Martínez Zarate, Pablo. *Los poderes de la imagen*. CDMX: UI, 2018.

Marx, Karl y Engels, Friedrich. *La ideología alemana*. Trad. Wenceslao Roces. Barcelona: Grijalbo, 1970.

Marzano, Michela. *La muerte como espectáculo*. Trad. Nuria Viver. CDMX: Tusquets, 2010.

McLuhan, Marshall. *Comprender los medios de comunicación*. Trad. Patrick Ducher. Barcelona: Paidós, 1996.

Meiselas, Susan. «Body on a Hillside», en *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*, ed. G. Batchen, M. Gidley, et al. Londres: Reaktion Books, 2014.

——— *Nicaragua: June 1978-July 1979*. Ed. Claire Rosenberg. NY: ArtBlume, 1981.

——— *On the frontline*. Ed. Mark Holborn, NY: Aperture, 2017.

Meyer, Pedro. “Ponencia”, en *Memoria del 1er Coloquio Nacional de Fotografía*, INBA-Consejo Mexicano de Fotografía, 7 al 10 de junio de 1984.

Mirzoeff, Nicolás. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Trad. Pablo Hermida. Barcelona: Paidós, 2016.

Mitchell, W. J. T. *Teoría de la imagen*. Trad. Yaiza Hernández. Madrid: Akal, 2009.

Moholy-Nagy, László. *Pintura, fotografía, cine y otros escritos sobre fotografía*. Trad. Gonzalo Vélez y Cristina Zelich. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Monroy Nasr, Rebeca. *Ases de la cámara: textos sobre fotografía mexicana*. CDMX: INAH, 2010.

——— *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce.* CDMX: Conaculta-INAH-Sinafo, 2011.

Monroy Nasr, Rebeca y Villela, Samuel. *La imagen cruenta, centenario de la Decena Trágica,* CDMX, Cultura-INAH, 2017.

Monroy Nasr, Rebeca; Pulido Llano, Gabriela y Leyva, José Mariano (coords.). *Nota roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México.* CDMX: SC-INAH, 2018.

Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México.* CDMX: Debate, 2010.

——— «La foto testimonial: la historia se hace a cualquier hora». *Primera Bienal de Fotoperiodismo.* CDMX: Centro de la Imagen, 1994.

Morales, Alfonso. *Juan Guzmán.* CDMX: Fundación Televisa-RM, 2014.

Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual.* Trad. Ander Gondra Aguirre. Buenos Aires: Sans soleil, 2016.

Mraz, John y Arnal, Ariel (colab). *La mirada inquieta, nuevo fotoperiodismo mexicano, 1976-1996*. CDMX: Centro de la Imagen, 1996.

Mraz, John. *Historiar fotografías*. Oaxaca: Edén Subvertido, 2018.

—— «La Decena Trágica: microcosmos y laboratorio», en *La imagen cruenta, centenario de la Decena Trágica*. CDMX: Cultura-INAH, 2017.

—— *México en sus imágenes*. CDMX: Artes de México-Conaculta, 2014.

—— *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*. CDMX: Océano-INAH (colección Alquimia), 1999.

Nahón, Abraham. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Guadalajara: UdeG-CIESAS-Cátedra Jorge Alonso, 2017.

Nancy, Jean Luc, et al. *Los cuerpos de la imagen*. CDMX: Centro de la Imagen-Diecisiete, 2018.

Ndalianis, Angela. *The Horror Sensorium. Media and the Senses*. Carolina del Norte: McFarland & Company, 2012.

Nervo, Amado. «Los robos de hoy». En *¡Arriba las manos! Crónicas de crímenes, “filo misho” y otros cuentos del tío*, ed. Ariela Schnirmajer. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

Olson, Marisa. *Arte postinternet*. Trad. Paloma Checa-Gismero. CDMX: COCOM Press, 2013.

Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis*. Trad. Ana Pérez Vega. Barcelona: Bruguera, 1983.

Palahniuk, Chuck. *Fight Club*. NY: W. W. Norton, 2005.

Pérez Montfort, Ricardo. *Disparos, plata y celuloide*. CDMX: Debate, 2023.

Picatto, Pablo. *Ciudad de sospechosos. Crimen en la Ciudad de México (1900-1931)*. Trad. Lucía Rayas. CDMX: CIESAS, 2010.

Pisanty, Alejandro. *Llámame Internet*. CDMX: Secretaría de Cultura, 2018.

Pulido Llano, Gabriela. *El mapa “rojo” del pecado: miedo y vida nocturna en la Ciudad de México, 1940-1950*. CDMX: INAH, 2018.

Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires, Nueva Visión, 1996.

——— *Política, policía, democracia*. Trad. María Emilia Tijoux.  
Santiago: Lom, 2006.

Renov, Michael. «The Truth About Non-Fiction» y «Towards a Poetics of Documentary», en *Theorizing Documentary*. NY: Routledge, 1993.

Ricker, Stephanie. *Cached: Decoding the Internet in Global Popular Culture*. NY: NYU, 2013.

Rodríguez Blanco, Sergio. *Palimpsestos mexicanos*. CDMX: Conaculta, 2015.

Roque, Georges. «Cultura visual: una introducción y algunas dudas», *Los cuerpos de la imagen*. CDMX: Centro de la Imagen-Dieciséiete, 2018.

Rosauro, Elena. *Historia y violencia en América Latina*. Murcia: Cendeac, 2017.

Ruiz, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. CDMX:UNAM, 2017.

——— *Peep Show*. CDMX: UNAM, 2021.

Saldívar Chávez, Alejandro Dayan. «Hipopótamos, buitres, capos y sicarios. El narcotráfico visto a través de la crónica en México y

Colombia». Tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2016. [TESIUNAM](#).

——— «La hidra y la alfombra roja, imágenes de la guerra contra el narcotráfico». Tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM, 2012. [TESIUNAM](#).

Scherer, Julio. *Vivir*. CDMX: Grijalbo, 2012.

Sekula, Allan. «Photography between labour and capital». *The Photography Reader*, ed. Liz Wells, 443-452. NY: Routledge, 2003.

Servín, J. M. *D.F. Confidencial. Crónicas de delincuentes, vagos y demás gente sin futuro*. Oaxaca: Almadía, 2010.

Sofsky, Wolfgang. *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Abada, 2006.

Staple, Polly y Birkett, Richard. *Dispersion*. Londres: ICA, 2008.

Steyerl, Hito. «Demasiado mundo: ¿murió el Internet?», en *Circulacionismo*, trad. Jaime Soler Frost, 14-39. CDMX: MUAC-UNAM, 2014.

——— «The Essay as Conformism? Some Notes on Global Image Economies (2011)», en *Essays on the Essay Film*, ed. N. Alter & T.

Corrigan, 276-286. West Sussex: Columbia University Press, 2017. <https://doi.org/10.7312/alte17266-020>

——— «The politics of the archive: Translations in film», en Polly Staple, *Dispersion*. Londres: ICA, 2008.

——— *Los condenados de la pantalla*. Trad. Marcelo Expósito. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

Sustaita, Antonio y García, Dora Elvira. *Est(é)tica de lo abyecto*. CDMX: Fontamara, 2017.

———, et al. *Al límite. Estética y ética de la violencia*. CDMX: Fontamara, 2017.

Taibo, Paco Ignacio. *Temporada de zopilotes*. CDMX: Planeta, 2009.

Taussig, Michael. *La magia del Estado*. Trad. Juan Carlos Rodríguez. CDMX: Siglo XXI, 2016.

Tesla, Nikola. *My Inventions*, ed. Ben Johnston. Willinston: Hart Brothers, 1982.

Trías, Eugenio. *La dispersión*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2022.

Turner, Victor W. «Liminalidad y *communitas*», en *El proceso ritual*, ed. por Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus, 1988.

Varnelis, Kazys. «The meaning of network culture», en *Dispersion*, ed. Polly Staple y Richard Birkett. 106-116. Londres: Institute of Contemporary Arts, 2008.

Velásquez García, Erik, ed., *Estética del mal: Conceptos y representaciones, XXXIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. CDMX: UNAM, 2013.

VV.AA., *Nacho López. Ideas y visualidad*. Eds. José Antonio Rodríguez y Alberto Tovalín Ahumada. CDMX: INAH-UV-FCE, 2012.

Warburg, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Trad. Joaquín Chamorro. Madrid: Akal, 2010.

——— *El ritual de la serpiente*. Trad. Joaquín Etorena. CDMX: Sexto Piso: 2004.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Trad. Isabel Vericat. CDMX: Siglo XXI, 2016.

——— *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. Antonio José Antón. Buenos Aires: Paidós, 2009.

