



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Maestría en Artes Visuales  
Facultad de Artes y Diseño

“Metrología; La representación del cuerpo en el diario metro como categoría de las violencias comunicativas.”

Tesis que para optar por el grado de:  
Maestro en Artes Visuales  
Presenta:  
Seiko Velasco Villanueva

Director de la tesis: Lic. Víctor Manuel Monroy de la Rosa  
Facultad de Artes y Diseño

Ciudad de México, Noviembre, 2019



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



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

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

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

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



# metro logía

---

La representación  
del cuerpo en el  
diario *metro* como  
categoría de las  
violencias co-  
municativas

# A Martha Patricia y María Luisa.

Dos seres de luz cuyas manos y palabras, siempre amorosas tanto como fuertes, han construido un lugar en común, al que siempre puedo regresar en busca de mi mismo.





“Las palabras nunca alcanzan cuando lo  
que hay que decir desborda el alma”.

Julio Cortázar

Espero las palabras de Cortázar disculpen mi capacidad para expresar el agradecimiento que siento por el andar compartido en este proyecto, camino en el que siempre he estado presente, siempre ahí y ustedes conmigo. Los que han sido parte de esta historia de encuentros y desencuentros son consientes de que esta tesis se encuentra hecha de fragmentos, de la conciencia de ruptura; despojos de una intensión primigenia, que poco a poco se han reunido para recobrar sentido y dar forma a un documento que atestigua la perseverancia y cariño de las personas que me han dedicado su tiempo, palabras, lecturas y vivencias compartidas; mis maestros, colegas, amigos, familia.

Este proyecto es consecuencia de mi participación en las reuniones realizadas en el estudio de la calle Clavijero, en ellas, entre mezcales y voces amigas, la imagen se expandió en un universo de posibilidades, dando inicio no sólo a mi investigación, también al Gupo de Investigación Imago Postaural GIIP. A los postaurales les rindo el reconocimiento que se les debe a quienes se atreven a soñar con mundos mejores, aquellos que Bertolt Brecht considera los imprescindibles; en especial a Víctor por incitarme a explorar el mundo con una visión llena de magia, sus palabras y su ejemplo han sido las mejores guías; a Pedro por compartir la férrea determinación de subvertir los programas; a Jarumi por mostrarnos la magia de vivir el aquí y el ahora; a Mariana, la más joven y osada, por enseñarme que para volar sólo hace falta soltar.

Las pacientes lecturas de mis sínodos enriquecieron con valiosos comentarios esta investigación, sin la ayuda crítica de todos aquellos que la tuvieron en sus manos, no sería posible. Me es necesario agradecer de forma especial la labor que han realizado Noé Sánchez y Fernando Zamora; a Noé cuyo incondicional apoyo y valioso tiempo dedicado a no pocas pláticas reflexivas dentro y fuera de las aulas, las cuales hicieron de este proyecto un proceso de aprendizaje que se prolonga más allá de este documento; a Fernando, quien quizá no lo sepa, pero que desde su loable trabajo para gestar el Centro de Investigación-Producción y Estudios de la Imagen CIPEI ha inspirado a una generación de jóvenes profesores a formar espacios de investigación en las artes, a crear posibilidades.

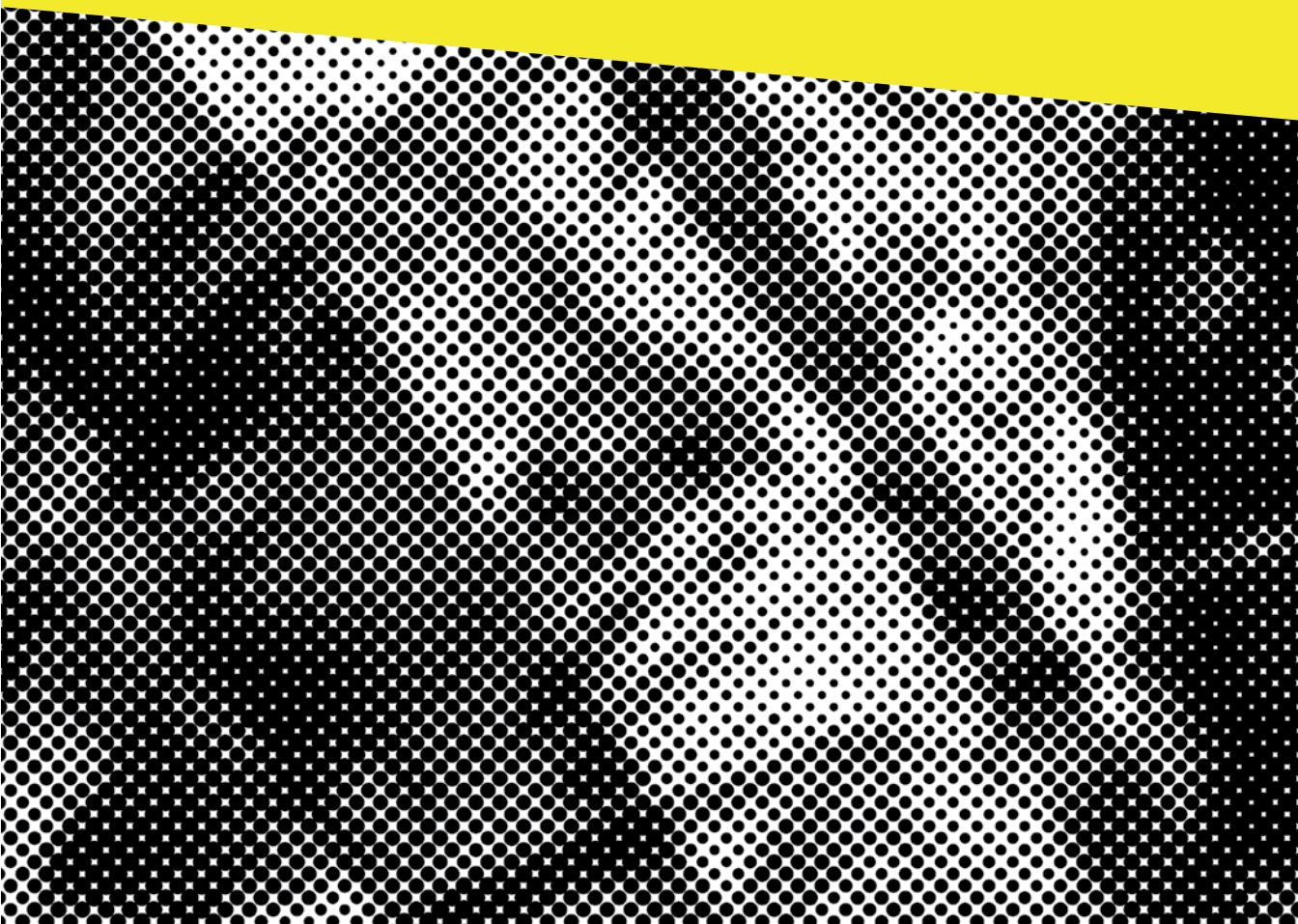


# Contenido

<b>Introducción</b>	9
<b>Historias de éxito sensacional</b>	11
De cuando la academia se ensucia las manos con tinta y sangre	15
La Prensa	21
Alarma!	31
Metro emprende su viaje al sur	45
<b>La nota roja o la reinención del cuerpo</b>	63
Remediación y epistemología de la violencia	69
De la violencia expresiva	83
El paradigma de la violencia	89
<b>De los Retratos de Babel</b>	95
Investigación visual	101
Producción visual	109
<b>Conclusiones</b>	133
<b>Fuentes consultadas</b>	143



# Introducción



*El miedo parece real, a diferencia de la propia realidad.*

Hito Steyer 2014

*El exilio es una serie de retratos sin nombre, sin contexto, el retorno se figura al dar nombre a las fotografías, contextos a las imágenes. Pero el «retorno» nunca es así de simple: los nombres están perdidos.*

W. J. Thomas Mitchell 2010

# METROLOGÍA

Las siguientes líneas son el resultado de un proceso de investigación que surgió a pie de calle, pues mi objeto de estudio me ha encontrado mirando a la altura de los que caminamos por las banquetas, de los que usamos el transporte público y acompañamos con imágenes cada viaje. Con la mirada de quien recorre la ciudad ávido de estímulos mi atención se enfocó sobre las imágenes que forman parte del paisaje mediático (*mediascape*) del Valle de México, imágenes técnicas que forman parte de las narrativas populares. Es así que encontré en las imágenes pertenecientes al mundillo de los productos impresos de bajo coste el problema de investigación y en ellas pude ver el desarrollo de las más sórdidas pasiones, lúbricas historias que se mezclan con violencia descarnada; todo ello a partir de la imaginación de cuerpos formalizada por la prensa rotativa, la tinta sobre el papel amarillento.

Mi primer aproximación al mundo de las imágenes impresas fue con la historieta de bolsillo, a la que se le ha dado el nombre genérico de *El libro vaquero*. Sus narrativas me absorbieron de inmediato. En ellas se conjuran los textos y las imágenes para dar forma a un mundo de iconografías pletóricas de placer sensual, en las que la fantasía se afirma en corporalidades hechas de deseo puro. Ellas describen una narrativa en extenso sobre los deseos de las personas que las consumen, anhelos que mezclan prácticas concupiscentes con diversas posibilidades del ejercicio de la violencia, una iconografía del cuerpo violentado. Ese temprano acercamiento a la literatura icónica me ha llevado a plantear una línea de investigación sobre las formas populares en las que se narra la violencia y a procurar entender las iconografías del cuerpo violentado, propias de las pasiones “de a peso” que son vendidas y consumidas en las calles, en sus rincones. Esto me ha llevado a cuestionar las categorías de representación de la violencia ejercida sobre los cuerpos en la narrativa popular como parte de las violencias expresivas.

Como parte del desarrollo de la línea de investigación en el presente reporte se da cuenta de la problematización de las imágenes fotográficas usadas en el diario de nota roja *metro* y su remediación, así como su posible inscripción como categoría de las violencias expresivas. Al tiempo que se propone a la nota roja como parte de un sistema remedial que ha



permitido la ubicuidad de la iconografía del cuerpo violentado, síntoma de que nos encontramos ante un *giro icónico* cuya característica principal es la violencia empleada con fines expresivos, el cual permite plantear nuevos límites para la recepción de imágenes cargadas de violencia. Para ello se recurre al pensamiento de Vilém Flusser y a la propuesta teórica hecha desde los Estudios Visuales que, a pesar de tener diferencias, permiten abonar en la dirección de un conocimiento profundo de la imagen técnica montada en los medios de comunicación, en las formas en las que incide en la construcción del conocimiento y reflexión de nuestros cuerpos, así como en la forma de entender el cuerpo del otro.

A partir de la producción plástica como investigación se problematiza el proceso en el cual la fotografía del cuerpo, publicada por *metro*, crea ficciones programadas, narrativas animistas, propiciando la construcción de entidades, subjetividades corpóreas, a las que se busca dar rostro en la serie fotográfica titulada *Retratos de Babel*. La propuesta fotográfica propone hablar de Babel, bíblico espacio urbano asolado por un viento negro, que de acuerdo con la narrativa, borra de su superficie las edificaciones realizadas por los hombres y los abandona en la incertidumbre. Cada año las copiosas tormentas del verano dejan caer su contenido como si quisieran lavar de las baldosas de concreto las huellas de la violencia cotidiana que se vive en la Ciudad de México; la lluvia cae profusamente sobre la ciudad, precipitaciones características, con sus vientos, su humedad. Pese a la insistencia del correr del agua en los territorios pavimentados, no existe temporal que pueda desdibujar los trazos hechos por la violencia, esos han calado hondo.

La tormenta acompañada del viento negro de la desmemoria y el olvido no es capaz de deslavar el color de las imágenes de nota roja. La acumulación de imágenes producidas por este género periodístico ha creado un *corpus* de conocimientos sobre la violencia, el crimen, el criminal y la víctima, un archivo que tensiona, modela e incluso reconfigura las formas en que los cuerpos son entendidos, conformado por cientos de imágenes de corporalidades. Este archivo presupone una superestructura comunicacional, que se puede comparar con un palimpsesto que se inscribe y borra, sólo para sobrescribirse una y otra vez. Las imágenes en su acumulación estratigráfica, una sobre otra crean un archivo sedimentario

# METROLOGÍA

cobrando densidades y alturas insospechadas, así como la bíblica Torre de Babel<sup>1</sup>. Hoy la Ciudad de México, convertida en imágenes, en corporalidades a modo de palimpsesto, es Babel.

En los *Retratos de Babel* el cuerpo se convierte en forma simbólica que ejerce tensión sobre las estructuras epistemológicas y taxonómicas basadas en la violencia de la representación y por ello la pregunta sobre la cual se orienta la investigación es, ¿Las imágenes del cuerpo empleadas en el diario *metro* forman parte de las violencias comunicativas? A esta pregunta le acompañan preguntas específicas que buscan profundizar en las relaciones que se establecen entre las personas y las imágenes en un entorno mediado y mediatizado. De forma concreta son las siguientes: ¿Cómo se convierte el diario *metro* en un modelo para la industria editorial del Valle de México? ¿Puede la iconología de la nota roja constituir una *epistemología de la violencia*? ¿Cómo son las emergencias del cuerpo a través de la remediación?

Las preguntas arriba planteadas han conducido a la investigación por una ruta crítica que en el presente documento se estructura en tres capítulos, “Historias de éxito sensacional”, “La nota roja o la reinención del cuerpo” y por último “De los *Retratos de Babel*”. Estas preguntas buscan abonar a la reflexión colectiva sobre las formas en las que la violencia modifica el entorno y las relaciones que se producen entre las personas y como las imágenes pueden participar de las estrategias de la violencia, por lo que las reflexiones esbozadas en ellas no pretenden ser concluyentes; por lo contrario, buscan ser propuestas simientes que aporten en la extensa labor de comprender la relación entre los grupos humanos y las imágenes que ellos producen y consumen.

En el primer capítulo “Historias de éxito sensacional” se propone un panorama general sobre el desarrollo histórico de la nota roja en México, a la par que se ofrece un horizonte de las publicaciones e investigaciones realizadas sobre el tema. De tal forma que pueda servir como referencia del devenir histórico en el proceso de desarrollo de la nota roja. En específico se tratan tres productos editoriales que se pueden considerar

---

1 Libro del génesis 11:1-9 “La Torre de Babel”

paradigmáticos para la construcción de una tradición representacional del cuerpo violentado en el ecosistema visual del Valle de México y el imaginario colectivo de quienes lo habitan.

En el segundo capítulo “La nota roja o la reinención del cuerpo” se problematiza la función escópica del diario a partir de la noción de violencia expresiva en el ecosistema visual conformado por medios de nota roja. En dicho sistema complejo de remediaciones el cuerpo se convierte en la categoría principal de la inscripción y comunicación de la violencia, como forma de exteriorización de lo interno. En consecuencia, se propone al diario *metro* como una máquina escópica, cuya principal característica es la remediación de la violencia inscrita sobre el cuerpo, la cual ejerce mediante la praxis de la representación, distinguiendo en este proceso un giro escópico.

En el tercer capítulo “De los *Retratos de Babel*” se hace una revisión sobre el proceso de producción-investigación que lleva al surgimiento de los *Retratos de Babel*. La categoría principal de esta serie de fotografías es la imaginación del cuerpo, donde la piel se convierte en un umbral por medio del cual se produce la exposición del interior al exterior, pero también, en un sentido comunicacional o visual, es el lugar de las inscripciones de un corpus de normas; la exposición de la existencia configurada por informaciones. La superficie de un mapa donde cada zona del cuerpo tiene en sí misma el valor de la exposición finita de su existencia.

# Historias de éxito sensacional





# METROLOGÍA

La nota roja es una de esas expresiones propias de lo mexicano, su color, su humor, su dureza, son resultado de lo que somos como sociedad. No se trata de un fenómeno meramente visual contenido dentro del universo de los productos editoriales, sino que se compone de una amplia red de relaciones que se enlazan en una trama compleja, que da cuenta de las relaciones sociotécnicas de una cultura enfrentada a la violencia. En consecuencia en este primer capítulo me propongo esbozar un panorama o una cartografía de las imágenes que intervienen en la construcción de una realidad que afecta a la conformación de los cuerpos, al relacionar la iconografía del cuerpo violentado con lo cotidiano.

William John Thomas Mitchell, quien se ha dedicado a estudiar la relación entre el lenguaje y la imagen desde Los Estudios Visuales propone una triada entre imagen, texto e ideología, al respecto declaró: “no es sólo describir estas interacciones, sino relacionarlas con cuestiones referentes al poder, valor e interés humano” (Mitchell 2009, 12). Es en esta dirección que haré una revisión de los textos que contienen a la nota roja, tanto de los acercamientos desde lo académico hasta los productos comerciales donde día a día se construye el fenómeno cultural y comercial más exitoso dentro del programa visual de los medios de comunicación impresa.

A manera de prólogo a este capítulo quiero aclarar al lector que las publicaciones periódicas que se han seleccionado para establecer un contexto histórico y formal son aquellas en las que la fotografía se ha impuesto ante el uso del lenguaje, destacando en su primera plana e interiores a todo color la imagen de los cuerpos, su representación. Entiéndase que en la decisión sobre los productos editoriales a estudiar se antepuso la imagen, la fotografía a color. Pues sólo la imagen es capaz, no de describir, sino de mostrar el dolor, de causar la sensación de sobrecogimiento que no se puede comunicar por medio del habla (Sofosky 2006, 65).

Seleccioné para su estudio tres medios que he considerado casos paradigmáticos de la nota roja por sus características formales, pero también por estimar sus implicaciones dentro de una pedagogía escópica de la violencia o *pedagogía del terror* (Ruiz 2017, 35), como la llama el investi-

gador del Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE) de la UNAM, Iván Ruiz. Se trata del diario *La Prensa*, la revista *Alarma!* y el diario *metro*, todos ellos son rotativos editados en el centro del país, concretamente en el Valle de México, no por un afán centralista, sino por la larga tradición de su iconografía, construida sobre la categoría del cuerpo violentado.

Como herramienta mediante la cual caracterizar la selección de medios específicos del género periodístico se recurre a las características de la narrativa ficcional mexicana, cuyos máximos exponentes han sido la Fotonovela roja y el Fotomontaje (Bartra 1999, 192-193). Por ende los medios de nota roja que se incluyen son los que usan la narrativa de crónica visual de la violencia y crimen a través de las imágenes que se nutren de lo popular.

De cuando la academia  
se ensucia las manos con  
tinta y sangre







# METROLOGÍA

En México la evolución de la nota roja es la historia de todos los medios de comunicación, su desarrollo se encuentra ligado a la evolución técnica y tecnológica de los medios en los que se soporta, por lo que su práctica es centenaria y contrasta con la novedad de su tratamiento por parte de la academia. La generalidad de las investigaciones publicadas no tienen más allá de treinta años, en su mayoría se fechan a partir del 2006. La hipótesis sostenida por el periodista y editor Gerardo Sánchez (Flores 2014,10) para explicar esta condición es que: a la prensa pequeña, tamaño tabloide, se le ha segregado del ámbito académico al considerarse un producto cultural perteneciente a las expresiones de las más bajas pulsiones. Sistemáticamente se le ha dado connotaciones negativas, se le ha calificado como “prensa de a peso”, “la prensa para el pueblo”, “el periódico de los pobres”, o por la aparición de imágenes de cuerpos rotos se le ha conocido de manera despectiva entre los mismos periodistas como “las carnitas”.

No obstante el estigma que caracterizó la relación entre la nota roja y academia, que llegó a considerarla como un tabú cultural, empieza a diluirse. Muestra de ello son las publicaciones que sobre el subgénero periodístico se han realizado en los últimos años, marcando una tendencia que busca entender la situación contingente de un México caracterizado por la violencia. La historia de la nota roja en México comienza a escribirse, la atención del mundo de lo académico a dicho subgénero periodístico es sin lugar a dudas un fenómeno reciente, por lo que existen pocos trabajos de investigación sobre el tema. Para proporcionar al lector un panorama general, sin afán de ser exhaustivo, que sirva referente contextual, me propongo hacer un recuento de los textos que abordan la temática de la nota roja, sobre las investigaciones realizadas desde la academia.

En su mayoría los libros publicados sobre la nota roja hacen un recuento histórico del devenir de este subgénero periodístico. El tratamiento histórico del género de seguridad pública es la principal opción editorial con más de 30 títulos, entre los que destacan: *El libro rojo* de Vicente Riva Palacio (Riva Palacio 1905); *La prensa: pasado y presente de México* de Ruíz Castañeda (Ruíz Castañeda 1988); *La nota roja en México* de Clara García (García 1999); *A sangre fría: periodismo de morbo y frivoli-*

dad de Juan Manuel Servín (Servín 2008); *Nota [N] roja* de Marco Lara Klahr (Klahr y Barata 2009) y *Los mil y un velorios* de Carlos Monsiváis (Monsiváis 2010).

De acuerdo con su incidencia, la crónica de nota roja o “crónica sucesos” es la segunda categoría en la que encontramos agrupados los textos publicados, aunque muchos no pueden considerarse como trabajos académicos. La crónica de nota roja permite entender una práctica política de las crónicas heroicas de los personajes más famosos de la delincuencia; esto es posible si se le usa como un sistema referencial donde se entretexe la narrativa popular, con personajes como Jesús Arriaga, Chucho El Roto, Gregorio Cárdenas, Goyo Cárdenas, y las más recientes adiciones a la constelación de narrativas sobre la violencia, entre las que encontramos como *best sellers* la historia de Teresa Mendoza, *La reina del sur* (Pérez-Reverte, 2012) y la de Joaquín Guzmán Loera narrada en *La fuga del chapo* (Riva Palacio, 2015).

Los libros sobre la fotografía de nota roja son el tercer rubro en el que se han agrupado los intereses de los escritores. Entre ellos se pueden encontrar obras monográficas como *El Teatro De Los Hechos* de Enrique Metinides (Metinides 2001), que tiene la virtud de ser autobiográfica, por lo que las experiencias y reflexiones son de primera mano (es raro encontrar esta situación, no se acostumbra a que los autores de nota roja escriban sobre su producción). También existen compilaciones del trabajo de fotoperiodistas como es el caso de *La vieja guardia: protagonistas del periodismo mexicano* de José Luis Martínez (Martínez 2005), en el cual existe un apartado dedicado a los fotorreporteros que cubren el género de nota roja. Por su parte, libros como *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México* de Jesse Lerner (Lerner 2007) y *Mujercitos* de Susana Vargas (Vargas 2015) hacen un análisis de las fotografías del género desde sus elementos estéticos.

La nota roja como eje temático de las investigaciones de la academia se ha abordado más por los jóvenes estudiantes que por investigadores consolidados, así lo confirman el número de tesis elaboradas principalmente

# METROLOGÍA

en los últimos veinte años. De acuerdo con Alfaro<sup>1</sup> “se encontraron 106 publicaciones relacionadas con nota roja, de las cuales 57 fueron tesis, donde 47 trabajos pertenecen al nivel licenciatura, es decir un 44 por ciento; 9 de maestría y 1 de doctorado”. Los estudiantes de licenciatura, quienes elaboraron la mayor cantidad de trabajos, estudian el tema desde el análisis del discurso, sus repercusiones sociológicas, así como la problemática de la representación de la violencia en los medios de comunicación (Alfaro 2014, 637) o en el cine (Aviña 1996), del imaginario (Armenta 2008). Existen 9 tesis de maestría que abordan la nota roja, de ellas únicamente 3 encaran el estudio de la fotografía (Rivera 2011; Rosales 2010; Escutia 2004) y las dos primeras versan sobre la obra del mismo autor, Enrique “El niño” Metinides. En “La ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la fotografía de Enrique Metinides” (Rosales, 2010) se hace un recuento histórico que pretende tornarse una tipología de la producción de este autor.

La violencia como acto significativo se ha constituido como línea de investigación en las disertaciones de Rossana Reguillo, investigadora tapatía que asume los actos de violencia como formas significativas. Reguillo lo hace desde la estructura del lenguaje textual; es por este y desde este que inicia su línea de investigación sobre la violencia comunicacional. El abordaje de la violencia como forma simbólica es también desarrollado por Ileana Diéguez, investigadora de la UAM, quien plantea la construcción narrativa de los relatos incluidos en la nota roja como un encadenamiento de hechos significantes que tratan sobre la violencia. La experta de la Casa abierta al tiempo aborda las violencias expresivas desde una hermenéutica cercana a la hermenéutica analógica.

---

1 Efrén Alfaro 2014, 633. “En una revisión por las bibliotecas, centros de documentación, catálogos y bases de datos de las facultades e institutos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Universidad Iberoamericana, la Escuela de Periodismo Carlos Septién, el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM), el Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO), la Universidad de Guadalajara, el Colegio de México, la Escuela de Antropología e Historia (ENAH) y el Instituto Tecnológico Autónomo de México (ITAM)”.

Mención aparte merece el trabajo realizado por Iván Ruiz (Ruiz 2017) en su libro *Docufricción: prácticas artísticas en un México convulso*, en el cual realiza un ejercicio de caracterización de un conjunto de prácticas estéticas y artísticas donde el fotoperiodismo, el documental fotográfico y cinematográfico activan la imaginación de un paisaje mediático (*medi-escape*) creando un entramado entre los productos culturales, las noticias y la política. Este conjunto de prácticas visuales se ven atravesadas transversalmente por un aliento iconoclasta que busca posibilidades de enunciación de la violencia, de reconfiguración del cuerpo violentado, para que su representación escape de la lógica de la *pedagogía del horror*, a partir de un nuevo quehacer fotográfico basado en la construcción de metáforas que se mantengan al margen de lo que se enuncia como “el mal de archivo”.

Iván Ruíz busca desplazar la espectacularidad del cuerpo violentado a los márgenes, cambiando la reflexión de una zona de muerte a la de un umbral estético que permite hacer una reflexión sobre la violencia que de forma sistemática ha construido un archivo referencial. En sus palabras (Ruiz 2017) se puede percibir un aire de optimismo sobre la función de los artistas y los creadores de imágenes para sobreponerse a los grados inauditos de violencia que genera un paisaje mediático dominado por una estética de la ceniza, de la desaparición. Este halo de optimismo medido hace eco en mis propias palabras, resuena en las posibilidades de la serie *Retratos de Babel* que busca enunciar la violencia sin mostrar el horror, sin ser partícipe de las categorías de la violencia comunicacional.

La Prensa





# METROLOGÍA

*La Prensa* es el primer diario mexicano que se especializa en la nota roja, a la fecha es el periódico de mayor tiraje en la Ciudad de México, también el más leído a nivel nacional. Con cuatro lectores en promedio por ejemplar, podría ser leído por un millón de personas al día sólo en la Ciudad de México (Alfaro, 2014: 637). Es el rotativo de nota roja con mayor antigüedad en México con 89 años de edición continua, por lo que es un referente obligado para la iconografía del género y con ello también en la del cuerpo violentado. Es por ello que será el primero de los medios que servirán para entender la forma en que se representan los cuerpos en la nota roja.

El primer número de este importante rotativo se publicó el 30 de agosto de 1928 y desde el inicio de su publicación tenía una vocación o corte editorial bien definido. El 31 de agosto de 1928, un día después del lanzamiento del primer número, el periódico incluyó ocho notas en portada, tres de ellas relacionadas con acontecimientos delictivos: “El Asalto en el Camión a Puebla, Patronos de Delincuentes y Un Cajero Acusa de Grave Delito”. Además del robo a transporte público, los primeros delitos que publicó *La Prensa* fueron robo a oficina, homicidio pasional, asesinato político, riña y bigamia. El tiraje del periódico fue dado a conocer un mes más tarde, el 23 de septiembre de ese mismo año y consistía en 34 mil 227 ejemplares (Alfaro 2012, 11). A partir de ese momento y hasta la fecha, la edición se mantuvo arriba de las 30 mil unidades hasta alcanzar una edición de 276,624 (PNMI) ejemplares diarios certificados en el Valle de México, que en la actualidad presentan un promedio de ocho páginas de nota roja por número.

El formato tabloide de 38 por 29 cm ha sido una constante a lo largo de su historia, el cual se encuentra muy acorde con la tradición de los diarios sensacionalistas de los Estados Unidos en la década de 1920. Dicho tamaño se emplea pues es fácil de leer, doblar y cargar para sus lectores (Escutia 2004, 48). Su contenido era variado y estaba agrupado en tres secciones y un suplemento; de las tres secciones dos eran de información, una de “rotograbado” y un suplemento conocido como *Magazine Dominical*. La primera sección tenía 16 páginas e incluía información política, de los estados, policíaca, de espectáculos, sociales e internacional (Escutia 2004, 48). La “segunda” constaba de ocho páginas y contenía infor-



mación sensacionalista, policíaca, de espectáculos y para la mujer con la columna La mujer dentro y fuera del hogar. La sección de “rotograbado” comprendía cuatro páginas, ilustradas con fotografías en sepia de estrellas del cine, políticos, deportistas y famosos. El *Magazine Dominical* estaba compuesto por 16 páginas e incluía un reportaje central, información política y cuatro páginas de historietas (Alfaro 2012, 11).

2 Para diciembre de 1997, fecha de inicio de la publicación de metro, *La Prensa* estaba bajo la dirección de Mario Vázquez Raña. Su precio era de 4 pesos y estaba compuesta por 52 páginas de las cuales sólo 8 eran a color, y se distribuían dentro de las secciones permanentes, las cuales eran: *Noticias de primera plana* con 2 hojas, *Editorial* con 2, *Metrópolis* con la misma extensión, Deportes con 6 folios, *Espectáculos* con 5, *Policía* con 4 y la sección más amplia era en ese momento *Información general* con 21 planas.

3 Al día de hoy el diseño de sus primeras planas es conservador, no ha cambiado mucho a lo largo de su historia. La portada se articula por un gran titular en color rojo, seguido en forma descendente por un tablero realizado con imágenes pertenecientes a la misma nota. Como pie de página se usan tres imágenes de la sección de *Deportes y Espectáculos* o *Información general*. La sección de *Policía* es publicada en su totalidad en color, donde sólo la noticia principal, que es la misma que aparece en  
4 la primera plana, tiene el titular en color rojo. Los demás titulares se publican en color negro. Tiene cuarenta páginas en total de las cuales 28 son en color, con un costo de 8 pesos y 9 secciones donde la distribución es la siguiente: para *Noticias de primera plana* se dedican 4, *Información general* 6, a la sección *Deportes y Espectáculos de la prensa* 12, *Metrópolis* 3, *Policía* 8. Se hace patente la vocación de nota roja que aún mantiene el diario.

5 La fotografía de nota roja en *La Prensa* es explícita, se caracteriza por la identificación efectiva; es decir, hay una búsqueda constante por definir los rasgos característicos de las personas, los rostros de los fenecidos, por el cadáver expósito. En la primer plana no se admiten imágenes de cuerpos cubiertos por sábanas o mantos. En su suplemento *Archivos*

# METROLOGÍA

*secretos de la policía* son presentadas fotografías de los archivos de la prensa, imágenes de nota roja la mayoría tomadas en las décadas de 1940 y 1950, en los inicios de esta profesión en México, contra las que se pueden contrastar las imágenes recientes.

6

Históricamente *La Prensa* ha manifestado una preocupación por la representación de los criminales, que de acuerdo con los archivos eran retratados posando con las armas con las que realizaban los delitos, en muchas ocasiones apuntándolas a la cámara del fotógrafo para evidenciar la maldad, la agresividad. Esta forma de representación de los criminales persiste en el tiempo, aún en el año 2003 se seguía utilizando. Sin embargo para el 2004 ya no se encuentra más. La representación del delincuente a partir del 2004 se inscribe dentro del ritual de “presentación de indiciados”, en el que participan las autoridades judiciales y los medios de comunicación; los sospechosos son exhibidos como trofeos de caza de las autoridades, en lo que se podría instituir como una tipología de la derrota. El presunto delincuente es presentado de pie, erguido frente a las armas e indicios con los que ha sido capturado, las manos atadas a la espalda, golpeado, se muestra indefenso, derrotado, vencido.

7

En la actualidad la “presentación de indiciados” se puede entender como una práctica de la imaginación del criminal, delincuente, enemigo, la otredad y con ello la maldad. Por medio de la representación de los detenidos en fotografías se construye un archivo que informa la fisonomía del delincuente, práctica esotérica semejante a la realizada en siglo XIX, que utilizaba la fotografía de registro penitenciario como parte de los estudios antropométricos que pretendían determinar las características del delincuente semejante a la frenología. Las imágenes fruto de la presentación de indiciados se convierten en una paradoja, pues son imágenes que pretenden servir como imágenes de identificación, pero la misma ley que presenta al delincuente de forma pública prohíbe la exhibición de la identidad del presunto culpable. Son fotografías de identificación que no permiten la identificación, son censuradas, usualmente por una cintilla negra que se superpone sobre la imagen negando la identidad.

8

La fotografía utilizada en la sección *Policía* de *La Prensa* es sin lugar a dudas la más explícita del género en el Valle de México, esto sólo después de la desaparición de la revista *Alarma! únicamente la VERDAD*. Las imágenes de dicha sección crean un imaginario sobre los cuerpos de las víctimas, la mayoría de las veces trata de un cuerpo lánguido, aún flexible. En general las fotografías son realizadas a distancia con un objetivo con una distancia focal larga, coloquialmente conocido como “lente telefoto”. El eje de plano en el que se realizan, en su mayoría, es en picada, y en general son tomadas en un ángulo que permita ver primero la parte superior del cuerpo, un *close up*, donde se centra la atención. Son imágenes de rostros sin más expresión que la languidez de la muerte, en las que el rostro y la sangre compiten por el protagonismo.



1) Primer plana del 31 de agosto de 1928



2) Primer plana del 23 de mayo del 2017, en se aprecia la misma retícula que en 1928



3) Ejemplo del uso del color en la tipografía empleada



4) Ejemplos del estilo de fotografía empleada en La prensa



5) Representación del delincuente y sus captores



5) Las manos y el rostro como protagonistas



5) Las manos y el rostro como protagonistas



5) Construcción de una tipología del criminal



6) fotografía de Presentacion de in-  
ciados ante los medios

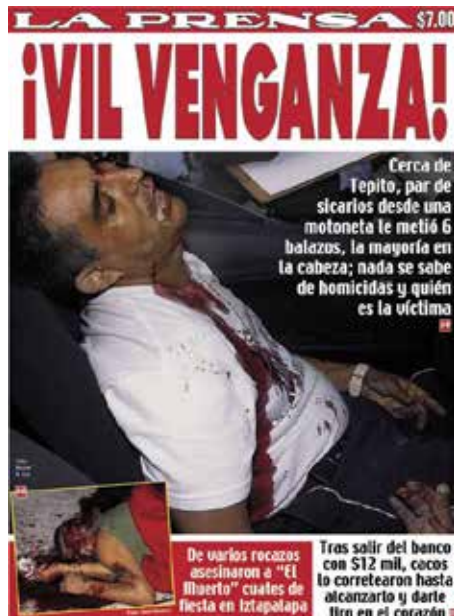


6) fotografía de Presentacion de in-  
ciados y elementos materiales





7)paradoja de la representación del indiciado



6)fotografía de close-up característica de La prensa

*Alarma!*







# METROLOGÍA

La revista *Alarma! únicamente la VERDAD* y su secuela *Nuevo Alarma!* han influido en la estética de la fotografía de nota roja, a pesar que su periodicidad fuera más espaciada que la de los diarios noticiosos, logró hacerse de un nutrido grupo de seguidores que mes con mes la consumían. La importancia de este medio impreso sobre la construcción de un imaginario colectivo de la violencia se puede percibir al ser una referencia obligada al abordar el tema, de manera formal o informal. Es el medio de nota roja sobre el que más tinta se ha gastado y ha llamado la atención de muchos investigadores en México, (Alfaro 2014, 376).

La publicación de la revista se da en dos periodos, el primero de ellos se inicia el 17 de abril de 1963. En ese primer número de la que será conocida coloquialmente como *Alarma!* queda clara la postura sensacionalista haciendo alarde de publicar *únicamente la verdad*. Desde esa primer edición fue patente el uso de lo fotográfico como elemento primordial en la construcción de sentido del discurso de la editorial. En aquella primera edición de la revista *Alarma!* el titular que encabeza la portada es: “Asesiné a Edilberta porque la amaba”, título que compartía la plana con la imagen de un sujeto apuntando el cañón de un revólver hacia el fotógrafo, su mano derecha, empuñada alrededor del arma y la sostiene con firmeza pero sin convicción de usarla, el arma apunta al frente de su cuerpo. Pero su mirada se dirige a la cámara, al testigo que captura el gesto del asesino. Se trata de una fotografía posada, en la que el rostro tenso del criminal confeso delata cierto estupor por descubrirse observado, sin embargo su mirada es directa y franca al objetivo de la cámara que lo enjuicia.

1

En este primer periodo de la revista *Alarma!* la mayoría de sus artículos versan sobre crímenes pasionales, con titulares como: “La mató por flirtear”, evidenciando la marcada cobertura de crímenes producto de la violencia contra las mujeres y la saña con que fueron perpetrados (Stelley 2008) habrá que decir que la situación del ejercicio de la violencia encarnizada contra las mujeres no ha cambiado sustancialmente a la fecha, caso contrario su cobertura mediática. Este tipo de imágenes permitía situar al espectador dentro de la narrativa dramática de *la muerte pasional*, que busca provocar sensación, saborear la esencia dramática de la narración que nos presenta el reportero; la emoción como sentimien-

2

to encarnado de la nota roja. Más allá de entender la consumación del hecho trágico, sus causas, desarrollo y desenlace, se trata de especular con las “indeterminaciones y concretarlas” (Flores 2012, 79).

La narrativa dramatizada de los hechos de sangre se proponía ver en el delincuente la encarnación del mal y la bondad de la víctima. Esta división del mundo en dos grandes esferas o campos, el del bien y el mal, propicia *la simplificación de la realidad*, en una narrativa donde la sociedad está dividida en binomios: los buenos contra los malos. El castigo al culpable siempre fue explícito como una consecuencia directa de sus actos, no como una coincidencia, sino un destino manifiesto del cual aquel que encarna el mal no se encuentra exento.

Nosotros no estamos gustosos de que los maten, no queremos que esto sea así, [sin embargo] nosotros tenemos que decirlo, porque muchas personas no se dan cuenta. [Que desde el gobierno nos digan] “no publiques nota roja porque es una apología de la violencia”, es tratar de ocultar la realidad. Lo que estamos haciendo es decirles: “ustedes hagan algo [porque] esto está ocurriendo, esa es su chamba. Nuestra función como periodista es de señalar, de decir lo malo que está pasando y, a veces porque no, hablar de lo bueno, pero si no hay nada bueno, entonces qué se puede decir. Nos piden que no contemos los muertos, pero si ya van más de 40 mil [...] a quien le toca hacer la tarea es al gobierno federal, estatal y municipal, [tal vez] si ellos no estuvieran embarrados en tantas cosas, a lo mejor no tendríamos tantas muertes y, a lo mejor, tantas portadas de *Alarma!* (Miguel Ángel Rodríguez, comunicación personal, 13/08/11, en Martínez 2012, 178).

2

*Alarma!* y su narración dramática se convierten en juez omnipresente de las tragedias cotidianas, juzga desde una moral polarizada el comportamiento de los individuos que con sus actos solitarios transgreden las reglas sociales, la cultura y la moral. En la revista el fenómeno de la violencia se aborda desde la óptica de los individuos divergentes, desde lo extraordinario de los casos particulares. Se abordaban los casos que cobraban relevancia dentro del ecosistema de la nota roja, de estos casos particulares se hacía una cobertura exhaustiva. Lo cual hace diferente a *Alarma!* de los diarios de nota roja, en los cuales la mayoría

# METROLOGÍA

de las veces la información de los casos es limitada, pues los reporteros no tienen tiempo de recabarla, testimonios, declaraciones y tampoco dan seguimiento a sus notas. En cambio la información recabada por los reporteros de la revista fue detallada (Martínez 2012, 161) con un énfasis en los detalles propios del *voyeur*, gracias a esto se construyen grandes relatos de dramas personales, chiquitos, pasionales, familiares -todo aquello que a la gente le ocurre a nivel individual es potenciado y proyectado a la escala social- .

3

La revista *Alarma!* marca un antes y un después en las publicaciones de nota roja, su estética ha influido en la manera de ver los cuerpos. La calidad de sus imágenes en blanco y negro son potenciadas por el imaginario de las novelas de detectives, en ellas la búsqueda constante de la proyección del asesino hacia el espectador, creó una nueva forma de entender la crónica de muerte. Al respecto el crítico y curador de arte Cuauhtémoc Medina ha dicho:

Quizá sea el blanco y negro, quizá la apariencia de “modernismo” de las oficinas policiales y el ya desaparecido imperio del saco y la corbata, pero las fotos de aquella época delatan la pretensión de dar a la terrible materia de sus historias una presentación elaborada y cuidadosa, dada al *close-up*, el balance atinado de sombras y luces y hasta la búsqueda de una ambientación heredera del cine negro. En medio de todo aquel horror, se filtraba un toque, digamos, de dandismo. (Medina 1993, 21)

El último ejemplar publicado en lo que arriba se ha considerado como el primer periodo de *Alarma!* salió a la venta el 23 de abril de 1986, debido a que el gobierno federal, encabezado por Miguel de la Madrid, tomó la decisión de sacar de circulación las revistas que consideraba de contenido pornográfico y sensacionalista, pues éstas atentaban contra la integridad y la privacidad individual (Martínez 2012, 168). A la luz de los años, Miguel Ángel Rodríguez, editor en aquel entonces, en una entrevista realizada por Santiago Stelley da su explicación de lo acontecido:

En 1986, México iba a ser la sede del Mundial de fútbol, y el Gobierno decidió clausurar todas las revistas pornográficas del país. *Alarma!* no mostraba chicas desnudas ni nada por el estilo pero, según la comisión

gubernamental, habíamos cometido algunas faltas técnicas, como no imprimir las advertencias pertinentes de “contenido para mayores de 18 años” en la portada o vender la revista retractilada. Nos pusieron mil y una excusas, pero la verdad es que sencillamente una de las publicaciones de nuestro grupo, una revista llamada *Impacto*, era por entonces muy crítica con el Gobierno y nos castigaron por motivos políticos (Stelley, 2008).

- 4 En 1991 reaparece *Alarma!* pero debido a cuestiones legales y a problemas entre los socios, la revista en su nueva época tuvo que ser nombrada como *Nuevo Alarma!*, misma que en sus primeros años estuvo a cargo del periodista Daniel Barragán, quien sigue la línea editorial trazada por sus antecesores (Carlos Samayoa, Gilberto Samayoa, Raymundo Medellín). Barragán publicó el primer ejemplar el 4 de junio (Martínez 2012, 173).

- 5 Miguel Ángel Rodríguez en la entrevista antes citada afirma que en la revista *Nuevo Alarma!*, los casos que se cubren tienen que ver más con el narcotráfico que con los crímenes pasionales, pues pasada la primera mitad de la década de los 2000, son más comunes y presentan un mayor índice de violencia, producto de su uso como forma de comunicación e intimidación entre grupos antagónicos del narco. También advierte un cambio en el uso del lenguaje utilizado en los titulares,

Ahora los titulares son muy distintos, pero eso también tiene que ver con el hecho de que debemos ser mucho más cautelosos con las palabras que escogemos, don Carlos tenía un “don” especial para crear neologismos. Por ejemplo, para referirse a los homosexuales solía decir “los mujercitos” y las lesbianas eran “hombrecitas”. Ahora no podemos utilizar este tipo de palabras porque nos acusarían de violar los derechos humanos [...] ahora utilizamos un humor un poco menos oscuro. Básicamente hemos abandonado el humor negro por el gris (Miguel Ángel Rodríguez en Stelley 2008).

- 6 En su segundo período de circulación lo que distingue a *Nuevo Alarma!* en tanto imagen, es la publicación de cadáveres en avanzado estado de descomposición, en la vía pública o en parajes desolados. La represent-

# METROLOGÍA

ación del cuerpo pútrido y descarnado a todo color deja ver una preocupación por el registro de los fluidos, los parásitos, lo insalubre. El detalle de los cuerpos en estas imágenes se puede apreciar gracias a la gran cercanía con la que han sido tomadas, toda nota se acompaña de un primerísimo plano dirigido al rostro del cadáver. Dichas fotografías construyen y transmiten la violencia hacia el espectador con la finalidad de generar en él un estremecimiento visceral (Rodríguez 2010, 4).

Las fotografías de un cuerpo desmembrado, del niño que señala a su agresor o la mujer que llora ante el cadáver de su novio, llegan a sugerir en sus consumidores las más bajas pasiones, variaciones de sentimientos encausados por la capacidad de la fotografía de generar empatía por medio de su iconicidad. En el momento en el que *Alarma!* incluye en su sintaxis las sutilezas de los valores tonales, es decir, pasar de la imagen en blanco y negro hacia la imagen a color, la realidad parece desbordarse; podría decirse que las fotografías de *Alarma!* han creado todo un catálogo de significaciones coloristas de la violencia en México (Rodríguez 2010, 4).

El ejercicio periodístico de la revista propicia una nueva significación de la nota roja, crea un sistema de imágenes que nunca antes hubieran tenido cabida en ninguna otra publicación y que encontraron lugar en la revista porque el discurso de los editores la *Alarma!* se amparó en la pluralidad, la inclusión de los desposeídos y la violencia doméstica. Los *15 minutos de fama* para las personas comunes, de los que hablaba Andy Warhol, para los pobres sólo fueron posibles cuando experimentaron una muerte violenta, entonces sus cuerpos podrían ocupar la primer plana o portada de un medio impreso a todo color en circulación nacional. Sin embargo, el color no es suficiente para explicar la fascinación del público con la revista, va más allá del placer estético del color para situarse, quizá, en el plano del placer. El uso del color en las imágenes de nota roja se convierte rápidamente en una exitosa estrategia comercial, el color en la fotografía de nota roja es uno de los aportes que tuvo *Nuevo Alarma!* El coste de imprimir en color es alto, pocos medios en esos años podían costear ese tipo de impresión, reservado en su mayoría para publicaciones de las celebridades de la farándula. El color estaba proscrito de las publicaciones que imaginaban la pobreza.

7

Para Cuauhtémoc Medina la predilección de los lectores no se debe al placer, sino a la facilidad con la que las personas acceden a las informaciones cifradas en la nota roja. Él plantea una proxémica de la violencia y al respecto declaró lo siguiente:

A diferencia de la política, el arte o la filosofía, la muerte violenta, la infracción social, la lucha entre policías y ladrones se aparece ante los ojos de los hombres como una realidad incontestable. “Únicamente la verdad” dice *Alarma!*, únicamente hechos donde el bien y mal están claramente disociados. [La revista] ofrece a su público un terreno todo menos fantasmal, un campo firme. El cuerpo herido de mil punzadas de picahielos y la fábula del crimen y castigo convencen en la medida en que ninguna idea es capaz de justificar la existencia, en que los programas políticos están contruidos de fraude, en que son de humo las esperanzas de progreso personal (Medina 1993, 27).

El terreno firme del que habla Medina es la violencia doméstica, a la que somos sometidos, efectiva o potencialmente. Ser conscientes de la propia finitud y del riesgo de que esta se dé de forma violenta, provoca una respuesta empática. Esta empatía marca lo que pudiera considerarse un límite estético, una pulsión que obliga a apartar, aunque sea momentáneamente, la mirada de las imágenes. Ante las palabras de Medina se podrá reprochar que la muerte violenta, la infracción social y la lucha entre policías y ladrones, tienen una componente política, todas ellas pertenecen a la esfera de lo político. No obstante en un México en el que la mayoría de las personas viven a nivel de calle y caminan por las banquetas, el arte, la filosofía y la política, que son actividades que se dan entre muros, se presienten lejanas al común de las personas. En todo caso las palabras de Medina sirven como punto de partida para romper con la suposición del carácter escénico de la imagen, donde el espectador se encuentra distanciado del espectáculo. Para ejemplificar a McLuhan (1964) cuando afirma que todos estamos dentro del medio, no existe separación entre espectador y espectáculo, tal como sucede con quien ve la imagen del cuerpo violentado y sólo puede tener la certeza de que ese cuerpo pudo ser el suyo y siente el alivio de que no sea así.

# METROLOGÍA

El consumo de las imágenes de cuerpos violentados por mucho tiempo ha estado fuera de lo lícito, incluso se ha proscrito de los lugares públicos. Por ello en cada oportunidad los editores e incluso los mismos lectores declaraban que esto es algo saludable y normal. Miguel Ángel Rodríguez quien fuera editor en jefe de la revista *Nuevo Alarma!* así lo afirma: “A la gente le interesa el tipo de historias que publicamos. No creo que se trate de ninguna enfermedad malsana ni nada por el estilo. A mucha gente le gusta verlo” (Stelley 2008). Al día de hoy, cuando ya han pasado muchos años *Alarma!* sigue estremeciendo, al ver la revista, muchas veces hay que hacer una pausa para poder continuar.

En todo caso se puede afirmar que *Alarma!* es por derecho propio el impreso especializado en nota roja que ha definido el carácter actual del subgénero noticioso. La industria editorial se ve trastocada por el éxito comercial de la revista señalando un derrotero que muchas de las casas editoriales seguirán, la exhibición de la violencia ejercida a los cuerpos. De *Alarma!* se van a tomar como norma el color y la imaginación de las características psicológicas del delincuente a partir de sus rasgos. También se ha de reconocer que gracias al trabajo realizado en la revista los límites estéticos se han transformado, el cúmulo de imágenes ha propiciado que como grupo social aceptemos el consumo lícito de la violencia como espectáculo. Estos aportes formales son tomados en cuenta en el momento de realizar la serie *Retratos de Babel*, el color es uno de los elementos que más se han cuidado en la serie. El rostro es el punto focal y de interés en la serie, no obstante se tensiona la noción de la fotografía como medio de identificación, los retratos son realizados para tensionar producción industrializada de la subjetividad, la identificación efectiva del cuerpo reificado.



**ALARMA!**  
UNICAMENTE LA VERDAD!

**AIDA SIGUE EN LA CARCEL**

**MURIO UN GRAN POLICIA: JUAN CHAVEZ**

**AYER...**  
Aquellas tiempos en que la juvenil y rebelde Aida Acevedo brilla en las cantinas, y los escenarios toda un belleza.

**...Y HOY**  
Para la actriz todo ha cambiado. El Juca le negó la libertad y permanece atrás de las rejas de la Cárcel de Mujeres.

**“ASESINE A EDILBERTA PORQUE LA AMABA”**  
CINICA CONFESION DEL PADRASTRO QUE PASARA CUARENTA AÑOS EN PRISION

**EL CHACAL Y SU PISTOLA**

NUM. 1 • MEXICO, D. F., 17 DE ABRIL DE 1963 • \$ 1.00

1) Portada del No. 1 de la revista, 17 de abril de 1963



2) Cobertura de “crímenes pasionales”



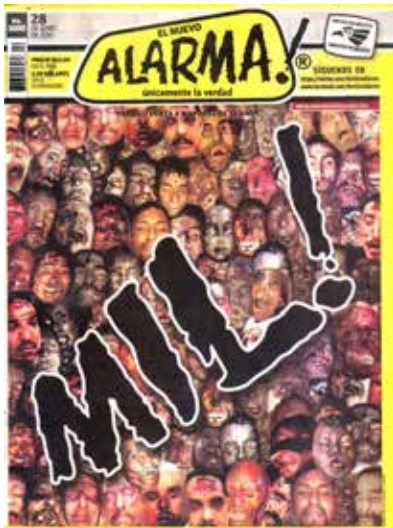
2) Cobertura de “crímenes pasionales”



3) El cuidadoso trabajo fotográfico para captar las expresiones corporales



3) El cuidadoso trabajo fotográfico para captar las expresiones corporales



4) El segundo periodo de la revista caracterizado por lo explícito



5) Cobertura de crímenes del narco





6) Fotografías de cadáveres en avanzado estado de descomposición



6) El uso de fotografías en color se vuelve el estandar de la industria



*Metro* emprende su  
viaje al sur





# METROLOGÍA

Si se tuviera que definir la identidad cultural de la Ciudad de México se tendría que hablar de sincretismos y migración. La riqueza y complejidad de lo *chilango*<sup>1</sup> radica en la influencia que ejercen las diferentes culturas que le componen. Tal es el caso de *metro*, *Lectura De La Gran Ciudad*, un diario con hondas raíces en la forma de hacer periodismo en el norte del país, con una mirada empresarial organizada y profesionalizante, por tanto exitosa. El diario es un producto cultural que ha buscado con éxito ser parte de la identidad de la ciudad. En su título se declara como lectura de la gran ciudad, logrando ser uno de los productos editoriales especializados en nota roja que caracterizan el imaginario de la CDMX, es indiscutible que su influencia ha transformado el ecosistema de imágenes que forman el contexto de lo cotidiano en la urbe. La historia del diario en la Ciudad de México es corta, apenas dos décadas; no obstante en ese breve tiempo ha transformado la forma de hacer periodismo en el Valle del Anáhuac. Para entender las bases de este cambio habría que ser consciente que el viaje de *metro* no inicia en 1997, sino que este recorrido se inicia con la fundación, el 2 de abril de 1922, del periódico vespertino *El Sol*, en Monterrey, Nuevo León. La identidad del rotativo establece una relación directa con la tradición editorial forjada en el noreste de la república.

El nacimiento del diario es resultado de las exitosas estrategias comerciales emprendidas hace más de setenta años por parte de Rodolfo Junco de la Vega Voigt, fundador de *El Sol*. En sus inicios tenía ocho páginas y en esa época era el único diario vespertino en Monterrey, lo que le confería el carácter relajado y ameno, pues su función no era informar (de eso se encargaban los matutinos) ‘sino entretener a sus lectores’. El éxito de *El Sol* ha sido el infoentretenimiento (Aníbal Ford 1999, 146)<sup>2</sup> como lo es ahora para *metro*.

1

---

1 A falta de un gentilicio oficial para la Ciudad de México se utiliza *chilango* como voz para designar de forma coloquial a lo que es propio de la ciudad, se ha establecido una relación entre lo chilango con la cultura popular y sus valores estéticos o con lo que Monsiváis (1976) define como “la estética de la naquiza”.

2 Proceso de narrativización de la información de interés público, que a su vez se basa en alimentar el imaginario social, más que en fomentar el uso público de la razón y en asimilar los conflictos sociales a la inseguridad ciudadana.



En 1922 el importe pagado por *El Sol* era de, cinco centavos, fue un diario que se distinguió por su bajo coste, convirtiéndolo en una opción barata de entretenimiento, que se presenta accesible a las personas. La recesión económica sufrida en México a finales de la década de 1920 lleva a peligrar la existencia del diario. Por lo que Rodolfo Junco de la Vega Voigt pidió ayuda económica a Luis G. Sada -entonces socio principal del grupo industrial dueño de Vidriera Monterrey (ahora Vitro) y Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma- Sada tenía el capital para impulsar la modesta empresa que el joven Junco de la Vega emprendiera al poco tiempo de casado (Vicente Medina 2007, 27). También contaba con la experiencia en administración necesaria para llevar a buen puerto a la novel empresa editorial. Sada, por motivos políticos más que empresariales, decide invertir en el vespertino de Junco de la Vega, que después de doce años de su fundación no ha podido consolidarse.

2 La asociación de la editorial con la cervecería trae consigo un maridaje, unificado por lo popular y la búsqueda de una identidad del norte del país, desde las campañas promocionales de las cervezas como Tecate, Carta Blanca y Sol. Se propicia la exaltación de la identidad regional, la cual es apoyada por el diario, al servir como medio de difusión de las campañas. Una asociación visual que surge de este acoplamiento entre el periódico *El Sol* y el grupo industrial que en 1899 comercializara la cerveza Sol, es el parecido innegable entre el logotipo de la cerveza Sol con el que usará algún tiempo el periódico *El Sol de Monterrey*.

3 Como se ha mencionado arriba Luis G. Sada invierte en la editorial de *El Sol*, no sólo por fines económicos, sino que lo hace con fines también políticos, por ello no solo apoya el proyecto de *El sol* sino que promueve la creación de un nuevo producto editorial donde pudiera tener un foro abierto para la difusión de su doctrina política, adversa al régimen de Lázaro Cárdenas. Así surge el diario *El Norte*, el cual apareció el 15 de septiembre de 1938, con ocho páginas y un precio de cinco centavos, repite la estrategia de *El Sol* y ese mismo año *El Norte* reporta un tiraje de 15 mil ejemplares, que para la época y el tamaño de la ciudad fue un buen inicio. (Vicente Medina 2007, 28). Bajo el amparo de grupo Vitro y la Cervecería Cuauhtémoc Moctezuma y la dirección de la familia Junco de la Vega, *El Norte* se convierte en una de las historias de éxito comercial más grandes en México.

# METROLOGÍA

El éxito comercial de *El Norte* le permite a Junco de la Vega experimentar con nuevos productos editoriales y diversificar su oferta, esta tendencia a innovar en productos es una constante hasta que en 1988 surge dentro del Grupo Ediciones del Norte (GEDN) un diario especializado en la nota roja con el nombre *metro*, pero este se publica en Monterrey. *metro* toma los colores del sistema del tren urbano de Monterrey, el rojo y el azul, como parte de su identidad gráfica. Desde su primer número declara una vocación de nota roja al tener como nota principal el titular “Muere niña pisoteada”. El *metro* de Monterrey sigue en circulación hasta la fecha.

Para comienzos de la década de 1990, los editores regiomontanos al ver que *El Norte* llegaba a uno de cada cuatro hogares y *El Universal*, del que fuera el Distrito Federal ahora Ciudad de México, lo hacía a uno de cada 38, buscaron refrendar los éxitos obtenidos en el norte del país. Con una inversión inicial de 50 millones de dólares, se lanzaron a la empresa de introducir un producto editorial en la capital, el diario *Reforma* (Castellanos 2003, 97). El 20 de noviembre de 1993 comenzó a circular *Reforma* en el Distrito Federal, lo cual marca la avanzada de esta estrategia editorial en el centro del país (Castellanos 2003, 97), que proponía una alternativa al ya monopolizado panorama editorial. El periódico se presentaba como un proyecto popular, pues integrar a los ciudadanos al comité editorial suponía una actitud crítica al régimen gubernamental.

Por dicha actitud contestataria las empresas editoriales del Valle de México, que tienen como cliente principal al gobierno federal, cierran filas y coaccionan a la Unión de Expendedores y Voceadores de México para impedir la distribución de *Reforma*. Por ello es vetado de los puestos de periódicos y revistas pertenecientes a dicha asociación (Vicente Medina 2007, 33). El primer día de venta de *Reforma*, se tuvo que llevar a cabo en las calles por los reporteros, cronistas y directivos. Desde ese momento la estrategia a seguir fue clara, la toma de los espacios públicos de tránsito como espacio de distribución comercial de su diario.

Al día de hoy GEDN cuenta con 270 microempresarios y 36 franquicias que a su vez agrupan a cerca de 5,000 repartidores con 56,000 suscrip-

ciones diarias (Vicente Medina 2007, 35). Toda esta infraestructura y capital humano se encargan de la distribución de los diarios de Ediciones del Norte ya sea en calles o estaciones del Metro (STCM); también se le puede encontrar en tiendas de conveniencia Oxxo, una rama de comercio de FEMSA, empresa también regiomontana, filial de grupo Vitro. Las formas de distribución del diario lo han ligado al tránsito y desplazamiento en el Valle de México, al mismo tiempo le han dado la presencia en los espacios más populares.

Actualmente Grupo Reforma (GEDN) publica diez diarios en cinco estados del país: *Reforma* y *metro* en el Distrito Federal; *El Norte*, *El Sol* y *metro* en Monterrey, Nuevo León; *Mural* y *metro* en Guadalajara, Jalisco; *metro* Saltillo, en Coahuila, *metro* Puebla, *metro* Estado de México y *metro* del Estado de Morelos. Posee además los portales de información [www.reforma.com](http://www.reforma.com), [www.elnorte.com](http://www.elnorte.com) y [www.mural.com](http://www.mural.com). Las ediciones de *metro*, de Monterrey, Guadalajara, Toluca, Puebla, Saltillo y CDMX, son las únicas que no cuentan con sitio en Internet. A pesar de que en el portal del GEDN identifican a las ediciones de *metro* como sus productos, en ninguno de los portales antes mencionados existe la posibilidad de acceder al vínculo “Quiénes somos”, que desplegaría el directorio de cada editorial, como lo hace en los portales de los diarios [www.reforma.com](http://www.reforma.com), [www.elnorte.com](http://www.elnorte.com) y [www.mural.com](http://www.mural.com). Por lo que la gestión de los contenidos se da de forma anónima, liberando de responsabilidad de lo publicado a los editores. También tiene cuentas en las redes sociales virtuales Facebook y Twitter, pero su gestión también es anónima, no se puede acceder a la identidad del *community manager*<sup>3</sup> encargado de cada cuenta. Tal parece que el Grupo Ediciones Del Norte no acepta del todo el funcionamiento de los diarios *metro*, que como es explícito son mayoría y tienen mayor representatividad territorial que sus diarios informativos “serios”.

La forma de hacer negocios en el noreste ha influido en la forma de hacer periodismo en el centro del país. Al día de hoy nota roja es el gran motor económico del GEDN, el *metro* CDMX tiene un mayor tiraje certificado ante el PNMI que el diario *Reforma*. De acuerdo con el PNMI las per-3 Profesional de marketing digital responsable de la gestión y desarrollo de la comunidad online de una marca o empresa en el mundo digital.

# METROLOGÍA

sonas en la CDMX prefieren el infoentretenimiento de la violencia que la información, preferencia que se puede atribuir en buena medida a la implementación de estrategias comerciales que identifican a *metro* con su origen regiomontano.

El viernes 5 de diciembre de 1997 aparece en el Distrito Federal el periódico *metro*. A cuatro años de haber irrumpido en el panorama editorial de la capital con el diario *Reforma*, el GEDN se aventura a introducir el *metro* como su segundo producto noticioso en el Valle de México. Las maneras de hacer periodismo y con ellas de tratar la información de este periódico tienen un brillo de novedad. De acuerdo con Lara Klahr, el gran aporte del GEDN fue empresarial y en segundo término, editorial (Lara Klahr 2005, 33). La lección que dio al resto de los medios fue el tratamiento de la empresa de comunicación como una verdadera empresa, sujeta a lógicas organizativas modernas, procesos de eficientización que incluían a la redacción, la aplicación del *marketing* y la evaluación del negocio. La lección en términos editoriales tuvo que ver con la profesionalización del departamento de diseño que deriva en una marcada inclinación hacia el tratamiento gráfico de la información; la composición de *metro* de acuerdo a la extensión en las páginas es de 60% de material fotográfico o gráfico y un 40% de información textual.

En su primera edición el *metro* no exhibe las formas de la nota roja; la noticia principal es la trifulca que se sucede en la cámara de diputados por la aprobación de la miscelánea fiscal de 1998, al tiempo que da cuenta del triunfo de Cuauhtémoc Cárdenas como regente del Distrito Federal; la nota de seguridad carece de imagen en la primera plana y es sólo una “bala” en el pie de página. Lo que supone una vocación hacia la política. La imagen de nota roja que caracteriza al diario no lo acompaña en sus inicios, como sí lo hace el uso del lenguaje irreverente con tintes humorísticos. En el caso de *metro* se trata de un sentido del humor negro, ácido, que a diferencia del moderado humor gris de la revista *Nuevo Alarma!* ha suscitado demandas contra el diario, y con ellas la necesidad de retractarse y pedir disculpas públicas más de una vez a los agraviados.

El primer año de publicación de *metro* sirve como espacio de definición de las formas reconocibles del periódico y la adecuación gráfica se da como parte de un proceso natural de adaptación al competido entorno comercial de la CDMX, que se podría definir como darwiniano. En este primer año el recién creado diario se ve obligado a cambiar su conformación y esto lo hace al integrar las formas de la nota roja a su interior. La tendencia del diario por tratar asuntos políticos dura poco tiempo, no tarda en aparecer la noticia de seguridad en la primer plana, así como también la discreta figura femenina, que acompaña la noticia como una pequeña viñeta en el capitel de la primera plana. De acuerdo con Gerardo Flores Sánchez “*metro* [...] es el gran representante de toda la historia que carga y muestra la nota roja, en el Valle De México”, pues se ha sabido nutrir de las experiencias editoriales de éxito previas (Flores 2012, 24).

El diario *metro* debuta en la capital con el título: *metro, tu pasaje a la noticia*, que junto con los colores de su logotipo hacen referencia al Sistema de Transporte Colectivo Metro (STCM). En su primer edición el diario agrupa su contenido en 58 páginas y nueve secciones: *Nacional, Distrito Federal, Seguridad Pública, Opinión, Deportes, Estelar, Avisos de Ocasión, Monitor Atmosférico y De Estación en Estación*. La sección de *Seguridad Pública* desde ese momento tendría un número de 8 páginas por volumen, sin embargo en ella la noticia no era tratada de manera sensacionalista y las fotografías eran producto del fotoperiodismo a secas.

5 En febrero de 1998 se da el cambio sustancial que determina la pertenencia de *metro* a la nota roja, se rediseña su logotipo y se cambian sus colores distintivos, aparece en él el color amarillo y el rojo óxido. También por primera vez existe sangre en las fotografías de *Seguridad Pública*. La construcción de las primeras planas cambia, sólo se utiliza una fotografía de la nota principal, sin embargo, esta no es de la sección de seguridad, regularmente pertenece a una nota de la sección Nacional. Este uso se mantiene hasta 2003, cuando la nota principal es de la sección *Seguridad Pública*. No es sino hasta el 2004 cuando en la primera plana hace su aparición la sangre.

# METROLOGÍA

La estética de las primeras planas ha tendido a minimizar la cantidad de elementos que las componen. Desde 1999 estas priorizan la lectura de un gran titular con tipografía dinámica en color blanco, que se presenta en primer plano y sirve para anclar una imagen principal. “Los textos tienen aspectos estimulantes para el consumidor de la Nota Roja. Un contenido despierta a la vida cuando adquiere sentido y ese momento se logra al ser leído...para llegar a un efecto estético o juicio apreciativo” (Flores 2014, 11). El funcionamiento del texto como anclaje (Roland Barthes 2009, 57)<sup>4</sup> fija el sentido de la ironía de la muerte en notas y noticias. La interacción entre texto e imagen es crucial en la construcción de los discursos del diario, en ese sentido Mitchell declara: “Todos los medios son medios mixtos y todas las representaciones son heterogéneas; no existen las artes ‘puramente’ visuales o verbales” (Mitchell 2009, 43).

6

En las páginas de *metro* los editores integran el lenguaje textual a la imagen fotográfica, con el cual se conceptualiza o refiere a la imagen, enriqueciendo sus posibilidades narrativas. En la interacción entre órdenes textuales se da un desplazamiento, la sustitución del cuerpo imaginado de manera violenta, sobre el cual se inscriben los relatos, ligando a las imágenes indisolublemente al medio en la que son presentadas. Constituyéndose en médiums que narran las condiciones de la situación actual de la Ciudad de México, “al situarnos frente a una imagen nos situamos frente a la historia que describe esa imagen” (Mitchell 2009, 27).

El lenguaje ha evolucionado a la par de las prácticas criminales, al incorporar al argot periodístico la jerga policiaca y los neologismos. Se crean nuevas formas de expresión lingüística y textual que amplían las posibilidades narrativas, al incorporar palabras o conceptos para referirse a la actividad ilícita, como el “ajuste de cuentas”, “las ejecuciones”, “los levantones”, “los plomazos”, “la bala fría”. Dichas conceptualizaciones permean en el imaginario y el léxico colectivo sobre el cual se reconocen rasgos identitarios, pues su función es definir, no sólo actividades, sino

4 Como su nombre indica ancla el sentido de la imagen en las páginas o planas del diario, conotando y a menudo inventando valores inexistentes previamente, dotando a las representaciones corporales de significaciones excéntricas a la imagen.

también a las personas que las realizan, dando pie al surgimiento de las figuras de “el sicario”, “el gatillero”, “el buchón”, “el alterado” y “el arremangado”, por citar algunos.

*Metro* desarrolla una forma particular de observar, entender y valorar los acontecimientos delictivos, diferenciándose como un campo de interacción donde se producen las formas simbólicas que se consumirán en otro campo de interacción. Como institución social, el rotativo y sus editores se encuentran acotados por las relaciones de subordinación, donde la cuestión agencial y de mercado condicionan la producción y difusión de las imágenes. En todo caso el diario se conforma por agentes individuales y por ello está condicionado por las personas que lo integran. La estrategia empresarial de profesionalización ha sido tan importante para la conformación de la identidad del diario y con ella la de la nota roja contemporánea de la Ciudad de México.

7 La profesionalización del equipo de diseño, sus editores, reporteros y reporteros gráficos marca una tendencia claramente diferencial de las formas de construcción simbólica de la noticia de sucesos y su comunicación visual. Los integrantes del equipo editorial son elegidos por el medio en el que trabajan, su formación profesional y el sistema social en el que se desarrollan. De acuerdo con Arturo Enrique Sánchez Soberanes (Flores 2012, 64) en *metro* la transformación efectiva del equipo editorial permite desarrollar una nueva forma de ver y entender la noticia, todo como consecuencia de la capacidad de los integrantes del diario de romper los valores del absurdo al realizar una metáfora que ironiza a la muerte en el ejercicio de un periodismo audaz.

Vemos las noticias con otros ojos, *metro* nació con un estilo propio que lo distingue de otros diarios, somos serios, más no solemnes, nos gusta presentar la información de manera divertida, chacotera, albura, socarrona, con doble sentido, buscamos el lado humorístico de la noticia, somos irreverentes, jugamos con el lenguaje, rescatamos la costumbre mexicana de hacer chistes de todo, somos políticamente incorrectos, pero no siempre puede ser así. Otro aspecto importante es que damos voz a los que en otros medios no la tendrían, buscamos historias humanas detrás de la tragedia y hemos hecho escuela en el fotoperio-

# METROLOGÍA

dismo mexicano especializado en seguridad y justicia (Soberanes en Flores 2012, 36).

En sus tres secciones principales<sup>5</sup>, *Seguridad*, *Estelar* y *Deportes* se utiliza la imagen del cuerpo humano como forma deseable. Este despierta en el consumidor el mayor interés posible mediante la formulación de escenas narrativas contundentes, impactantes. La sección de *Seguridad* es la que compete a la nota roja, por lo que en todo caso debería llevar el nombre de “Inseguridad”, pues eso es lo que se muestra en su interior, el resultado de la inseguridad, la violencia y la criminalidad. Hay quien afirma que el título de seguridad es el resultado de la probabilidad de ser víctima de la violencia en la Ciudad de México, es la única certeza alcanzable, la seguridad de ser víctima. La realidad es que este título de sección es heredado de una etapa primigenia del diario donde la vocación no era de nota roja y la sección se llamaba *Seguridad pública*. La posibilidad de titular la sección en cuestión *Inseguridad* muestra nuevamente cómo la nota roja rompe con la imagen espectacular y con la imagen como escena, para arrojarnos de lleno a la experiencia empática, donde la única certeza de la que se es consciente es la certeza de poseer un cuerpo que puede ser violentado en un extenso catálogo de formas ya ilustradas.

8

La imagen de la primera plana en *metro* sirve como síntesis de la nota principal, en ella está presente toda la información necesaria para construir la narrativa, así como la autosuficiencia narrativa propia del periodismo. La imagen policial de las portadas no siempre contiene sangre, en ocasiones ni siquiera existe un cuerpo, sin embargo rara vez se trata de un hecho que no implique el ejercicio de la violencia, una catástrofe o accidente. En consecuencia, la portada de metro no es la más sanguinaria ni abyecta del mundillo de la nota roja de la CDMX, sobre todo si se compara con *La Prensa* y *Gráfico, del Universal*.

En la primera plana de *metro* se permite la inclusión de cuerpos velados, es decir cubiertos con un velo, la omisión de los rostros, incluso la omisión de los cuerpos mismos, presentando escenas del crimen o de

9

---

<sup>5</sup> En cada ejemplar estas tres secciones ocupan 36 páginas, de las 58 páginas que lo conforman en promedio.



tragedia que no contienen cuerpo alguno, sólo indicios materiales de la violencia ejercida sobre autos o inmuebles. Se presenta así una ruptura con la tradición de representación del cuerpo violentado impuesto por los últimos años de *Alarma!* la cual se puede resumir en las palabras de Jesús Martínez “Su sello distintivo son: fotografías extremadamente crueles. Bofetadas al inconsciente que nos recuerdan nuestra fascinación por la muerte: cuerpos calcinados, mutilados, ¡Sin rostro! Todo a página completa y con el mayor acercamiento posible” (Martínez 2012, 54).

10

La relación entre erotismo y violencia es característica de *metro* desde sus inicios, la presencia de relatos eróticos textuales en sus páginas se presentan desde sus primeros números en 1997, siendo estos una constante entre sus columnas de opinión. El relato erótico se inserta en la sección *Estelar* y ha evolucionado en formas en las que el lector de esta sección puede participar directamente en la narrativa erótica, ha cambiado la figura de quien lee el diario de ser un simple consumidor a lo que se puede considerar un *prosumidor* o un *interactor*. La inclusión de los públicos en la experiencia comunicacional es más que búsqueda de eficacia en la recepción, la actividad de los destinatarios cambia, no siempre son consumidores sino partícipes en la producción misma. Esto a partir de columnas en las que un sexólogo es consultado por los lectores a partir de los relatos sexuales de estos últimos, aquí los relatos son ilustrados por imágenes producidas por el equipo de *metro* exprefeso para ese fin. Estas estrategias de acercamiento del consumidor al relato erótico y la figura femenina erotizada han tenido su repercusión en el mundo de carne y hueso con eventos donde las modelos fotografiadas para las secciones del diario tienen una convivencia directa con el público lector.

El rotativo adopta la picardía y el doble sentido del lenguaje como una característica distintiva de la narrativa del diario, el cual lleva a un tratamiento jocoso e informal, que carga de connotaciones sexuales al menos una cuarta parte de las notas publicadas por número, sin importar si estas tienen relación directa con sexo o no. Se sexualiza la información para hacerla atrayente. Es cierto que la imagen del cuerpo femenino con connotaciones sexuales ha acompañado desde las primeras experiencias a las publicaciones de nota roja, pero hay que reconocer que la sexualización de

# METROLOGÍA

los contenidos y la interacción de las imágenes del cuerpo erotizado y el cuerpo roto o violentado no había sido tan directa como lo es en *metro*.

El aporte a la imagen nota roja hecha por *metro* es la estatización o sublimación de la violencia, en lugar de tender por la explicitud se ha buscado activamente cargar de valores plásticos que permitan una nueva estética de la fotografía de nota roja. Como resultado de las formas de representación del cuerpo se ha descentrado el discurso de la violencia hacia el absurdo de la broma y el doble sentido, hacia lo superficial del eros.





3) El Norte en la década de 1940



4) Primera plana del ejemplo número 1 del metro



5) En febrero de 1998 se da el cambio cualitativo en el Metro



6) Primeras planas con elementos mínimos



7) Identidad gráfica de las secciones principales del diario



8) Primera plana sin cuerpos, pero con picardía



8) Primera plana con nota sexualizada con picardía



9) El cuerpo expósito con titulares informales



9) El cuerpo expósito con titulares informales

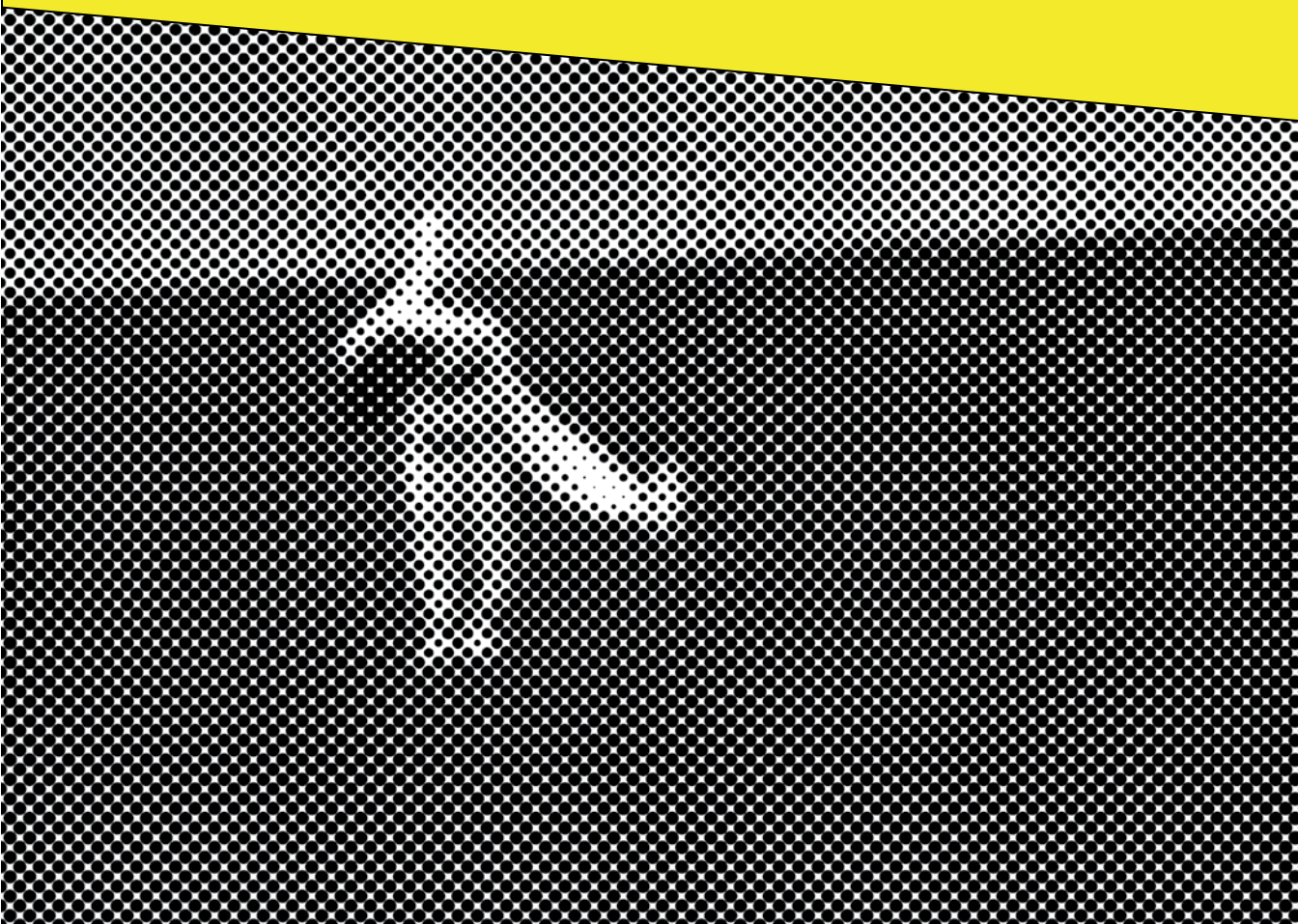


10) Interacción entre el cuerpo sexualizado y el violentado





# La nota roja o la reinención del cuerpo





Nosotros no hemos desnudado el cuerpo; lo hemos inventado...

Jean-Luc Nancy 2013

# METROLOGÍA

La violencia que caracteriza la historia reciente del país ha traído consigo un cambio importante en la manera en la que se representan los cuerpos en sus versiones mediáticas, este cambio es sensible al revisar los productos de la prensa de corte sensacionalista y de nota roja. El diarismo de sucesos se ha avocado a la construcción de un extenso relato sobre las posibilidades del ejercicio de la violencia, el cual se enriquece al ser remediado. La trama desarrollada por los medios de comunicación sobre las violencias es una construcción compleja, donde se hacen presentes intereses económicos, políticos y estéticos para discutir las condiciones socio-culturales de la representación. De tal forma que en las páginas amarillentas de los diarios de nota roja se imaginan las relaciones de poder que se ejercen sobre los cuerpos, al delimitar las posibilidades y plantear los retos de la representación de los cuerpos expósitos.

En las planas de los diarios de nota roja se hacen patente que los cuerpos son la materia en la que se inscriben los diferentes tipos de violencias, las cuales tienen como fin último la comunicación, la narrativa de la muerte violenta tiende hacia un relato único. Por ello se propone que la iconografía del cuerpo violentado propia de los medios de comunicación es una categoría más de las violencias expresivas, que se ejercen como parte de la estructura de un modelo económico. Se puede entender que la iconología del cuerpo violentado se nutre de cadáveres generados como un sub-producto o desecho de las actividades ilícitas o tragedias, que han de ser reciclados y comercializados. A lo largo de las últimas tres décadas el diario noticioso *metro* ha tomado un rol importante en la construcción de una nueva situación del diarismo en el Valle de México, ha experimentado con las formas en las que se representa la violencia, formas que imbrican las normas de los productos culturales con el mundo de las noticias, el de la política y el de la estética.

Estos cambios en la forma de representar los cuerpos dentro de *metro* son parte de un desplazamiento epistemológico hacia lo visual que se puede describir como un *giro icónico* el cual “es entendido como el modo en que el pensamiento contemporáneo se ha reorientado alrededor de paradigmas visuales, verificando o ratificando a la imagen como modelo que se arraiga en lo real y que toma una función epistemológica por la capacidad para registrar y testimoniar con verosimilitud el entorno de

manera ubicua” (Mitchell 2009, 17). Este giro epistemológico ha llevado al enunciamiento de reglas no escritas sobre la representación, en su calidad de imagen.

El diario *metro* somete a los cuerpos junto con su entorno a un proceso de imaginación, al imaginar el cuerpo *metro* lo desplaza por la violencia, propiciando la territorialización de la violencia en lo cotidiano. Esto ha permitido el consumo de imágenes cada vez más violentas; es cierto que la iconografía del cuerpo violentado históricamente se ha encontrado normalizada y adecuada dentro de los parámetros socialmente aceptados para su práctica y consumo. No obstante en la actualidad esos límites se han vuelto porosos o incluso, como señala Achille Mbembe en su libro *Necropolítica* (2006), en la representación del cuerpo se ha abolido el límite y el tabú.

En las fotografías de *metro* los cadáveres pierden dignidad, su falta de pudor es la lógica de su exhibición, desaparece de ellas la calidad humana para hacer surgir el cuerpo anónimo, incapaz de contar más historia que la de su tormento y de transmitir otro mensaje que el de su propio sometimiento. En ellas se construye una serie de estereotipos, prejuicios y estigmas por medio de la exhibición de la pobreza evidenciada en la precaria condición de las víctimas y los detenidos. La manera en la que en el diario se disponen los cuerpos, despojados de su dignidad, exhibidos en su pobreza y fragilidad, es una expresión del cambio en el paradigma de su representación.

Se presenta al rotativo como un aparato escópico que permite la reconfiguración del cuerpo ante la mirada del lector, incluso su invención. Al fotografiar se despliega un repertorio programado de cuerpos posibles, entonces en *metro* no se trata un cuerpo único, con una trayectoria histórica lineal, sino que se da una construcción posthistórica, cuya estructura se asemeja a una roca sedimentaria con una estructura estratigráfica<sup>1</sup>. La repetición y superposición de imágenes técnicas crean

---

1 La estratigrafía es una noción retomada de las ciencias naturales, pero en este texto la usare para describir el proceso por medio del cual la imagen construye un cuerpo formado por la superposición de conjuntos significativos.

# METROLOGÍA

un palimpsesto estratigráfico, la cual pertenece cada vez más al mundo de lo imaginal, desplaza al cuerpo mismo del mundo. Capa tras capa, las imágenes se superponen acrecentando la densidad de la iconografía del cuerpo violentado, las imágenes se archivan en el imaginario en una estructura estratigráfica de origen técnico; en tanto que la noción de este cuerpo se construye por estratos significantes, se inventa.

Jean-Luc Nancy afirma que la invención del cuerpo presupone la producción de una corporalidad significativa. Para él es a partir de la imagen técnica que los cuerpos son puestos en este mundo y son conectados al sistema global de informaciones. Es en la invención de nuestros cuerpos que la imaginación técnica encuentra sentido (Nancy 2003, 62). Al hablar de un cuerpo inventado estamos ante, como su etimología latina corpus lo indica, una ‘colección piezas’ elementales computadas por categorías dominantes, la síntesis de las partes que lo conforman. La categoría que se propone aquí es la del cuerpo inventado, sigue una línea trazada hace tiempo por autoras y autores como Donna Haraway, María Lugones o Rosi Braidotti. El cuerpo que nos ocupa refiere a un ser que se conforma por dicotomías, entre las que resalta la conformada por lo natural y lo artificial, que tiene en sí la semilla de la dominación y la exclusión.



*La epistemología de la  
violencia y su remediación.*





# METROLOGÍA

Al escribir sobre la remediación de la *epistemología de violencia* me propongo pensar la posibilidad de que la violencia por sí misma en su carácter expresivo o comunicativo genere y transmita conocimiento. La violencia ejercida sobre los cuerpos es representada y se convierte en imágenes propias de las categorías de la violencia expresiva, las representaciones forman parte de un universo de informaciones remediadas que resultan en una *episteme escópica de la violencia*, por ello afirmó que las imágenes técnicas de cuerpos violentados pueden constituir un modo de conocer y comunicar. Propongo llamar la atención a las formas en las que en el México posindustrial las imágenes técnicas montadas en los medios de comunicación están coaccionando a los cuerpos, entretejiendo la trama y la urdimbre de un hipertexto que versa sobre la violencia comunicativa. En el proceso de investigación-producción dado en la serie fotográfica *Retratos de Babel* buscó visibilizar las estructuras que permiten a la imagen impresa construir conocimiento sobre los cuerpos y el ejercicio de la violencia, por lo que ofrece una ventana para observar el proceso de normalización, creación y administración del poder resultado del ejercicio de la representación del cuerpo por los medios documentales.

Al emplear en los *Retratos de Babel* imágenes técnicas, principal producto posindustrial, lo hago en la conciencia de que son resultado de la remediación, por ello se pueden encontrar rostros impersonales, construcciones cosmopolitas de identidades. De tal suerte que la serie podría estar dentro de los parámetros de la *Docufricción* (Iván Ruiz, 2017), pues a partir de la práctica artística se busca romper con el relato único sobre la violencia, crear una anomalía en el hipertexto, creado por la remediación de imágenes violentas y hacer visible la forma de accionar de *metro* dentro de un espacio de interrelaciones mediáticas. Al abordar de forma plástica la estructura de *metro* como el hipertexto del cuerpo violentado, se abre la posibilidad de usarlo para la construcción de una serie de palimpsestos con una estructura tridimensional, es decir con profundidad estratigráfica.

Parto de la afirmación de que la imagen técnica contenida en los diarios de nota roja ha sido el aparato que ha permitido la imaginación de la precariedad, a partir de ella se ha normalizado la violencia doméstica,



cuya categoría principal es la del cuerpo violentado, contribuyendo a la imaginación, normalización y regulación del ejercicio de la violencia. De tal forma que la fotografía como imagen sintética se suma a las posibilidades de la violencia expresiva, se monta en los medios, impresos o telemáticos, para transmitir y generar conocimiento sobre las diversas formas en las que puede ser narrado el ejercicio lícito o ilícito de la violencia.

La imagen de los cuerpos violentados forma parte de la estructura abstracta que determina el campo de lo cognoscible en el territorio de lo visible, es decir una estructura intangible que permite el ejercicio del poder resultado de la administración del conocimiento configurado por lo visual. Entiéndase que la invención del cuerpo por la nota roja es un proceso socio-técnico de carácter complejo, que atiende a la forma comunicacional de la violencia y su remediación para construir un ecosistema de informaciones que se consolidan en una suerte de archivo, que construye un conocimiento sobre los cuerpos y sus posibilidades de conformación. Al inventar un cuerpo por medio de la nota roja se determinan los límites sociales de lo visible y se redefinen los tabúes que describen los márgenes de lo cognoscible. Por la cercanía con la estructura abstracta definida por José Luis Brea como *episteme escópica* (Brea 2007, 65) a este conocimiento le llamo *episteme escópica de la violencia*.

La *episteme escópica de la violencia* es parte de las líneas de investigación que se han abierto como parte del proceso de investigación-producción de los *Retratos de Babel* en el cual he experimentado con las posibilidades de la luz para develar las estructuras internas a partir de la translucidez de los materiales, que permite la concatenación de informaciones visuales. Imágenes que no son inocentes, se encuentran impregnadas de ideologías que persisten en los diarios y se proyectan por y en otros medios. Cada avance tecnológico aplicado a la comunicación ha servido, aunque no de forma exclusiva, para exhibir con mayor detalle la violencia que sufren las personas, violencia que se afirma sobre los cuerpos, que se justifica y normaliza a partir de la mediatización de sus imágenes.

# METROLOGÍA

Decía Monsiváis, “La emergencia feroz del narcotráfico, modificó radicalmente el sentido de la nota roja y lo traslada casi a diario al altar de las ocho columnas” (Monsiváis 2009, 15), pero la imagen del cuerpo violentado no se ha quedado entre las columnas de los diarios de nota roja. Se ha extendido hacia los demás medios de comunicación, hecho que ha propiciado el surgimiento de estrategias mediáticas inéditas para comunicar la violencia y hacerla extensiva. También noveles posibilidades estéticas, son potencias gracias al surgimiento de los llamados “nuevos medios” de comunicación y los aparatos que los soportan.

La movilidad de contenidos de un medio a otro no es un simple “reposicionamiento” (Bolter 2010, 18)<sup>1</sup>, sino un tipo más complejo de préstamo en el que un medio es en sí mismo incorporado o representado en otro medio. Marshall McLuhan al inicio de *La comprensión de los medios*, señala que el “contenido” de cualquier medio es siempre a su vez otro medio distinto. El contenido de la escritura es el lenguaje oral, igual que el de la prensa es el de la escritura manual, y la prensa es el contenido del telégrafo (McLuhan 1964, 23-24). Bolter coincide con McLuhan al afirmar que la remediación es la forma más compleja de préstamo entre medios de comunicación, en ese sentido afirma que la remediación permite la concatenación de los contenidos soportados en diversos medios enriqueciendo su estructura, al caracterizarla con relaciones complejas que permiten pensar en ella como una estructura hipertextual (Bolter 2010, 35).

La estructura hipertextual propicia nuevas formas de narración, al ser un dispositivo capaz de trastornar en profundidad las estructuras narrativas convencionales (Brea 2002, 35). Para Nicholas Burbules la noción de hipertexto se puede explicar desde sus relaciones mediante el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari. Para estos últimos

“Una planta rizomática depende de un sistema descentrado de raíces

---

<sup>1</sup> La industria del entretenimiento contemporánea llama “reposicionamiento” cuando el contenido de un medio es prestado, y sin embargo el medio no es citado o apropiado por el nuevo, sólo se toma “propiedad” de un medio y se reutiliza en otro.

independientes que se esparcen en todas las direcciones [...] todo punto de un rizoma puede y debe estar conectado con algún otro [...]” (Deleuze y Guattari 1983, 167). Al crear una analogía entre el hipertexto con la estructura rizomática, Burbules lo caracteriza como una estructura que permite la conexión entre cadenas semióticas, organizaciones de poder o entre unidades heterogéneas (Burbules 2001, 43).

La industria editorial del Valle de México participa abiertamente de la construcción del hipertexto de la violencia, son sus imágenes que regulan la episteme escópica de la violencia, el plagio, la cita y el facsímil, estrategias que se combinan en la construcción de una imagen definitiva del cuerpo como medio de inscripción de las violencias comunicativas. La remediación derivada de la competencia comercial de los medios especializados y no especializados en nota roja, crea un ecosistema de informaciones y productos culturales, que de forma ecosistémica envuelven a los ciudadanos en los espacios urbanitas. Entiéndase esta forma de intercambio de informaciones entre los medios como una expresión de la cita posmoderna. Román Gubern hace una revisión de las ideas que pueden explicar este tipo de funcionamiento ecosistémico dado entre medios de comunicación, imágenes y personas;

En 1959 Gilbert Cohen-Seat, fundador del Instituto de Filmología de París, propuso el término *iconósfera* para designar el entorno imaginístico surgido del invento del cine y de sus formas conexas o derivadas, como la fotonovela y la televisión. La *iconósfera* se habría constituido en las sociedades industrializadas, por lo tanto, tras un siglo que había asistido al invento de tecnologías y de modalidades expresivas de la imagen tan fundamentales como la fotografía, la litografía, el cartel, el fotograbado, la narrativa dibujada de los cómics o aleluyas, y el cine, medios que densificaron espectacularmente el capital icónico en los espacios privados y públicos de las sociedades urbanas.

Más tarde, Yuri Lotman propuso el concepto de *semiósfera*, para designar al ambiente o entorno de signos que envuelve al hombre moderno, y del que, en consecuencia, la *iconósfera* constituiría una de sus capas o componentes, como lo constituiría también de la *mediasfera* que propuso Abraham Moles, y en este caso podría afirmarse que se revelaría como su capa más densa, con un capital imaginístico muy diversificado.

# METROLOGÍA

Más recientemente, Régis Debray se ha referido a tres grandes etapas del desarrollo cultural humano, caracterizadas por su producción sucesiva de una *logósfera*, de una *grafósfera* y por fin de una *videósfera* (Gubern 1996, 64).

Régis Debray propone a la *videósfera* como característica de la producción económica americana, que en un corto lapso ha propiciado la democratización de la imagen, hasta la *visualización general* de la tierra (Debray 1992, 89). Entiéndase que se ha dado un salto de la cultura textual a una cultura de lo visual o mejor dicho a una cultura de lo audiovisual, un cambio cualitativo sobre la comunicación y la patrimonialización del conocimiento en un giro epistemológico, un *giro icónico*.

En Europa por siglos la *logósfera* operó para controlar el ejercicio del poder mediante la patrimonialización del conocimiento a partir del lenguaje, ahora desde América se controla la *videósfera*, la producción cultural se ve caracterizada por la democratización de lo audiovisual. “Como el paso de la cultura oral a la cultura escrita ha marcado un salto en la *unificación nacional de las tierras* a través de la liquidación de los dialectos y hablas regionales, el paso a la nueva cultura visual marca un salto en la *unificación mundial* de las miradas mediante la liquidación de las industrias nacionales de lo imaginario” (Debray 1992, 89).

En la *videósfera* del Valle de México se ha generado un sistema complejo de información sobre la violencia, tanto en los espacios noticiosos como en los de infoentretenimiento y de entretenimiento. La acción de la *videósfera* ha reconfigurado el mapa de las producciones culturales. Se puede apreciar un proceso de absorción de los imaginarios para conformar una gran categoría y es a partir de la remediación que se desdibujan las características particulares de los medios y de sus imágenes. Se puede afirmar que existe una aceleración del flujo de información entre medios, pero también en el consumo de dicha información. No existe un límite entre los medios, la remediación lo ha desdibujado a partir de la aceleración del proceso de creación, intercambio y consumo de información.

Entre las producciones audiovisuales de nota roja podemos contar programas de televisión abierta, la imagen en movimiento es una de las características de la *videósfera* montada en los nuevos medios, por lo que al realizar la remediación de las narrativas hechas por los medios analógicos predecesores a los actuales, lo natural es que estas narrativas cobren movimiento. La imagen fotográfica en su aceleración permitió que a mediados de la década de 1990 las empresas Televisa y TV Azteca produjeran programas televisivos como *Fuera de la Ley*, *Ciudad Desnuda*, *Duro y Directo*, *Metrópolis*, *A través del video*, *Primer Impacto*, *Cerezo Rojo*, *A sangre fría*, *Expediente 13/22:30*, *Historias de la calle y Cámara y Delito* (Alfaro 2014, 636), sin que en estos programas se llegara a mostrar el mismo nivel de abyección que en los diarios de nota roja -lo global se impone por sobre lo local-.

1 Al revisar el sistema de remediación establecido en torno de los personajes de las narrativas del narco, que van de la literatura impresa a la pantalla chica, se puede señalar el caso paradigmático de *La reina del sur* (Stopello 2013) que protagonizara Kate del Castillo, de la cual según la crónica popular era seguidor el jefe del “Cartel de Sinaloa”, Joaquín “El chapo” Guzmán Loera. La remediación de la violencia ha cobrado dimensiones globales y la nota roja ha dejado de ser el único medio de difusión o proyección de la *episteme escópica de la violencia*. La nota roja y la forma de hacer periodismo se ha transformado a partir de la influencia del narco, pero son potenciadas en su consumo por la expansión de la *videósfera*. Ahora las narrativas de la violencia ejercida sobre los cuerpos se convierten en una forma de violencia comunicacional, una violencia ubicua que tiene fines comunicativos montadas en las posibilidades telemáticas.

2 Las narrativas del narco abandonan la nota roja y su influencia local para instalarse en otros tipos de productos culturales que obedecen a las formas culturales que permiten una presencia global. Tal es el caso de la historia de Walter White o Heisenberg, personaje principal de *Breaking-*

# METROLOGÍA

*Bad*<sup>2</sup> (Gilligan 2008) que es tropicalizada por Teleset<sup>3</sup> en una producción que se llamó *Metástasis* (Teleset-Sony Pictures Television 2014). Luego se convertiría en *Breaking Bad: Empire Business*, videojuego para dispositivos móviles. *Breaking Bad* también tiene su repercusión en la sonoridad propia del mundillo del narco, el narcocorrido, que es la primer expresión de la narco cultura, “Negro y Azul (The Ballad of Heisenberg)”, escrito e interpretado por “Los Cuates de Sinaloa”.

3

4

El más reciente caso de éxito comercial de la “cultura del narco” es la serie producida por Netflix para internet *Narcos* (Brancato 2015), que relata la vida de Pablo Escobar y que encuentra su resonancia o mejor dicho remediación en *Narcos: Cartel Wars*, un videojuego para dispositivos móviles. La remediación se presenta como una característica de los medios de comunicación, motor económico y comercial de la industria cultural, a la que pertenece el diario *metro*.

5

El proceso de remediación ha propiciado que la línea entre la nota roja, el infoentretenimiento y el entretenimiento comience a desdibujarse. Sus límites son porosos, la interacción entre medios especializados en nota roja y no especializados modelan los cuerpos, “La multiplicidad sólo tiene determinaciones, magnitudes y dimensiones cuyo número no puede aumentar sin multiplicar la naturaleza de los objetos que se entrelazan” (Bolter 2010, 22). De tal forma que las imágenes de nota roja cobran profundidad, densidad, en su repetición se presentan ubicuas. Ellas se en-

2 Drama televisivo escrito y producido por Vince Gilligan, muestra la vida de Walter White (Bryan Cranston), un genio en el campo de la química cuya existencia está marcada por una enorme frustración tanto a nivel personal como laboral. Incapaz de poner a prueba su brillantez trabajando como profesor de instituto, Walter da un giro radical a su forma de vida cuando descubre que tiene un cáncer terminal. Desde entonces, a su manera, decide reafirmar el amor por su familia y por la química montando un laboratorio de metanfetaminas junto a Jesse Pinkman (Aaron Paul), un antiguo y problemático alumno, para dejar a su esposa y a su hijo en buen lugar cuando él falte. La serie explora los límites del ser humano.

3 Compañía productora televisiva colombiana, localizada en Bogotá. Produce para todas las audiencias en Latinoamérica y el mercado hispano en Estados Unidos. Es conocida por producir programas de ficción y entretenimiento, también por haber expandido recientemente operaciones a terreno mexicano.

cuentran en revistas, semanarios, noticiarios de radio y televisión, pero también en portales electrónicos de medios de comunicación, sitios web y blogs en internet (Bolter 2010, 17)<sup>4</sup>. Este es el segmento de la *videósfera* que define las características de las imágenes del cuerpo violentado y las toma como un rasgo característico.

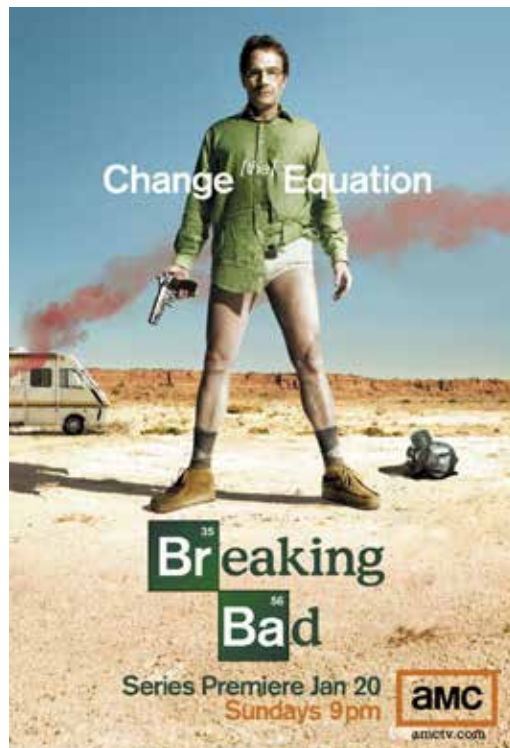
---

4 “Lo que en principio puede parecer una práctica esotérica está tan extendido que podemos identificar todo un espectro de modos en los que los medios remedian a sus predecesores o congéneres, espectro que depende del grado de competición o rivalidad entre medios”.



1) Arriba; banner promocional de La Reina del Sur, una de las primeras *narcoseries* producidas en México.

2) Derecha; *breaking Bad* se considera la *narcoserie* más exitosa, donde el narco y los cárteles del narco sufren un *whitewashing*.







3) Breaking Bad sufre un proceso de tropicalización en su adaptación latina, en el que no se recupera lo perdido en el whitewashing de la versión original



4) Los Cuates de Sinaloa interpretan el corrido Negro y Oro de su primer disco *Puro Sierrero Bravo* en el capítulo 7 de la segunda temporada de B.B.

# Negro y azul

Los cuates de sinalóá, Sony/BMG 2006

La ciudad se llama Duke  
Nuevo Mexico el estado  
Entre la gente mafiosa  
Su fama se ha propagado  
Causa de una nueva droga  
Que los gringos han creado

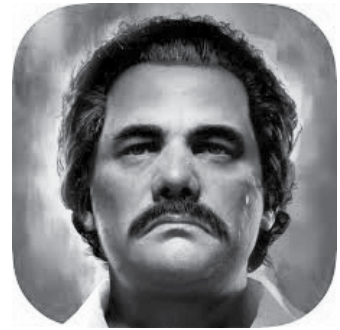
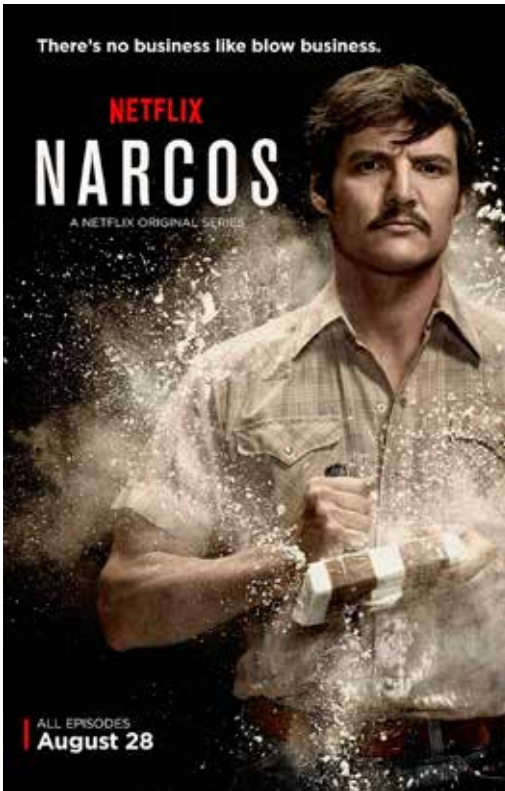
Dicen que es color azul  
Y que es pura calidad  
Esa droga poderosa  
Que circula en la ciudad  
Y los dueños de la plaza  
No la pudieron parar

Anda caliente el cartel  
Al respeto le faltaron  
Hablan de un tal Heisenberg  
Que ahora controla el mercado  
Nadie sabe nada de él  
Porque nunca lo han mirado  
El cartel es de respeto  
Y jamás ha perdonado  
Ese compa ya está muerto  
No más no le han avisado

La fama de Heisenberg  
Ya llegó hasta Michoacan  
Desde allá quieren venir  
A probar ese cristal  
Ese material azul  
Ya se hizo internacional

Ahora si le quedo bien  
A nuevo Mexico el nombre  
A Mexico se parece  
En tanta droga que esconde  
Solo que hay un capo gringo  
Por Heisenberg lo conocen

Anda caliente el cartel  
Al respeto le faltaron  
Hablan de un tal Heisenberg  
Que ahora controla el mercado  
Nadie sabe nada de él  
Porque nunca lo han mirado  
A la furia del cartel  
Nadie jamás ha escapado  
Ese compa ya está muerto  
No más no le han avisado



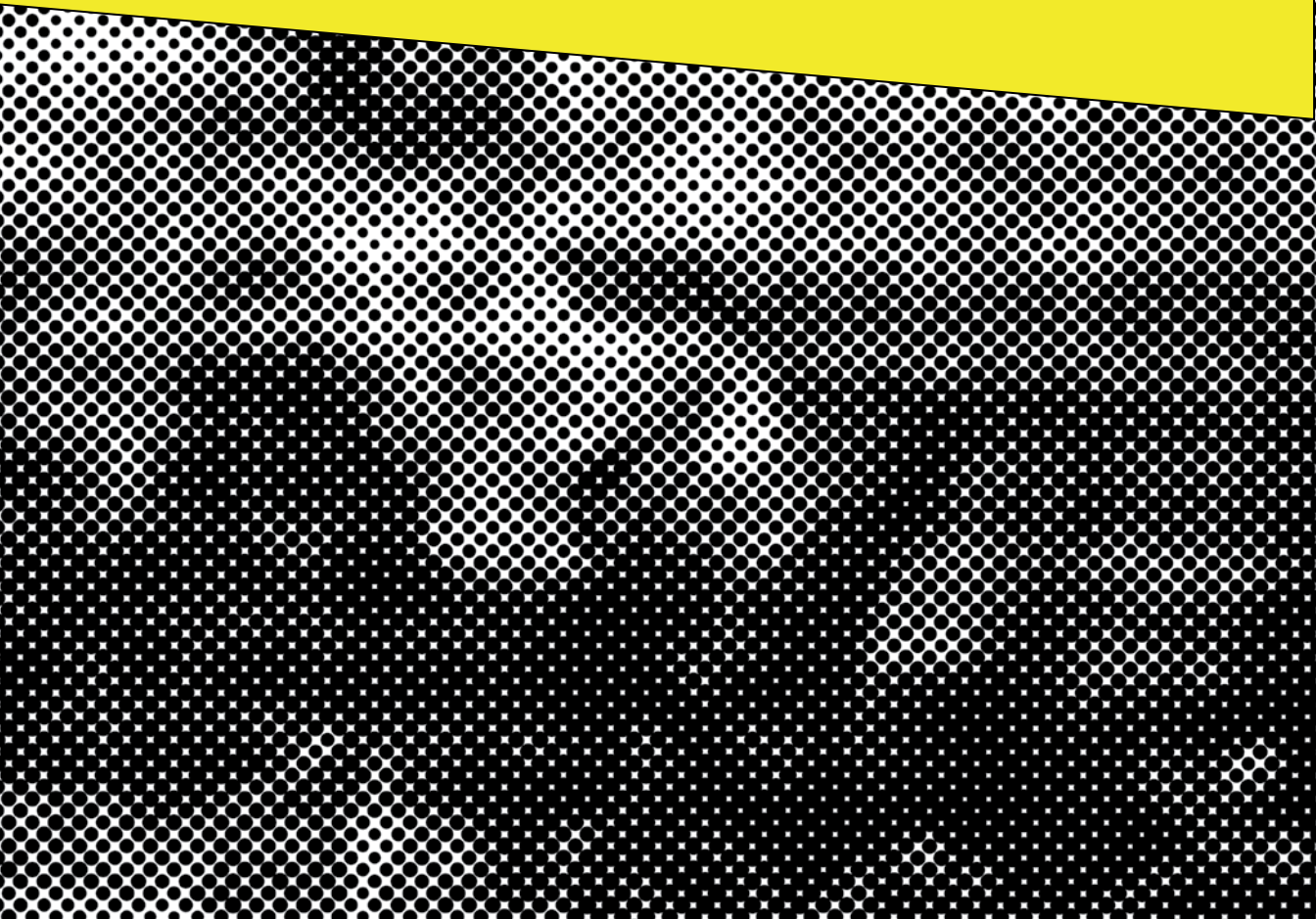
5) Derecha; banner de la serie para tv 2.0 *Narcos*. Arriba; icono de la aplicación de videojuego *Narcos, Cartel Wars*. Abajo; banner promocional del video juego.

Este caso de remediación expande las posibilidades narrativas, va de una serie lineal a una estructura narrativa compleja que permite la interacción con otros interactores, propia de lo hipermedial.





De la violencia expresiva





# METROLOGÍA

La historia reciente de México se podría describir como la narrativa oficial de “La guerra contra el narcotráfico”, el plan bélico creado e impulsado desde el Estado Mexicano entre el 2006 y el 2012, que ha propiciado un reordenamiento geopolítico del territorio y sus habitantes. Como toda guerra es un proceso que no tiene un inicio o final definido en una línea de tiempo, pero de acuerdo con la narrativa oficial inicia en el 2006 y que no termina en el 2012, sus efectos son sensibles hoy en día. El gran relato oficial ha involucrado el soporte de los medios de comunicación; en él se entretajan un sinnúmero de narrativas que dan cuenta de las más diversas maneras de violencia con las que se define la forma de los cuerpos violentados.

En las primeras dos décadas del siglo XXI si algo ha determinado las condiciones sociales de la vida cotidiana ha sido la forma en que la violencia se ha normalizado, tanto para su ejercicio como para su representación. Los altos índices de violencia suscitados en la mayor parte del país durante este periodo han propiciado un reordenamiento o reconfiguración de la estructura social. Con ello también se han transformado las formas de comunicarnos y relacionarnos con el entorno y con las personas. La comunicación mediática de la violencia ha permitido visibilizar a las violencias expresivas, las que van a hacer extensivos los conocimientos derivados del ejercicio violento del poder sobre los cuerpos. Lo que aquí se ha definido como la *episteme escópica de la violencia* permite a la sociedad imaginada en ellos visualizarse, construir una imagen sobre sí y sobre las formas deseables o permisibles de conformación de un cuerpo. Se presenta apremiante detenerse a observar y pensar las imágenes técnicas que son resultado de la imaginación de las violencias. Por ello me propongo pensar las imágenes en el contexto de una sociedad mexicana acotada por un proceso de hiper-visualización o hiper-visualidad de la violencia, que se da no sólo en los medios; este proceso coincide con las características de aquel que Fernando Subirats define como *cultura de la violencia* (Subirats 2000, 203) y que de manera puntual ha sido conceptualizado como parte de las violencias expresivas por Rossana Reguillo (2011, 9).

Reguillo hace una clasificación de las formas en las que la violencia es ejercida como forma expresiva, es decir con el fin de comunicar. La investigadora tapatía crea una tipología donde categoriza y agrupa las formas principales de ejercicio de la violencia, la *violencia estructural*<sup>1</sup>, *violencia histórica*<sup>2</sup> y *violencia disciplinante*<sup>3</sup>. Las categorías propuestas por la investigadora del ITESO no son exhaustivas, no pretenden agotar las posibilidades de actuación de la violencia como forma simbólica, sin embargo, sirven para describir su funcionamiento expresivo. Lo que se pone sobre la mesa es que las imágenes no son inocentes, sino que siempre se encuentran atravesadas por ideologías (Mitchell 2009, 12) que forman parte de su episteme escópica, lo cual me ha llevado a revisar las formas de actuación de la violencia dentro del marco de lo que Thompson propone como modos generales de operación de la ideología (Thompson 1990).

Siguiendo la categorización de la *violencia estructural* hecha por Reguillo se pueden establecer vasos comunicantes con el modo general de actuación de la ideología. Me permito asumir que la puesta en escena montada en el campo de la experiencia directa, tiene una relación directa con su representación, que ambas expresiones atienden a lo que Thompson describe como *legitimación*, en la cual “[l]as relaciones de dominación se pueden establecer y sostener, al representarse como legítimas” (Thompson 1990). En la *violencia histórica* se describe la estrategia definida como *naturalización*<sup>4</sup> y la *violencia disciplinante* se describe en el modo general de actuación definido como fragmentación, cuya estrategia es la

1 Que nombra las violencias vinculadas a las consecuencias y efectos de los sistemas (económicos, políticos, culturales), que operan sobre aquellos cuerpos considerados “excedentes”, pobres y grupos excluidos, principalmente.

2 La violencia que golpea a los grupos considerados “anómalos”, salvajes, inferiores (mujeres, indígenas, negros) y que hunde sus raíces en una especie de justificación de larga data.

3 Aquella que pretende nombrar las formas de violencia que se ejercen para someter, mediante el castigo ejemplar a los otros.

4 La naturalización. Un estado de cosas que es una creación social e histórica puede tratarse como un suceso natural o como resultado inevitable de características naturales, de manera que, por ejemplo, la división del trabajo entre hombres y mujeres instituida socialmente puede retratarse como producto de las características fisiológicas y las diferencias entre los sexos.

# METROLOGÍA

*expurgación del otro*<sup>5</sup>.

Si se realizan las relaciones analógicas antes propuestas se puede hacer la relación de las violencias expresivas con las formas comunicacionales que se inscriben dentro de un sistema ideológico, incluso antes de ser siquiera trasladadas a una imagen técnica. Entonces los cuerpos violentados son en sí mismos una forma comunicacional atravesados por una ideología y por ende determinados por un programa cultural, económico, político y estético. Entiéndase que la violencia es ejercida sobre personas, las cuales devienen en cuerpos que están en sustitución de todo un sistema económico, político y cultural. De acuerdo con Umberto Eco, “signo es aquello que se encuentra en lugar de otra cosa” (Eco 1975) por lo que se puede afirmar que la violencia crea corpus comunicantes, entonces los cuerpos violentados son signos del sistema que los genera. Signos del sometimiento del otro; el cuerpo violentado se convierte en una categoría imaginal que se inscribe dentro de una ideología, en la que se guarda una posición ética y política, por supuesto también estética.

El proceso de construcción de la *episteme escópica de la violencia* en los medios es sincrónica a la experimentación de la violencia ejercida con fines comunicacionales, son parte del mismo fenómeno, no se puede separar lo uno de lo otro. Su labor es dar a conocer un mensaje por medio de cuerpos en los que se inscribe la violencia en forma de amenazas o avisos, sobre su piel o escritos en cartulinas (De la Garza, 2016). Los mensajes van desde cadáveres abandonados en parajes o vehículos, hasta videos en portales de internet o blogs, todos ellos tropos de la violencia expresiva, todos ellos parte de la *episteme escópica de la violencia* que se inscribe en los cuerpos y por medio de ellos.

---

<sup>5</sup> La expurgación del otro. Lo anterior implica la construcción, dentro o fuera, de un enemigo que se retrata como maligno, dañino o amenazador, y ante el cual se convoca a los individuos para que se opongan a él o lo expurguen.





# El paradigma de la violencia





# METROLOGÍA

La *epistemología escópica de la violencia* supone la creación de conocimiento transmitido por medios visuales, que implica la normalización del ejercicio mediático de la representación de la violencia, en este caso en particular la ejercida sobre el cuerpo violentado. En torno a ella se ha creado un hipertexto en un sentido remedial que determina las formas en las que la violencia se alinea dentro de una nueva lógica de su extensión en los medios de comunicación. La visualización de la violencia es una actividad mediática, en la que la imagen del cuerpo violentado ha rebasado los límites de los productos culturales especializados a los que en algún momento fue confinada, la extensión es tal que permite pensar en la construcción de un paradigma de la violencia.

Como resultado de la codificación de la violencia en los medios de comunicación podemos inferir una serie de normas dadas para su representación, que en su conjunto e interacción exhiben una hipercodificación de convenciones, un código representacional de la violencia. Este conjunto de normas aceptadas para la representación de la violencia, ejercida sobre los cuerpos, no es gratuito, se ha desarrollado a través del tiempo. Es ese devenir de las posibilidades de representación admitidas por un grupo social a lo que John Thomas Mitchell se refiere como tradición representacional, la cual es impuesta de forma programada, es decir, se ajusta a una normatividad determinada por una ideología (Mitchell 2009, 76). Por ello es que a continuación se propone la existencia de un paradigma de la violencia en la sociedad mexicana, que permea en los productos culturales y sus modelos visuales.

La acepción más difundida del paradigma es la que lo considera un conjunto de convenciones que regulan una actividad, su etimología (*parádeigma*) como un modelo, muestra, patrón, molde<sup>1</sup>. Aquí la función normativa toma relevancia, pero no se puede dejar de lado que las normas son el resultado de convenciones sociales que cambian de acuerdo con la sociedad que las produce. Por ello para Abraham Moles el paradigma se aproxima a la noción de estilo, que en el arte toma las funciones normativas de un paradigma (Moles 1967).

---

1 Diccionario de la lengua española, versión en línea <http://dle.rae.es/?id=RpX-SRZJ> consultado el 23 de julio 2016.

Para Thomas Kuhn el paradigma es un conjunto de normas que proporcionan modelos explicativos, dice: “Considero a los paradigmas como realizaciones científicas universalmente reconocidas que, durante cierto tiempo, proporcionan modelos de problemas y soluciones a una comunidad” (Kuhn 1962, 183). En su consideración Kuhn afirma que el paradigma está íntimamente ligado a la noción de modelo, específicamente a modelos cognitivos, relacionados a la evolución de la investigación científica. Propone a ésta última como un proceso escalonado, donde cada escalón es un paradigma necesariamente producido; cuando un modelo explicativo se agota o ha resultado insuficiente para explicar todos los hechos de experiencia, surge un nuevo modelo explicativo como necesidad. El nuevo paradigma ordena el actuar de los individuos en un campo del conocimiento, hasta que se dé una nueva revolución.

La dinámica cíclica de las revoluciones científicas arriba expuestas como parte esencial del proceso evolutivo del paradigma, son descritas por Michel Foucault en *El nacimiento de la clínica* como un movimiento al interior de los campos del conocimiento y por ello campos de interacción social, consolidados en instituciones (Foucault 2001). Estas describen una estructura vertical ascendente de individuos organizados en torno a un paradigma, que se agrupan para tomar el control de la estructura institucional y así imponer su paradigma. Se espera que estos individuos creen mediante la revolución, un campo abierto (Foucault 2001)<sup>2</sup>. Por lo contrario instauran una forma de estado de derecho aún más represivo que el paradigma anterior, represor de los movimientos de los individuos por medio de la vigilancia. Siguiendo lo antes planteado por Foucault se puede entender el paradigma como la estructura de vigilancia y control que establece un grupo de individuos en un campo cerrado, más que un simple modelo (Foucault 2001, 74).

---

2 Un campo abierto es un espacio que presenta “una configuración homogénea en cada una de sus regiones, constituyendo un conjunto de puntos equivalentes susceptibles de mantener con su totalidad relaciones constantes; un espacio de libre circulación en el cual la relación de las partes con el todo fue siempre reversible y susceptible de trasposición”.

# METROLOGÍA

Las formas simbólicas de las violencias expresivas han creado una estructura de control y vigilancia, lo cual ha suscitado dentro de los medios especializados y no especializados en la nota roja movimientos o estilos, que han sido adoptados como normas que modelan las formas en las que los cuerpos son reconformados. En rededor a la forma del cuerpo violentado se ha construido un paradigma visual.

El paradigma de la violencia se concreta, entre otras posibilidades, en imágenes técnicas producidas y distribuidas desde la industria cultural, impulsado por la búsqueda de hacer atractivos los productos culturales. La violencia expresiva y las imágenes de nota roja como una de sus categorías, mantienen un funcionamiento paradigmático. Como sistema de imágenes desplazan a la realidad contingente del grupo social que lo consume, para poder interpretar las violencias inscritas sobre los cuerpos se recurre al conocimiento paradigmático dado por la nota roja, que se expresa en imágenes técnicas. En todo caso lo paradigmático de la nota roja se puede entender como un modelo epistemológico de la violencia, que forma parte de la epistemología escópica de la violencia. Una forma de conocimiento específica: un conocimiento del sentido común construido a partir del intercambio de informaciones, conocimientos, experiencias y modelos de pensamiento, que son recibidos, reproducidos y transmitidos mediante la educación, la tradición y la comunicación visual.



# De los Retratos de Babel





Nombrar las «cosas que están ausentes» es romper el encanto de las cosas que son; es más, es la introducción de un orden diferente de cosas en el establecido: “el comienzo de un mundo”.

Herbert Marcuse 1993

# METROLOGÍA

En el contexto de un país cuya experiencia cotidiana se ve permeada por la violencia y el cuerpo se utiliza como categoría comunicacional de esta última, la situación corporal es de indefensión, de vulnerabilidad. Este contexto ha visto surgir al segmento de la *videósfera* que imagina las posibilidades de representación del cuerpo violentado, creando la *epistemología del cuerpo violentado*. Como una posibilidad de oponerse al flujo de informaciones sobre los cuerpos, en los *Retratos de Babel* busco estrategias que puedan sobreponerse a las prácticas remediales propias del *paradigma de la violencia*. Los retratos son una propuesta fotográfica que desde la investigación artística cuestiona la imagen del cuerpo violentado y con ello la creación o producción industrial de subjetividades, dentro de lo que se puede considerar uno de los paradigmas de las violencias expresivas.

En los *Retratos de Babel* se problematiza al tiempo la representación corporal y su soporte; la naturaleza textual de las imágenes se tensiona en una puesta al infinito con la naturaleza misma del medio que las soporta, la translucidez del papel permite un proceso de desdoblamiento, las imágenes de los cuerpos encuentran en la fotografía a contraluz una vía para volcarse sobre sí mismas, ; la cual puede ser entendida como la posibilidad de verter el cuerpo, la exteriorización de lo interno que se inscribe en el contexto. Los *Retratos de Babel* sintetizan las informaciones atomizadas para luego ser arrojadas a un nuevo contexto, la excripción del cuerpo impreso, por ello propongo la emergencia e insurgencia de cuerpos en los que el interior y el exterior desdibujan las fronteras que les separan; corpus de informaciones atomizadas que en su síntesis forman falsos planos, la propuesta es que este proceso es análogo al de la excripción, si entendemos que;

La escritura es el vehículo del cuerpo escrito, es cada marca que se adquiere o provoca en el cuerpo y que hace precisamente eso, marcar, escribir, hablar de un momento, un instante que inevitablemente remite a un pasado vivo y fresco en la piel. Algunas marcas son pasajeras y como la memoria misma, efímeras; otras, se quedan y se enraízan en lo que nos hace tierra: el cuerpo, lugar de encuentro en el que se escribe y escribe la interioridad siendo con la exterioridad (Barrera 2009, 153).

Para Félix Guattari la creación de la subjetividad y su identidad individual que permite identificarse como miembro de una sociedad recae en el cuerpo y en su excripción (Guattari 2002, 35). En los *Retratos de Babel* la creación de la subjetividad se da a partir de la construcción de la imagen de un cuerpo excrito, cuyo rostro se convierte en el actor principal, una máscara de conceptos aprendidos, una pantalla con incisiones que permiten el intercambio de información entre un adentro y un afuera. El rostro expósito es una construcción, una imagen del exterior mediatizado, donde se imagina el perfil posible de una entidad cultural. El retrato en Babel es una analogía de una máscara ficcional producida. Se trata de un rostro genérico, tan impersonal como comercial. El rostro del sistema autoreferido de informaciones corporales donde se ensayan las formas del delincuente, culpable, vil y lo infrahumano. El rostro constituye la materia prima de mi investigación plástica, donde se problematiza una forma de construcción del cuerpo. No me refiero a la composición de los elementos, ojos, nariz, boca, que se encuentran en la cabeza y que constituyen el punto focal de la identidad. Se trata más bien del cuestionamiento de una estética y una epistemología, es increpar un modo de aprender con la mirada el paradigma visual del cuerpo negado; entender que el retrato como forma simbólica no es inocente o gratuito.

Propongo que el cuerpo representado va más allá de su funcionamiento icónico referencial, de su papel como signo semántico de lo redundante. Se propone en ellos una práctica de la *fotografía informativa* (Flusser 1997, 62), que se opone al flujo constante de imágenes redundantes. Se nutren del programa fotográfico al usar las imágenes redundantes que programan las respuestas para generar cuerpos que se correspondan con el universo. Son cuerpos cuánticos que pueden romper con los límites del universo fotográfico al no estar inscritas dentro del programa y sus combinaciones y buscan activamente descubrir las intenciones de aquellos que usan los aparatos de representación, buscan encarnar las estructuras de control y observación.

Los *Retratos de Babel* critican las imágenes corporales de *metro*, las que forman un archivo que contiene la memoria de los cuerpos de nuestros tiempos, pero también de los cuerpos de tiempos pasados. En ellos se da cuenta de los cuestionamientos sobre la relación entre texto e imagen, al

# METROLOGÍA

cuestionar la forma en la que se conforma la iconología actual sobre los cuerpos y como está es el resultado de movimientos sociales que se han cristalizado en ella, del *pathos* que la ha condicionado y que le sobrevive (Dieguez 2012, 15). Dicha iconología se sitúa en su correlato de carne y hueso, donde los cuerpos se convierten en vehículos de la sublimación de síntomas y patologías sociales.

Por ello en la serie fotográfica se critica la forma en la que las imágenes que se muestran en metro hacen surgir la idea de un cuerpo como alegorías del deseo carnal, mitologías de la precariedad, las cuales se convierten en la expresión de los deseos y los miedos que acompañan el cotidiano devenir en la ciudad. Se trabaja desde la fotografía a contraluz para develar las estructuras de las imágenes redundantes que sitúan al cuerpo construido a partir de los relatos que atienden a la categoría del cuerpo violentado, reificado.

Desde las páginas del diario las imágenes reclaman la atención de sus interlocutores, a partir de un grito que se agota en la violencia de su representación. Se trata de un grito que se desborda, del cuerpo escrito que sorprende en el encuentro de un sujeto que ve y un objeto visto. El sopor de ese encuentro obliga al abandono la mirada vertical, al estar ante una entidad que es más que un objeto que podemos dominar, desapropiando el cuerpo del otro.

Los *Retratos de Babel* tratan del yo que se produce de forma mediática y que será consumido en un cuerpo simbólico, sin hacer diferencia entre estas dos posiciones. Los rostros de los *Retratos de Babel* miran directo a su interlocutor afirmando su existencia más allá del índice, establecen un diálogo cuya finalidad es la autoafirmación, el decir “yo estoy aquí”, desbordando el “yo he sido”.



# Investigación visual



“Este es un universo atómico, democriteano; es un rompecabezas.”  
Vilém Flusser 1990

“Un objeto real tiene tres partes fundamentales: el interior, el exterior y la frontera que separa a ambas y desproporcionadas porciones universales. El interior se caracteriza por la composición y la estructura; el exterior por la diversidad, la necesidad y la función; y la frontera por el tamaño y la forma. ¡La forma!”

Joan Fontcuberta 2000

# METROLOGÍA

Los *Retratos de Babel* son parte de una línea de investigación sobre la imagen impresa, los imaginarios populares y los relatos de las violencias. Son el tronco toral que ha desprendido líneas de fuga que la conectan con la fotografía contemporánea, el fotoperiodismo y los Estudios Visuales. En las imágenes pertenecientes a la serie fotográfica en cuestión existe un deseo por entender la estructura interior de la imagen, de hacer una disección de ella, de su análisis, de la atomización de sus cuantos. Para ello como herramienta de análisis se utiliza la luz, la translucidez de sus soportes han permitido la experimentación plástica de las imágenes pertenecientes al diario *metro*.

La investigación visual de la serie comienza con un encuentro accidental con el diario; lo encontré abandonado por alguna persona que lo consumió y decidió prescindir de la compañía de su corpus, abandonándolo en las bancas de un vagón del transporte colectivo Metro. Esta historia de desprendimiento voluntario se repite constantemente, es un acto cotidiano, las personas desechan los diarios una vez que su información ha sido consumida. Luego de su consumo, en su carácter de producto cultural, las imágenes contenidas en las planas del rotativo son sometidas a un proceso de revaloración que poco tienen que ver con los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación o atomización.

Atraído por su primera plana, la cual es sumamente atrayente, con ingenua curiosidad decidí tomarlo y activar su programa. El que las primeras planas sean atrayentes no es casualidad; los editores de *metro* se encuentran en la permanente búsqueda de posicionarlo como un producto editorial comercialmente exitoso, desde el uso de los colores, las formas y las imágenes de los cuerpos se hace una invitación al consumo visual de una superficie recargada de informaciones. En sus primeras planas se usa la imagen fotográfica para la construcción de un *collage* que es capaz de establecer una distribución jerárquica de la importancia o relevancia mediante la profundidad. En la mayoría de ellas se encuentra en primer plano la representación del cuerpo femenino, es lo más cercano al espectador.



Al tomarlo entre las manos se puede apreciar que se trata de un diario pequeño, tamaño tabloide. Tiene un formato que permite manipularlo en espacios reducidos, el programa del diario se encuentra inscrito en su materialidad, en las hojas que conforman sus planas. Ellas indican la forma en la que se debe de usar, de tal forma que el diario influye en la forma de interactuar con las imágenes y los textos. Al extender el pliego completo ante mí, mi rostro encontró refugio de las miradas de los demás usuarios y así alivié el estupor por consumir, en un espacio público, imágenes y textos que referían a cuerpos desnudos, otros rotos, obliterados. Al hacer un recuento de lo sucedido ese fortuito día, me doy cuenta que el diario hizo de mi viaje una experiencia de *epojé*, una puesta en pausa del juicio sobre el entorno, me sumergí entre sus páginas.

Ese encuentro casual con el diario es el inicio del proceso de investigación plástica. Sin ser consciente de ello por mucho tiempo busqué repetir esa serendipia, y no fue hasta mucho después que entendí lo importante que es, para mí y mi proceso creativo, el trabajar con las imágenes analógicas. Estas imágenes establecen relaciones estéticas que van más allá de lo visual; el papel huele en que se imprimen, tiene una textura, un sabor característico. Cobré conciencia de la naturaleza de la relación con la imagen, de tal forma que decidí experimentar con la estratigrafía y las posibilidades de la translucidez, resolví aprovecharlas como recurso plástico. Entendí que la relación con el objeto, con la imagen analógica, es una relación compleja en la que el cuerpo mismo del consumidor entra en juego, todas las posibilidades estéticas del cuerpo propio entran en juego ante la imagen impresa.

Contrario a la evidencia se nos ha enseñado a abstraer las imágenes, a romper la relación con su soporte, para pretender que son objetos que pertenecen al espacio bidimensional, se nos ha condicionado a pensar a las imágenes sin peso, sin profundidad, sin cuerpo. Sin embargo las hojas del diario tienen tres dimensiones. La escasa materia de mi objeto permite que la luz pase por entre las fibras del papel, dejándome ver las manchas de la tinta contenida en la otra cara del impreso, creando una imagen compuesta de todos los planos de un mismo objeto. El grosor del papel posee una magnitud que en este caso no es despreciable, no lo es, en tanto que determina la translucidez de la página del rotativo y con

# METROLOGÍA

ella la posibilidad de entender las relaciones que guardan entre sí las diferentes informaciones contenidas en la superficie porosa del papel. Cual fue mi sorpresa al llegar a las últimas planas del diario y descubrir que al sujetarlo frente a mí las delgadas láminas de papel permitían que la luz se filtrase entre ellas creando un palimpsesto.

Gracias a su materialidad la imagen impresa encuentra permanencia y se arraiga, crea procesos de territorialización y desplazamientos en los espacios y también en las personas que la consumen. Las iconografías de los diarios, como *metro*, se encuentran integradas al sistema cognitivo del consumidor, de tal forma que las imágenes, sean visuales o no, son interiorizadas de manera sistemática, cuando no automática, por las personas que realizan un ejercicio escópico sobre ellas. Se integran al cuerpo de quien las consume determinando en alguna medida su subjetividad, en palabras de Fontcuberta, “Somos aquello que los media determinan, somos un producto cultural, somos lenguaje” (Fontcuberta 1997, 45).

La serie fotográfica encuentra sus motivos en las imágenes pertenecientes a la sección *Seguridad* así como *Disfruta el diámetro* de *metro*, las cuales selecciono y clasifico por su tamaño, color y forma. En las primeras imágenes creadas dentro de la serie he intercalado los fragmentos del diario con fotografías de mi autoría, en su mayoría autorretratos, colocados dentro de la prensa hecha por dos placas de vidrio. En busca de replicar mi punto de vista cuando leí el diario en el transporte colectivo, he seleccionado para la toma fotográfica la técnica que se conoce como contraluz. Para lograrlo he iluminado el objeto desde su reverso para ser fotografiado por el lado anverso, el contraluz como forma de mirar desde lo fotográfico me permite explorar ambos lados de la hoja impresa del diario, además de su interior.

El contraluz permite la comunicación de los falsos planos de las imágenes sintéticas que conforman cada una de las páginas contenidas en una hoja o la multiplicidad de informaciones de un grupo de hojas. Las informaciones se atomizan y resintetizan en un nuevo falso plano. Esto permite establecer relaciones estructurales, semánticas y discursivas,

que de otra forma no se podrían evidenciar, pasando desapercibidas. Las zonas en donde coincide la tinta de ambas caras de la hoja se presentan más densas propiciando que esas se conviertan en penumbras con poca información. Es justo en estas zonas donde más se puede apreciar cómo el tramado heterogéneo del papel deja pasar puntos de luz por entre sí. Los textos de los encabezados y titulares protagonizan varias de las imágenes, se pone en evidencia la relación intrínseca entre lenguaje e imagen, se hace manifiesto que comparten la misma naturaleza, una naturaleza técnica.

En el instante en que la luz desdibuja fronteras y traspasa la materia para condensar toda esa información en el sensor digital de la cámara, la materia se convierte en energía. Al despojar a la imagen impresa de su carácter material, por medio de su traslación al medio digital deviene en una imagen que contiene formas que remiten a cuerpos, rostros e identidades; violentados todos por la fuerza de la representación, que las delimita, misura y conforma de acuerdo a las necesidades del medio. El resultante es una estructura estratigráfica, a saber, que se compone por estratos, los cuales serán entendidos aquí como un conjunto de elementos análogos que se integran con otros conjuntos previos o posteriores para la formación de una entidad significativa. Por ello la estructura estratigráfica de la imagen resultante será la descripción de las entidades formadas por la superposición de estos conjuntos significativos, a los cuales se les construye un rostro, un cuerpo. Mi interés se ha centrado en los rostros, pues en ellos se concentra la mayor cantidad de datos identitarios de las personas, en este caso se convierten en efigies. El formato es primordialmente vertical y el rostro del personaje abarca casi la totalidad del cuadro, por lo que se les puede caracterizar como encuadres o planos, *close up*.

Para llegar a este resultado plástico existe un proceso de experimentación técnica, el cual inicia con la captura de imágenes mediante una cámara DSLR Nikon D 3000 ajustada en la sensibilidad de ISO 100. Con un objetivo Micro-Nikkor de 55mm F 1: 3.5 Ai con capuchón parasol rígido y una caja de luz reflectante sobre la cual se coloca la prensa de vidrio que contiene los fragmentos de periódico a fotografiar, las primeras tomas se realizaron en formato RAW con velocidades de obturación

# METROLOGÍA

lentas que van de 1/20 a 1/60 y diafragmas abiertos que van de f 3.5 a 5.6. Para hacer la toma a contraluz utilicé iluminación continua, un bombillo incandescente de tungsteno con una temperatura de color de 3600 °k. Lo cual provocó que la temperatura de color de la fuente de iluminación matece las imágenes resultantes con una dominante rojiza, cálida. Situación que se opone a una correcta reciprocidad al color, alterando la gama cromática de la imagen, se convierte en un velo. Dicho velo se eliminó en su momento con la adecuada calibración de la temperatura de color, mediante el uso de un filtro de conversión Kenko 80<sup>a</sup>, que permite convertir la temperatura de color de 3600 °k a 5600 °k. No obstante, la dominante sigue siendo rojiza por la naturaleza de las fibras del papel que filtran la luz y crean una transmisión selectiva que sólo deja pasar los haces de luz de esa característica. Por ello se cambia la fuente de iluminación por una de luz de día con una temperatura de 5600 °k lo que equilibra los blancos y enriquece la gama de matices que se presentan en la imagen.

No obstante a resolver el problema de la temperatura de color, decido conservar el matiz cálido de las imágenes, pues esa es la forma en la que yo los percibí aquel día de nuestro primer encuentro. Esta dominante en el color la presiento como una característica de la materia, del sustrato de la imagen en su interacción con la luz. Entonces las imágenes resultantes del proceso se perciben aún con la dominante roja, misma que contrasta las imágenes e impregna de este matiz todos los colores. Para tener una mayor riqueza cromática trabajo desde el proceso de post producción generar acentos cromáticos para darle relevancia a los sujetos principales, los cuales pueden ser en este caso humanos, animales o mezclas de ambos. Que en su relación con las imágenes que le rodean atestigüen cierta violencia, el formato horizontal se hace presente y brinda imágenes más amplias que presentan ya una escena completa y no sólo un rostro.

Más adelante en el proceso de la serie he cambiado la fuente de iluminación por una con mayor potencia, lo cual me permite mezclar un mayor número de hojas del diario en una misma imagen. Se sustituye la bombilla de iluminación continua de tungsteno, por una unidad portátil que ilumina por destello. A partir de ese momento se usa un flash exter-

no Vivitar 283 con un número guía 56 que se sincroniza con la cámara DSLR Nikon D3000 por medio de un adaptador de zapata caliente a sincro de marca Vanta y su pertinente cable sincro, lo que permite trabajar con sensibilidad de ISO 100 aperturas medias entre f 11 y f 16 que brindan mayor profundidad de campo que las empleadas con anterioridad. El cambio de fuente de iluminación acarrea también cambio en la temperatura de color que se eleva a los 5600 °k y el ajuste de calibración de blancos en la DSLR se modifica a tal. No obstante la dominante rojiza se sigue presentando como parte de las cualidades físicas del papel.

En los fotogramas resultantes donde se hacen presentes las efigies de personajes pertenecientes a cuerpos de seguridad pública ya sea policía o ejército, así como presuntos delincuentes presentados ante los medios de comunicación, también son presentes armas de asalto con formas reconocibles. En este momento de la investigación cobra relevancia el sistema constructivo de la imagen impresa, el similigrabado o selección de color en cuatro tintas, el cian, el magenta, el amarillo y el negro. Los puntos de color se encuentran geométricamente diseñados para lograr que su cercanía o incluso yuxtaposición genere el fenómeno conocido como círculos de confusión, el que permite la ilusión de una amplia gama tonal y mayor espacio de color.

En dichas imágenes se busca hacer evidentes los puntos del similigrabado, lo que es posible gracias al lente para macrofotografía que se utiliza. Este permite la ampliación visual de las imágenes hasta develar su naturaleza sintética. Los puntos son aquellos cuantos (*quanta*) de los que nos advierte Flusser está formado el universo fotográfico, cada punto es un cálculo (*calculus*), de tal forma que a partir de los aparatos en general, pero sobre todo de la cámara, el universo en el que nos encontramos puede ser calculado. “Cada fotografía corresponde a una combinación específica de los elementos contenidos en el programa de la cámara. Hay una especie de relación biunívoca entre el universo y el programa, en la que cada punto del programa corresponde a una fotografía específica, y cada fotografía corresponde a un punto específico del programa; de esta forma, el aparato es omnisciente y omnipotente en su universo” (Flusser 1990, 62).

Producción visual

RETRATOS  
DE BABEL





Seiko Velasco, *El Basta, deportiva*, 2014. Colección del autor

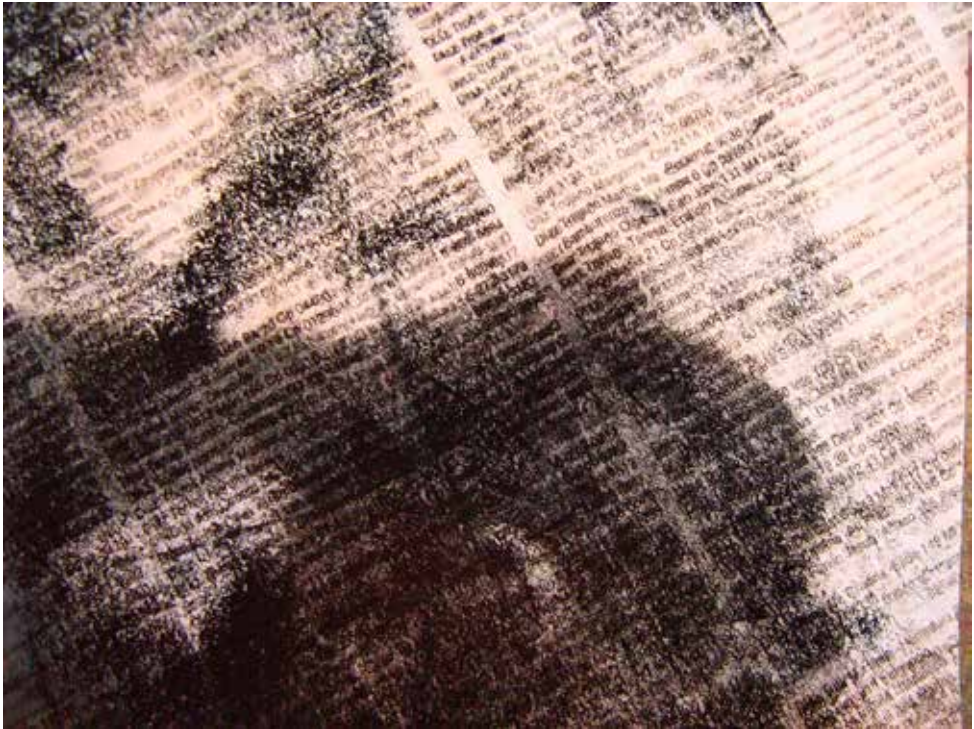




Seiko Velasco, *La Primera vez*, 2014. Colección del autor



Seiko Velasco, *Postal*, 2014. Colección del autor

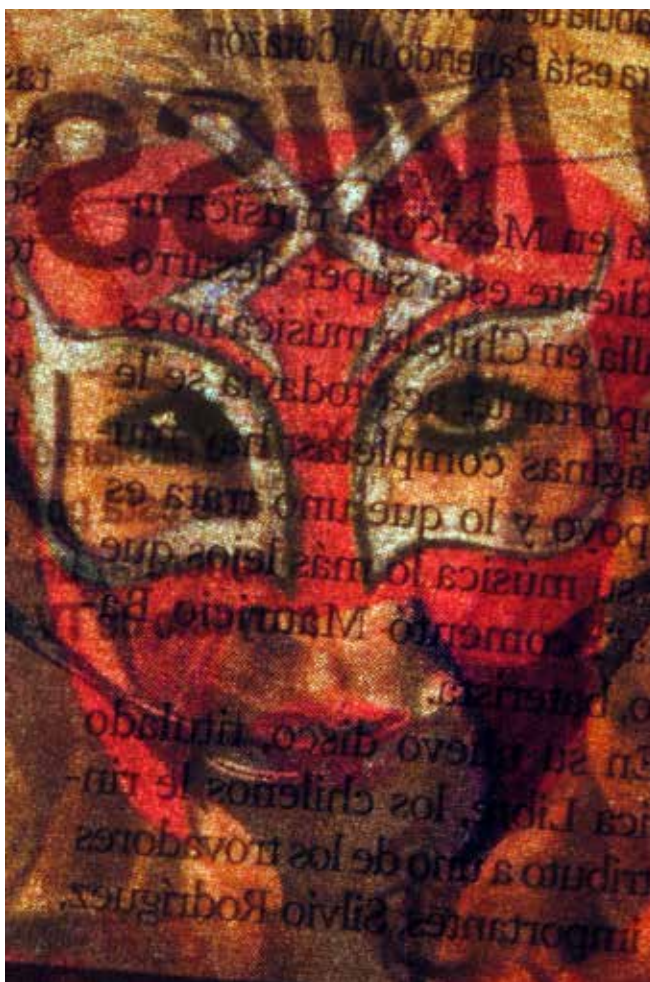


Seiko Velasco, *todos los nombres son el tuyo*, 2014.  
Colección del autor



Seiko Velasco, *Observador*, 2014. Colección del autor





Seiko Velasco, *La Misa*, 2014. Colección del autor



Seiko Velasco, *Algo en tu mirada*, 2014. Colección del autor

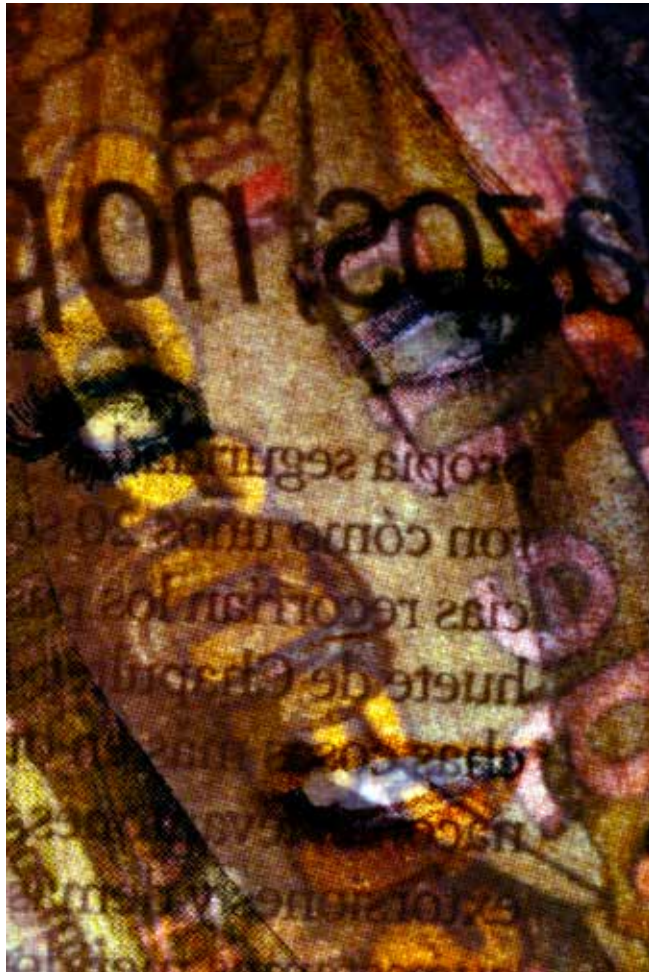


Seiko Velasco, *Algo en tu sonrisa*, 2014. Colección del autor

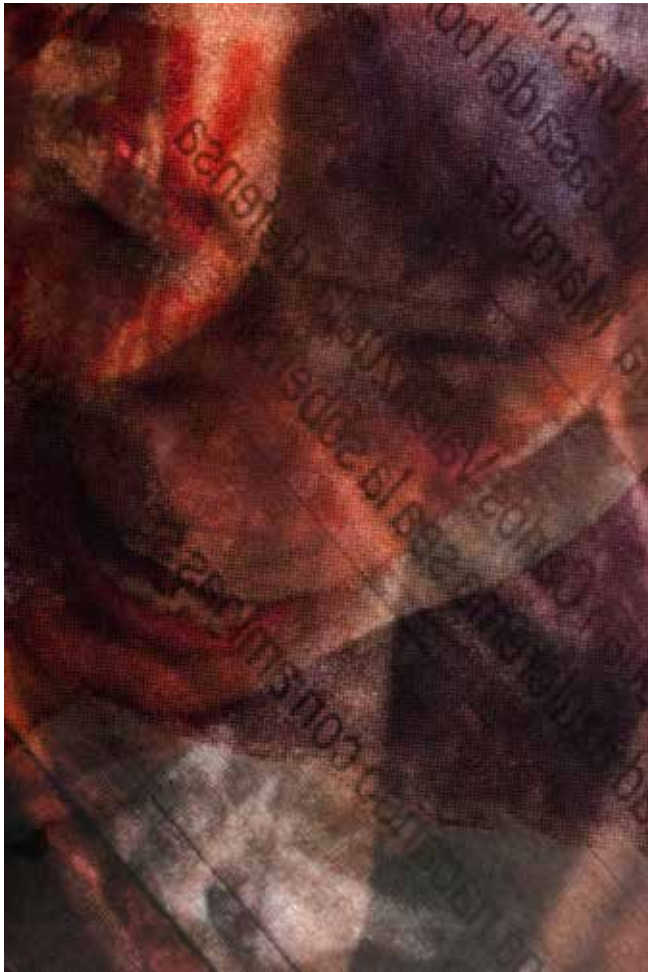


Seiko Velasco, *Marc*, 2014. Colección del autor





Seiko Velasco, *La barbie*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *La hydra*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *La hydra*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *Cuentos para dormir*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *La hydra*, 2016. Colección del autor





Seiko Velasco, *La barbies*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *Lazos*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *La serendipitia* , 2016. Colección del autor





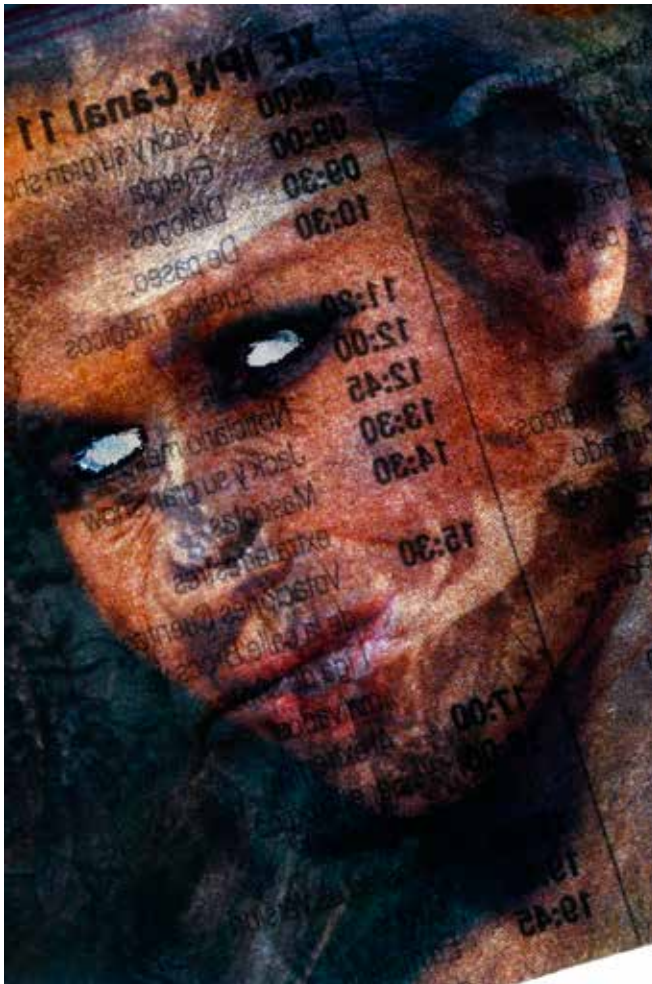
Seiko Velasco, *La serendipitia*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *En tu nombre*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *Del diario*, 2016. Colección del autor



Seiko Velasco, *el poder de mostrar*, 2016. Colección del autor



# Conclusiones

“No tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo”

Jean-Luc Nancy 2003

# METROLOGÍA

El trabajo realizado hasta aquí forma parte de un esfuerzo de superar las visiones convencionales del problema de la violencia, pensar más allá de los relatos modernos sobre cómo la violencia instrumental ha permitido la instauración de la sociedad. Allende las prácticas narrativas necropolíticas que soportan un estado de derecho mediante las dicotomías socialmente aceptadas del crimen/castigo o medio/final. Para ello se ha buscado en la iconografía del cuerpo violentado las pautas comunicacionales que permitan cuestionar las imágenes producidas por la nota roja, cuestionar su política, su ética, incluso su estética; repensar las imágenes del diario *metro* como parte de una de las categorías de la violencia comunicativa.

Los productos culturales que nutren ese imaginario y sus narrativas se han convertido en un tema recurrente para la sociedad mexicana. Al día de hoy estas imágenes forman parte de un fenómeno más amplio que se teje en torno de actos vinculados con las violencias expresivas. En tiempos recientes es evidente que la imagen ha desbordado los límites imaginados para la representación y comunicación de la violencia. Es innegable que en cada montaje escénico realizado con cuerpos abandonados en las plazas públicas existe una intención comunicativa hacia terceros, que en cada mutilación y decapitación, parecería existir un sentido y significado.

Las escenas del crimen se convierten en construcciones escénicas realizadas con la única finalidad de ser vistas, de comunicar, cuya lógica es la del sometimiento del *otro*, la sumisión de *aquel que no soy yo*. Los cuerpos apilados, colgados, rotos, nos han permitido entender que la violencia se ejerce con fines políticos y estéticos, que los medios y las representaciones son parte de la realidad contingente, que la aparente seguridad de la barrera que supone la mediación no existe. Nos encontramos dentro del mismo plano de la realidad donde los cuerpos son inscritos por la violencia, nos encontramos bajo la lógica de la representación como sometimiento. Cúmulo de conocimientos que localizan a la imagen del cuerpo violentado dentro de los relatos de las violencias locales y a veces anecdóticas, dentro de las narrativas propias del imaginario de los narcos, los criminales, la represión policiaca, el crimen pasional, la violencia de género. Estos relatos justifican el ejercicio diferencial del



poder con base en la desigualdad en las relaciones entre los sexos, entre los grupos étnicos, entre los individuos y el Estado (Thompson 1990, 83).

Al hacer una revisión de los trabajos realizados por la academia sobre las imágenes de la violencia es evidente un crecimiento exponencial del interés por entender, desde diferentes puntos de vista, a las imágenes de la violencia. Es a partir de la violencia desbordada que ha surgido un bullicio de voces y sus ecos que se asumen como víctimas. Ante el riesgo de sumarse a este coro de lamentos y convertirse en cómplice inconsciente de la violencia sistémica, busco vías conceptuales y formales que permitan cuestionar los relatos inscritos en los cuerpos violentados, que den la oportunidad de mirar las cosas de nueva cuenta, desde otra óptica. En concordancia con las prácticas docuficcionales propuestas por Iván Ruiz (Ruiz 2017) establezco un diálogo abierto con las imágenes, para ir allende su superficie y develar las relaciones de poder, de subordinación, que establecen y ayudan a perpetuar la formación filogenética de las personas, ir “mucho más allá del estudio comparativo del arte verbal y visual, hacia una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen” (Mitchell 2009, 67). Encuentro en la investigación plástica las formas de abordar este problema más allá de la apología del delito, del lenguaje político y mediático contemporáneo.

La propuesta de la serie *Retratos de Babel* es sencilla; abordar la imagen como si se tratara de un arma, capturarla, desensamblarla, conocer sus secretos y devolverla al campo. La estrategia de la serie fotográfica se corresponde con la filosofía de la fotografía, propuesta por Flusser, en la que se busca conocer los secretos que guarda la caja oscura, descifrar el código con el que se programa el aparato, para ser más que un operador, para ser un programador de imágenes informativas. Se parte de la afirmación de que ninguna imagen es inocente, esto porque las imágenes no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en los aparatos que las programan. No existe imagen gratuita, sino por el contrario, la representación del cuerpo violentado en todo caso obedece a una intencionalidad comunicacional y expresiva, una imagen enmarcada dentro de una ideología del consumo cultural.

# METROLOGÍA

En ese contexto las imágenes de nota roja sirven para establecer y sostener relaciones de dominación, las imágenes pertenecientes a este segmento de la *videósfera* son programadas para ejercer un dominio sobre las personas. “Establecer, en el sentido de que el significado puede crear e instituir de manera activa relaciones de dominación; sostener, en el sentido de que el significado puede servir para mantener y reproducir las relaciones de dominación mediante el proceso permanente de producción y recepción de formas simbólicas” (Thompson 1990, 89). Este proceso de producción y reproducción de formas simbólicas es entendido por Thompson como ideología. Para Mitchell la ideología se encuentra íntimamente ligada a las personas, de tal forma que le atribuye un carácter ontológico al afirmar que somos seres culturales, propone “una construcción básica del sujeto humano constituido tanto por el lenguaje como por la imagen” (Mitchell 2009, 85). Mientras que Félix Guattari va más allá de las concepciones dicotómicas del cuerpo, natural/artificial, individual/social, declara: “En lugar de ideología prefiero hablar siempre de *subjetivación*, de *producción de subjetividad* [...] El sujeto, según toda una tradición de la filosofía y de las ciencias humanas, es algo que encontramos como un *être-là*, algo del dominio de una supuesta naturaleza humana. Propongo, por el contrario, la idea de una subjetividad de naturaleza industrial, maquina, esto es, esencialmente fabricada, modelada, recibida, consumida” (Guattari 2002, 39).

Al estar ante una entidad programada se propone descentrar la búsqueda del conocimiento obtenido de las imágenes corporales, a desplazar su análisis, para llevarlo al terreno del diálogo. Flusser propone una lectura recursiva de los textos y las imágenes resultantes de estos, donde “en primer término, tenemos que seguir las líneas, para en el punto final recibir la información dirigida hacia nosotros se traslada, depositarla en nuestra memoria y allí procesarla. Y luego, tenemos que recorrer en el sentido contrario las líneas, para captar la dinámica detrás de la información (la intención del escribiente) y entrar con ella en un diálogo” (Flusser 2005, 107).

En los *Retratos de Babel* se afirma a la imagen como una entidad con la cual se busca establecer un diálogo con estas subjetividades. En las imágenes de los cuerpos violentados la muerte no marca el final de la

existencia, sino más bien, la perpetuación de ésta en una narrativa escénica. Donde el cuerpo se reordena ante la posibilidad del encuentro con su espectador, el cuerpo se reifica, en tanto que se inscribe dentro del sistema axiológico de la comunicación, cobra valor por medio de la capitalización del deseo de su visualización, de su valor de exhibición. Advenimiento comunicacional del cuerpo en imagen ante su valor de exhibición, a partir del cual se tornará posible la construcción visual, *imaginal* y mítica de una corporalidad que opera en el nivel simbólico de lo social: la del cuerpo *excrito* (Nancy 2003).

La violencia de imaginar el cuerpo rebasa la violencia impuesta por la petrificación de lo que ha sido, propuesta por Barthes (2009, 35). Su violencia radica en la exigencia de una visión cautiva sobre el cuerpo arruinado, que llena la mirada de quien la consume de la constante escénica del *corpus*. La imagen del cuerpo de los *otros* representada en *metro* es en sí la imagen de los cuerpos atomizados en nubes de informaciones, resultado de un ecosistema de violencia comunicacional, un segmento de la *videósfera* que obedece a las prácticas necropolíticas, entendidas como una *cultura de la violencia* (Subirats 2000, 203) sostenida por las informaciones remediadas. La sucesión de imágenes fotográficas publicadas conforma un archivo histórico integrado por iconografías de las más diversas índoles, pero que en conjunto forman en extenso una memoria social, por medio de la cual los consumidores de imágenes pueden reconocerse desde sus circunstancias históricas. Las imágenes son los modelos que impactan sobre la conducta psíquica, social y emocional de los sectores más amplios de la población mexicana.

En los *Retratos de Babel* se atiende a una categoría del cuerpo como un producto artificial, un cuerpo subjetivo creado por informaciones. En este sentido se atiende a la fórmula de Guattari y la producción industrializada de subjetividades, las cuales poseen un cuerpo. A partir de la obra de Jean-Luc Nancy se puede identificar en las imágenes pertenecientes a la serie de *Retratos de Babel* la categoría del cuerpo *excrito*, el cual es definido por (Nancy 2003, 84) como el lugar de encuentro en el que se *excribe* y escribe la interioridad siendo con la exterioridad. La propuesta de un cuerpo atomizado que se reifica a partir de su representación surge de entender que “el cuerpo es una colección de piezas,

# METROLOGÍA

de pedazos, de miembros, de zonas, de estados, de funciones. Cabezas, manos y cartílagos, quemaduras suavidades, chorros, sueño, digestión, horripilación, excitación, respirar, digerir, reproducirse, recuperarse, saliva, sinovia, torsiones, calambres y lunares. Es una colección de colecciones, *corpus corporum...*” (Nancy 2007, 23).

El cuerpo *excrito* es el lugar de las ideologías que modelan sus características y rasgos distintivos. Imágenes sintéticas que recomponen las nubes de átomos de información, en ellas los cuerpos y los rostros se construyen de lenguaje. De acuerdo con Jean-Luc Nancy, “La escritura es el vehículo del cuerpo, es cada marca que se adquiere o provoca en el cuerpo y que hace precisamente eso, marcar, escribir, hablar de un momento, un instante que inevitablemente remite a un pasado vivo y fresco en la piel” (Nancy 2003, 147). El cuerpo *excrito* sintetiza en él unidades mínimas de significado que son la materialización de un “sentido mudo, cerrado, autístico del cuerpo, lo que lo hace infinitamente menos que un ‘sujeto’, pero también infinitamente otra cosa” (Nancy 2003, 25).

Los *Retratos de Babel* se constituyen de imágenes técnicas que conforman cuerpos y que en su excripción funcionan como talismán. La imagen se convierte en una entidad que posee una existencia real para quien la codifica, pues este último se ve proyectado en la primera. Para Mitchell el individuo es parte del lenguaje mismo, al tiempo que lo es también de la imagen, podríamos agregar, que en caso de la imagen técnica (Flusser 1990)<sup>1</sup> que deviene del lenguaje no habría distinción. Las imágenes del cuerpo *excrito* toman un lugar en un régimen visual que simboliza a la muerte misma. En este régimen el cuerpo inscrito deviene en una imagen que verifica el cadáver, en un desplazamiento vital que va de la realidad del cuerpo a la imagen del cuerpo excrito. Así la imagen del cuerpo se transforma en una entidad. Excribir el cuerpo en los Retratos de Babel es parte de la experimentación que busca tensionar la simultaneidad de forma y contenido, entre el texto y la imagen, que hace del discurso del cuerpo excrito una exposición de dos universos, el interior y el exterior.

1 La imagen técnica es aquella producida por un aparato. A su vez, los aparatos son producto de los textos científicos aplicados; por lo tanto, las imágenes técnicas son producto indirecto de los textos científicos.

Las ficciones del cuerpo y su imaginación técnica hacen posible la visibilización de las normas que regulan el ejercicio de la violencia, al tiempo que se tensiona la relación entre las ideologías, el lenguaje y la imagen. Las imágenes de cuerpos *excritos* se proponen como una fuerza modeladora y homogenizante, capaz de determinar a las personas que las consumen, pero que a su vez es determinada por las preferencias de los lectores, de tal suerte que se entabla una relación dialógica, son percibidas como estructuras de vigilancia y control. En tanto que el sistema visual propuesto por los medios masivos se encuentra integrado al sistema cognitivo del consumidor, las imágenes, sean visuales o no, son interiorizadas de manera sistemática, cuando no automática, por el consumidor de imágenes. En palabras de Fernando Curiel, “Vemos nosotros, como seres humanos, como sujetos culturalmente e históricamente desarrollados y diferenciados, la visión humana es algo construido, es el producto de nuestro propio quehacer: es un artefacto histórico y cultural creado y transformado por nuestros propios medios de representación” (Curiel 1989, 56-57).

Los cuerpos *excritos* se convierten en multitud por su acumulación en imágenes que se resisten al olvido, se acumulan en las memorias y los archivos. A lo largo de la larga tradición de representación del cuerpo por parte de la nota roja se ha construido toda una narrativa en torno a las formas en las que el cuerpo se somete a la violencia, una iconología de la violencia, a la cual *metro* se ha sumado recientemente. En *metro* se permite la interacción entre diversos órdenes representacionales corporales, todos ellos sujetos, producidos de manera maquina; cuerpos fenecidos, aún calientes, flexibles, suaves; sangrantes por ser obliterados, rotos, destrozados, reventados, empobrecidos, mutilados, golpeados; los que se presentan próximos; al cuerpo sexual, erótico, voluptuoso, concupiscente y sicalíptico pero todos estos órdenes de representación tienen en común el hecho de ser depositarios de las proyecciones del dolor y el placer de la sociedad que los consume. El placer estético producido por la imagen del cuerpo ha permitido que se expanda el límite de la percepción de las imágenes de nota roja. Es decir que a partir de la estetización de la violencia en el diario, los individuos y sus grupos sociales, puedan ver imágenes cuya visualización anteriormente era proscrita del uso cotidiano.

# METROLOGÍA

Un indicio pragmático del dilatamiento del límite estético es el asco, el cual es propuesto por Kant como marco estético, cuya función es delimitar lo que socialmente es posible ver. Este linde estético se manifiesta en la imagen de nota roja contemporánea; como “la pulsión visceral que hace que volteemos el rostro ante una imagen [...] la reacción patológica que causa náusea” (De la Garza 2016). Es decir, el asco impone el término de lo visible, sirviendo como un horizonte que delimita lo visible y lo invisible para un grupo social (De la Garza 2016). Pero la aparición de esta pulsión se ralentiza, se aplaza, controvirtiendo el límite estético de la imagen de nota roja y también cuestionando el límite entre lo público, lo privado y lo tabú para nuestro grupo social.

En consecuencia de estas modificaciones a la manera en las que se representa la violencia ejercida sobre los cuerpos, no sólo en metro, sino en los medios en general, es que se puede pensar sobre una modificación al paradigma visual. El tratamiento que el diario hace de los cuerpos permite pensar en una nueva forma de significación y de consumo simbólico de estos, a partir de diversos órdenes formales que permiten caracterizar y ubicar el entrecruce de la narrativa policíaca y lo erótico. En un sentido atrayente, el espectáculo de la muerte que se muestra inmoral es el lugar de los titulares sugerentes y pasionales desafiando el dolor y la tragedia a través de la palabra e imagen (Flores 2014, 8). Esto permite que las representaciones de la violencia sean vistas, que su visualización deje de ser un tabú, normalizando su tratamiento y consumo.



# Bibliografía y fuentes consultadas



- Alfaro, Efrén. 2014. Los estudios del periodismo de nota roja. En Rueda, Erika (2014) *La investigación ante el nuevo marco regulatorio de las telecomunicaciones y la radiodifusión en México*. San Luis Potosí, UASLP.
- \_\_\_\_\_. 2011. *Los crímenes de la nota roja: análisis de los delitos publicados en los periódicos La Prensa y metro durante 2004, 2006 y 2008*, tesis de licenciatura, México, UNAM.
- Armenta Reséndiz, Montserrat (2008), *Un acercamiento al imaginario de violencia en México a través del fenómeno de la nota roja*, tesis de licenciatura, México, UAM Xochimilco.
- Barrera, Oscar. 2009. La excritura ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy. *Iberofórum. vol. IV, núm. 8*, julio- diciembre, 2009, pp. 148-162. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, México
- Barthes, Roland. 2009. *La cámara lúcida*. Barcelona, Paidós.
- Benjamin, Walter. 2012. Para una crítica de la violencia. *Versión; estudios de comunicación y política*. Número especial noviembre del 2012. UAM-X
- Bolter, David Jay. Grusin, Peter. 2010. *Inmediatez, Hipermediación, Remediación*. Traducción de Eva Aladro. EE.UU. AA., MIT Press.
- Brea, José Luis. 2010. *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Akal.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal.

# METROLOGÍA

- \_\_\_\_\_. 2002. *La era postmedia; acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Versión en PDF, sin editorial.
- Burbules, Nicholas. 2001. *Educacion: Riesgos y Promesas de las Nuevas Tecnologías de la Información*. Buenos Aires, Granica.
- Castañeda, María del Carmen. 1995. *El periodismo en México: 500 años de historia*. México. EDAMEX.
- Castellanos, Ulises. 2003. *Manual de fotoperiodismo: retos y soluciones*. México, Universidad Iberoamericana.
- De la Garza, Amanda. 2016. *Antígona*. (Conferencia en el marco del seminario Imágenes y palabras arrebatadas al infierno. Fotografía, escritura y violencia en México 1994-2014.) 20 de abril 2016, CDMX. México.
- Diez, Rolo. Laurini, Myriam. 1993. *Nota Roja en México 80-89*. México, Diana.
- Escutia Alatorre, Eva. 2004. *Del grito al horror: la expresión de la violencia en el retrato de nota roja de La Prensa*, tesis de maestría, México, UNAM.
- Flores Sánchez, Gerardo. 2014. *Nota roja: el arte de la tragedia. Ensayo del género periodístico de seguridad en el diario metro*. Tesis de licenciatura, México, UNAM.
- Flusser, Vilém. 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.

\_\_\_\_\_ 2005 La sociedad alpha-numerica, *Revista Austral de ciencias sociales*.

Fontcuberta, Joan. 2000. *Zonas de penumbra*. Barcelona, Actar.

Ford, Aníbal. 1999. *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Bogotá, Norma.

Guattari, Félix. Rolnik, Suely. 2006. *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Madrid, Traficantes De Sueños.

\_\_\_\_\_ 2008. *La ciudad subjetiva y post-mediática*. Cali, Fundación Comunidad.

Lara Klahr, Marco. Barata, Francesc. 2009, *Nota [N] roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate.

Lerner, Jesse. 2007. *El impacto de la modernidad. Fotografía criminalística en la ciudad de México*. México, INAH – Turner.

Martínez Levy, Adrián. 2013. *En serio murió el payaso. Ironía y nota roja en México: Análisis polifónico de algunos titulares de la revista Alarma!*, tesis de maestría, México, UNAM.

Marcuse, Herbert. 1993. *El hombre unidimensional*. México, Planeta.

# METROLOGÍA

Martínez Sánchez, Jesús. 2012. *Suplicios, excesos y nota roja: elementos para pensar la violencia como acto significativo*, tesis de maestría, México, UNAM.

Mbembe, Achille. 2006. *Necropolítica*. España, Melusina.

Medina, Cuauhtémoc. 1993. Alarma! crimen y circulación. *Poliéster vol. 6*. México.

Medina, Vicente. 2007. Diseño editorial en el periódico Metro. Tesis de licenciatura UNAM, MÉXICO, D.F.

Metinides, Enrique. 2012. *101 tragedias de Enrique Metinides*, New York, Blume.

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

\_\_\_\_\_. 2003. Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual. *Estudios Visuales, No. 1*.

Monsiváis, Carlos. 2010. *Los mil y un velorios*. México, Debate.

Morin, Edgar. 1994. *El hombre y la muerte*. Barcelona, Kairos.

Nancy, Jean-Luc. 2003. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes. Madrid, Arena Libros.

\_\_\_\_\_. 2007, *Indicios sobre el cuerpo*. Extensión del alma. Buenos Aires, La Cebra.

- Reguillo, Rossana. 2011. *La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación*. E-misphérica. Nueva York, Instituto Hemisférico de Performance y Política. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>, consultado el 20/01/2017.
- Riva Palacio, Vicente. 1905. *El libro rojo, 1520-1867*. México, Pola. <https://archive.org/details/ellibro rojo1520101riva> , consultado el 20/01/2017.
- Rivera Terrazas, José Israel. 2011. De los diarios a las galerías: la fotografía de nota roja de Enrique Metinides, tesis de maestría, México, UNAM.
- Rodríguez, Miguel Ángel. 2010. Alarma! La resurrección. *El Nuevo Alarma. núm. 1000*, México.
- Rosales Ortega, Mario Alberto. 2010. La ciudad y el acontecimiento. Un estudio de la violencia a través de la fotografía de Enrique Metinides, tesis de maestría, Guadalajara, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).
- Ruiz, Iván. 2017. *Docufricción, Prácticas artísticas en un México convulso*. México, UNAM.
- Ruíz Castañeda, María del Carmen. 1998. Periodismo colonial. Las hojas volantes (1541- 1700). En Reed Torres Luis y Ruíz Castañeda, María del Carmen 1998. El periodismo en México. 500 años de historia. México, Editorial Edamex.
- Servín, Juan Manuel. 2008. A sangre fría: periodismo de morbo

# METROLOGÍA

y frivolidad. México, Almadía.

Soberanes, Enrique. 2012. Entrevistado por Flores Sánchez, Gerardo Román. México D.F. 25 agosto.

Sofsky, Wolfgang. 2006. Tratado sobre la violencia. Madrid, Abada.

Sontag, Susan. 2003. Ante el dolor de los demás. Madrid, Alfaguara.

Straw, Will. Comp. 2011. Aprehendiendo al delincuente, crimen y medios en América del norte. México, UNAM-McGill.

Stelley, Santiago. 2008. El Nuevo Alarma! es el mejor tabloide de sucesos de México. Entrevista con Miguel Ángel Rodríguez. [Documento en línea] Disponible en: <<http://www.vice.com/es/read/el-nuevo-alarma-v2n1>> [consulta 27 mayo 2011].

Steyerl, Hito. (2014) Circulacionismos MUAC, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, México, D.F.

\_\_\_\_ El imperio de los sentidos. Policía como arte y crisis de la representación. <https://lasdisidentes.com/2015/04/05/el-imperio-de-los-sentidos-policia-como-arte-y-crisis-de-la-representacion/>, consultado el 4/06/2015.

Subirats, Fernando. 2000. Violencia y civilización. En Kurnitzky, Horst Comp. Globalización de la violencia. México, Colibrí.

Thompson, John. 1990. *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. México, Universidad Autónoma Metropolitana.

Vargas, Susana. 2015. *Mujercitos*. México, RM.

