



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

EXHIBIR LA MUERTE: LA VIOLENCIA COMO  
ESPECTÁCULO.

LA IMÁGEN MEDIÁTICA DEL CADÁVER COMO POTENCIA  
IDEOLÓGICA HACIA UNA NORMALIZACIÓN DE LA  
VIOLENCIA.

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

**MARLENE CECILIA GARCÍA GUERRERO**

TUTOR: DR. JUAN MANUEL RODRIGUEZ ROJAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
CIUDAD UNIVERSITARIA, CD.MX. 2023.





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.

## Agradecimientos

### A MI FAMILIA:

A mi madre: **Delia Mabel Guerrero Zapata** ya que lo que he construido es por y gracias a ella. Por darme ánimos y fuerzas cuando ni siquiera confiaba en mí misma. Por siempre estar con nosotras, por nunca rendirse y por ser la mejor. Por tu sabiduría, fortaleza e inteligencia.

A mi padre: **Antonio García Ramírez**, por su apoyo incondicional sin límites, por tu escucha, por tus pláticas nocturnas, por ser el hombre más noble, tierno y amoroso que conozco.

*A ellos que, gracias a su sacrificio corporal a través de su fuerza de trabajo, su agencia y su inteligencia, me han dado las herramientas, no solo en recursos, sino en apoyo y comprensión para terminar y continuar mis estudios, por apoyarme al redireccionar mi camino, haciéndome ver que **otros caminos son posibles**. Por la inspiración, ya que en su noble oficio encontré las bases para realizar este trabajo.*

A **Karla Roxana**, mi hermanita, por llegar a mi vida y darme un motivo más para continuar todos los días, por darme día a día el combustible necesario para seguir. Por levantarme, aun cuando yo misma pensé que todo estaba perdido. Por enseñarme a ser día a día una mejor persona, por preocuparse por mí, por ser la mejor hermana y la amiga que siempre deseé, y la que me hace creer que otro mundo **es necesario y posible**. *Te quiero perrito, en tus manos está el futuro y el porvenir...toda una revolución por venir.*

A mi abuelita, **Eustolia Ramírez Rodríguez**, porque a pesar de su incompreensión en temas académicos, escucho con atención el protocolo de este trabajo antes de partir.

A mi asesor, **Juan Manuel Rodríguez Rojas**, por su confianza, por sus clases que me inspiraron a seguir estudiando la otredad y el posestructuralismo. Por su ayuda, consejos, confianza y asesorías para la culminación de este trabajo.

A la clase trabajadora, que gracias a sus aportaciones fiscales canalizadas en el Estado he podido terminar mis estudios. El objetivo es y será siempre escribir para ellxs.

\*\*Agradezco a la **DGAPA-UNAM** que gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPITT) “*La alteridad frente a la violencia: Reconocimiento, dialogo y escucha*” Clave: **IN402722**, ya que los recursos recibidos me fueron de ayuda para la culminación de esta tesis.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	4
<b>Capítulo 1: Lenguaje y violencia simbólica</b> .....	12
1. La pregunta por la violencia.....	13
2. Violencia subjetiva y objetiva.....	21
3. Violencia Simbólica. ....	25
<b>Capítulo 2: La fotografía como arma: El papel de la fotografía en la cultura y su influencia en los medios de comunicación impresos</b> .....	34
1. Pequeña historia sobre la fotografía.....	34
2. La fotografía periodística.....	44
3. ¿Realidad o barbarie colectiva?: La nota roja. ....	53
<b>Capítulo 3. Violencia, espectáculo y normalización</b> .....	57
2. Fascinante violencia ¿Por qué buscamos las imágenes violentas?.....	69
4. Normalización de la violencia: Encuadre de subjetividades.....	80
<b>Capítulo 4: Alternativas para una transformación del régimen de visibilización violento</b> .....	87
1. Entre la representación y lo representatividad: Ontologización de la imagen. ....	88
2. Entre el paisaje y la barbarie: Fernando Brito.....	90
3. Jacques Rancière y la política de las imágenes. ....	93
4. Hágase la luz: Alfredo Jaar.....	97
<b>Conclusiones</b> .....	101
<b>Fuentes de consulta y bibliografía utilizada</b> .....	109

## Introducción

Al estudiar el fenómeno de la violencia la primera impresión que nos llevamos aquellos que la estudiamos a profundidad es la múltiple y extensa variedad de imágenes explícitas de *hiperviolencia* que desbordan y se nos presentan, tanto en televisión, como en internet, revistas, diarios impresos diversos y más recursos visuales. Estos expedientes nos inundan de inmediato la mirada y, personalmente debo aclarar que no soy afectada a este tipo de contenido, ni mucho menos fascinación, por lo que verlos cotidianamente me ha hecho pensar en lo que nos afecta como sociedad. Por lo tanto, la realización de este trabajo escrito me hace recordar aquellas veces que experimenté este sentimiento de incomodidad. Y no es para menos destacar la evolución sin precedentes de lo grotesco, lo gore, lo violento, o sea, la extrema violencia sin mediaciones con tanta naturalidad en la actualidad.

A finales de los 2000, se empezó a ver este fenómeno con más fuerza en occidente, fomentado en gran medida desde los acontecimientos del 9/11 mismos que marcaron para siempre a aquellos que los presenciamos, encarnados o presentados en una cobertura sin precedentes de días y días ininterrumpidos en los que nos exponían imágenes violentas de suicidios, personas heridas, ensangrentadas, terroristas orgullosos de sus hazañas, muertes por doquier etc. En lo personal, fue un acontecimiento que recuerdo hasta la actualidad, y estoy segura que muchos aún lo recuerdan, cuando después de salir del colegio, una televisión me mostró la terrible devastación terrorista expuesta por los medios de comunicación masiva. Podríamos pensar que estos hechos son aislados, ocurren en otro país, bajo contextos distintos que no aguardan resentimiento a la idiosincrasia mexicana, pero no podríamos estar más equivocados, ya que aportan indirectamente el régimen visual violento que ya se venía gestando poco a poco. Desafortunadamente fue de mis primeros acercamientos a la violencia y no fue el último. A muy corta edad, presencié en el puesto de periódicos donde hasta la fecha, trabajan mis padres, un sinnúmero de portadas violentas que expresaban las consecuencias de decisiones irresponsables de mandatarios incompetentes como la guerra contra el narcotráfico de Felipe Calderón. Fui testigo *involuntario* de cómo día a día distintos diarios exponían sin pudor las terribles masacres que el crimen organizado cometía, a veces dos por día, a veces tres, pero siempre superándose a sí mismos en su creatividad, horror y saña para asesinar y aterrorizar tanto a sus enemigos directos, como indirectos. Ser hija de padres

voceadores te da el terrible “privilegio” de sumergirte en la experiencia de lo visual más pronto que otros. Recuerdo muy bien una portada -que incluso, raya en trauma personal- de ya extinto diario, *La Alarma* que llevaba por título en su portada: “*Quemacocos: Dejan dos cabezas en el toldo de un auto, los cuerpos en el asiento trasero*”<sup>1</sup> A mi corta edad observé con detenimiento la imagen de las cabezas cercenadas y asustada volteé la mirada, lo recuerdo y aún me eriza la piel. Inmediatamente noté que los transeúntes al ver el periódico exhibido decían con los ojos bien abiertos: “¿Ya viste lo que les hicieron?”, “Uy, no, ve cómo quedaron” “Ufff, mira cómo le dejaron la piel, le cortaron todita la cabeza” “¿Habrán sufrido mucho esos cuates?” y más comentarios de esa índole. No obstante, yo empezaba a hacerme preguntas, en el momento que nos muestran individuos reducidos a cosas de las que podemos disponer a placer sin restricciones, ¿Qué dice esto de nuestra capacidad de sentir? ¿Qué nos indica esto como sociedad?

Los lectores, día a día, sorprendidos experimentaban fervientemente el fenómeno de la violencia. El aumento del consumo de esta prensa impresa popular se extendió, cada día estos diarios eran muy buscados, inclusive, en los barrios más marginados, eran voceados los crímenes novedosos de la zona, en pequeños carritos o motonetas. Al escuchar la bocina, de inmediato la gente decía “Y, ahora ¿a quién habrán matado?” atentos todos escuchaban de manera hambrienta el relato de aquel crimen atroz sucedido cerca de su zona, haciendo que tu imaginación volase, y al no resistir la curiosidad terminar comprando la exclusiva a un precio muy bajo.

Diariamente se sorprendían con las notas, hasta que llegó un momento en el que ese asombro y esa novedad se iban apagando poco a poco. Ya no les generaba *sorpres*a, le generaba morbo aún, pero ya bajo una cierta resignación muy bien delimitada. Esta experiencia personal me inspiró a tratar de explicar qué es lo que generó esa experiencia encuadrada en una imagen que nos develaba dolor, sufrimiento, violencia, pero que también determinaba una subjetividad que, si bien no éramos capaces de vislumbrar en el primer instante, si tendría repercusiones políticas y teóricas, tanto en lo social, como de lo individual.

---

<sup>1</sup> Véase en [Recurso en Línea]: [7913489\\_20160111102027.JPG \(480x314\) \(kaskus.id\)](https://www.kaskus.id/2016/01/27/7913489_20160111102027.JPG) del 27 de Septiembre del 2007.

En la actualidad no es tan diferente. Experimentamos una anestesia a la crueldad, vemos las imágenes por morbo, por fascinación, un acto por mera lascivia, hemos visto a las víctimas de estos terribles crímenes como un objeto que nos genera entretenimiento y morbo. ¿Qué nos ha pasado como sociedad? ¿Dónde está la explicación posible a este fenómeno que nos debería *aterrar* en lugar de *fascinar*?

El presente trabajo intenta responder a estas preguntas, comprender cómo es que el régimen visual ha cambiado y destazado el imaginario colectivo, cómo es que esto nos ha transformado como sociedad y cómo es que las imágenes violentas desencadenan construcciones tanto teóricas como políticas. Teóricas, porque intentamos explicar el régimen visual al que nos enfrentamos día a día bajo esta violencia que experimentamos a través de presupuestos que nos hacen entender cada día más el mundo en el que habitamos y vemos. Política, porque sin lugar a duda, estos encuadres de la violencia tienen repercusiones en nuestra subjetividad y en cómo es que el nuevo sujeto de la violencia gore ve estos actos como parte de su cotidianeidad, cuando debería de horrorizarle el sufrimiento de otro ser humano, sensibilizarlo, concientizarlo y no fascinarlo.

Pareciera que la representación sin mediaciones de la violencia en nuestro entorno aguarda una suerte de enfermedad silenciosa, que no deja síntomas visibles en lo efectivo, pero sí en la psique, perpetuando el virus de la violencia en México mutando y creciendo cada vez más hasta convertirse en un huésped ideal que pasa a acostumbrarse y buscar la violencia, dejando a su paso un potencial daño en las sociedades actuales, convirtiéndose en un estructural que deja repercusiones en la manera en cómo vemos la vida y cómo nos relacionamos con ella.

Por lo anterior, es importante mencionar que a través de cada uno de los análisis que se explican en esta tesis se hace énfasis a su importancia que aguardan estos en el campo de la filosofía, toda vez que las imágenes, en este caso las fotografías se instauran en el campo de lo real, imágenes como superficies significativas que, en la mayoría de los casos, refieren a algo que ya sucedió y se tiene registro de ello. La fotografía es un archivo de carácter crítico y social, donde la crítica fotográfica debe ser capaz de descifrar las condiciones culturales integras de cada acontecimiento. Y qué decir del lenguaje que aguarda una fotografía que es un nido de conceptos, conceptos mismos que se van develando de acuerdo con una

intencionalidad. Si bien estas características no son del todo expresas, son tacitas y repercuten directamente en la composición de lo real, podríamos decir que las fotografías son el reflejo del presente, y expedientes del pasado, mismas que conforman nuestra realidad efectiva. Por lo anterior, es inevitable ver el lazo que se hila entre la disciplina fotográfica y la filosofía.

El esfuerzo de investigación y pensamiento que a continuación se presenta busca profundizar en esta dimensión social y cultural que deja a su paso huellas en la dimensión estructural de nuestra sociedad mexicana. Busca también, explicar cómo es que vemos las imágenes de nota roja como algo que nos anestesia, tanto los sentidos como los gritos de demanda que esta sociedad necesita, esas voces de denuncia que muchas veces se opacan, que hacen que las subjetividades que se amolden día a día, a lo inevitable, a lo único conocido como violencia, como la mía cuando era pequeña. Denunciar cómo es que en algo tan aparentemente inocente como una fotografía, que es una intención comunicativa por excelencia, se aguardan elementos violentos nos cambian para siempre como sociedad casi de manera espectral.

Asimismo, es importante aclarar que este trabajo no busca eliminar el ejercicio periodístico de nota roja, sino que busca aportar elementos efectivos para su redimensión estética, política y cultural y proponer un cambio en el régimen de visibilidad violento desde la sensibilización, desde el arte y desde la enunciación y denuncia política frente al crimen organizado que ha secuestrado hasta nuestra manera de pensar. Otra mirada que puede llegar a revolucionar nuestro entorno y nuestra manera de ver la realidad inmediata.

Para tal empresa, en el primer capítulo de esta tesis, se busca esclarecer de manera introductoria y necesaria, que es lo que entendemos como violencia en su acepción más primitiva. Al hablar de violencia, surge más que una sola definición, por lo cual, al tratar de indagar la más adecuada para esta tesis, caímos en la definición que otorga Slavoj Žižek en *Sobre la Violencia. Seis reflexiones marginales*<sup>2</sup>, libro que tendrá mucha relevancia, ya que define a la violencia a través de un binarismo interesante: *violencia subjetiva* y *violencia objetiva*, donde la primera es entendida como aquella que es evidente, aquella que es comprobable y fiable por los sentidos y es de carácter instrumental, como las guerras, los conflictos armados etc., y la segunda se encuentra inherente, es invisible y más escindida en

---

<sup>2</sup> Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*: Ed. Paidós, Londres, 2008, Trad. José Antón

los recursos del lenguaje. Estas dos consideraciones son importantes, toda vez que permite que podamos entender qué es la violencia simbólica., misma que se encuentra escondida en el lenguaje, reproducida bajo formas distintas no habituales. Este trabajo escrito, además de tratar de entender y explicar la violencia desde sus múltiples frentes, buscará apoyo a través de los postulados de la escuela postestructuralista, toda vez que esta escuela de pensamiento se encarga de tratar de entender y explicar la subjetividad a través de sus múltiples movimientos. A través de ello, daremos cuenta cómo es que la violencia simbólica se encuentra en prácticamente todas las intenciones comunicativas, como lo es, por ejemplo, la fotografía.

Para poder entender el papel de la fotografía como instrumento de violencia, primero nos detendremos, ya en el segundo capítulo a comprender que es lo que entendemos como fotografía y cómo es que esta aguarda un papel importante dentro de la comunicación social, así como su importancia documental y social. La fotografía es un nido conceptual y una herramienta que en la sociedad no puede prescindir, aquella que captura momentos, situaciones, y hechos que ya pasaron siendo objetos de crítica. A través de los textos de Walter Benjamín como *Pequeña historia de la fotografía*<sup>3</sup> comprenderemos cómo es que la fotografía es el archivo histórico y el documento de referencia más importante en las sociedades. Asimismo, daremos entrada a estudiar el fenómeno de la nota roja dentro del ejercicio periodístico, toda vez que es un espejo fiel de la realidad que vivimos en la actualidad.

Así, para una mejor comprensión, se mostrará cómo es que la violencia simbólica se desempeña en el entretenimiento del internet, en los memes, que en apariencia son medios de entretenimiento, pero que a detalle pueden aguardar violencia, al mismo tiempo que en la violencia de género y patriarcal. Nos centraremos en analizar el ejercicio periodístico de nota roja en los medios de comunicación impresos, dado a que estos configuran por excelencia el elemento de información directo y de mayor accesibilidad entre la población mexicana.

En esta comprensión de la prensa, la dividiremos en dos categorías: prensa de referencia y prensa popular. La primera entendida como “prensa seria” es aquella que

---

<sup>3</sup> Walter Benjamín., *Pequeña historia de la Fotografía*, en Discursos Interrumpidos i, Trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.

aguarda información más comprometida con el papel de informar en materia política, económica, social etc., y la segunda es una prensa más sencilla, tanto en lo que muestra como en lo que expresa, pero más sanguinaria y morbosa en sus fotografías, dándole importancia a los sucesos más amarillistas y morbosos, como lo son las muertes, los asesinatos, la pornografía, espectáculos etc. Asimismo, en la primera también resalta una distinción en el precio y la accesibilidad, siendo la prensa popular la líder y la más buscada entre la población mexicana. Llegados a este punto ¿Qué nos dice este consumo exacerbado de la nota roja entre los mexicanos?

Dentro del tercer capítulo, entenderemos cómo es que la violencia en México, específicamente la del crimen organizado y consumo y venta de drogas ha permeado la vida de la población, cómo es que este se ha convertido en una máquina delincencial y moldeadora de subjetividades. Para explicar esta coyuntura social, utilizaremos textos de Rosana Reguillo, Oswaldo Zavala, Sayak Valencia y Luis Astorga, entre otros, que nos explicaran cómo es que el crimen organizado ha determinado nuestra forma de vida, nuestra forma de pensar, de socializar y de entender la violencia y la cultura. La nota roja es el receptáculo que muestra fielmente la realidad social que el crimen organizado ha gobernado de múltiples frentes.

De un día a otro, prácticamente nos encontramos con que no existen más las noticias tendenciosas, ya no hay una representación de la violencia medida, todo conforma una *cultura mediática* que ha sido aceptada, normalizada y mercantilizada. La cultura mediática supone generalizar en la población hacia un tipo de gusto, una sensación individual de placer que deviene en un procedimiento e idiosincrasia colectiva, misma que expresa una sensación de pertenencia y comodidad que es aceptada y socializada por los otros. Ya no yace una persona muerta en un hecho lamentable, ya es simplemente un hecho fotografiable y seguramente rentable por la prensa amarillista que fomentada por la búsqueda de lo que se puede vender como objeto y de aquello que es redituable, distribuible y vendible. Para explicar esto, utilizaremos principalmente las investigaciones que Guy Debord nos da en su texto *La sociedad del espectáculo*.<sup>4</sup> Como base para poder entender esta dinámica social que

---

<sup>4</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Trad. Revisada por Maldejo para el archivo situacionista Hispano. 1998.

borra por completo la empatía hacia un hecho violento y lo sitúa en una calidad objetual que deshumaniza la barbarie convirtiéndolo en producto. Así mismo, esto da pie a entender cómo es que esta mercantilización de la vida humana que, por un lado, afecta la calidad humana del agente y por otra, encuadra una subjetividad indolente. En esta última parte del tercer capítulo, trataremos de a través de autoras como Rita Segato, “Bifo” Berardi y Eugenia Boito, entre otros, se gesta una articulación que explica la normalización de la crueldad a través de un carácter anestésico, toda vez que no es que el agente receptor al hecho aprenda a convivir con la crueldad, sino que más bien la normaliza, generando una anestesia que lo imposibilita a sentir con sus entrañas el hecho violento crudo, sin mediaciones, dado a una parálisis normalizadora. Este postulado se complementa con las visiones anteriores, toda vez que pone en relieve que la pulsión humana y destructora con la deshumanización van de la mano.

Por último, el cuarto apartado de este escrito, es de carácter propositivo. Como lo mencionamos al inicio de esta parte introductoria, esta tesis busca sumergirse a varias disciplinas que resultaran complementarias para poder desarrollar este problema. Por un lado, hemos tocado temas sociológicos, filosóficos, antropológicos, literarios, de la cultura pop, de la comunicación. En este momento, propondremos cuatro alternativas, tanto éticas como estéticas y culturales para proponer una mirada distinta que revolucione el régimen escópico violento tal como lo conocemos, no eliminándolo sino intentando que el ejercicio y fotografía periodística puedan ser vistas como un documento de reflexión crítica, denunciante y exigente que represente la nota roja como la conocemos, pero con un enfoque totalmente transformado. Para tal objetivo, explicaremos posturas de Sayak Valencia, Fernando Brito, Jaques Ranciere y Alfredo Jaar.

El objetivo de este trabajo es también, además del ejercicio teórico-metodológico que presentaremos a continuación, entender cómo el esfuerzo académico puede tener repercusiones directas en la realidad, en múltiples ocasiones nos referimos a ejemplos reales que acontecieron recientemente, permitiéndonos no perder de vista nuestra preocupación directa por estos fenómenos sociales, que tienen una importancia imprescindible en la forma en la cual nos relacionamos en sociedad, con el objetivo de que la reflexión que aquí se presenta y se invita a complementar, sea de importancia científica social y académica por y

para las vidas humanas que han sido arrebatadas en sucesos violentos, sus familiares y víctimas colaterales. Por último, esperemos que este pequeño acercamiento sea un espacio de discusión y acercamiento que constituya un antecedente para debates y teorías futuras, que poco a poco pueden constituir un aporte fructífero para nuestras luchas y problemas futuros que, aunque algunas han sido discutidas en abundancia, otras están por surgir.

## Capítulo 1: Lenguaje y violencia simbólica

La violencia es un discurso sin voz  
George Bataille., *Lo que entiendo por soberanía.*

Homero alcanza aquí, a través de la narración,  
la esencia del horror que no conoce ni solución, ni redención  
Rachel Bepaloff, *Dell'Iliade*

La palabra yace muerta sobre la acera gris,  
como el cuerpo descuartizado de un hombre  
al que las ratas royeron sus huesos  
y los perros con sus hocicos pasearon su cabeza  
sobre las avenidas violentas del espectáculo.  
La palabra yace muerta, sobre las bocas de los vivos.  
*Anónimo.*

El objetivo principal de este capítulo es analizar brevemente el término *violencia*, tanto en su carácter general, su etimología, como en su complejidad conceptual, mismos conglomerados que nos permitirán establecer una concepción introductoria necesaria para nuestro abordaje acerca de ella, y comprender que la violencia no solo es un acontecimiento pernicioso para la normalidad aparente de las cosas, sino que ha sido nuestra compañera desde el inicio y a lo largo de la historia humana hasta la actualidad.

Como segundo punto de este capítulo, y ya comprendido lo anterior, realizaremos un doble abordaje de la violencia. En primer lugar, reflexionaremos sobre el término, contraponiendo dos conceptualizaciones fundamentales de la misma: Aquella violencia que se constituye como una acción directa hacia otro u otra -conocida como *violencia instrumental o física*- y otra que aparece en contraposición a ésta (aquellas violencias que no presentan uso de la fuerza, pero sí una acción violenta no instrumental sobre otro u otra). Con tales perspectivas analizadas, entenderemos que existen violencias instrumentales (aquellas donde la violencia física está presente, y donde el ataque directo hacia la autonomía de otro son sus características fundamentales e inmediatas) y otras que no lo son, sino que convergen de manera espectral, anteponiendo a la instrumental, una violencia que opera y se ejerce a través de dispositivos o de medios que no requieren de un contacto físico o inmediato

para operar frente a los sujetos, desenvolviéndose de manera más sutil, donde parecería no estar involucrada ninguna intervención de la fuerza, pero sí de elementos más profundos dentro de la subjetividad de los agente(s) que la efectúa(n), como podría pensarse en la violencia moral, en la violencia simbólica o la violencia cultural, etc.

Así, dentro de la segunda intención, comprenderemos a la violencia simbólica de acuerdo a la concepción que Slavoj Žižek ofrece para poder dar respuesta al problema de la violencia y cómo la percibimos. Así, la *violencia subjetiva y objetiva*, complementaran nuestro abordaje. La primera, entendida como aquella violencia visible y directa y, por otro lado, la objetiva que se escinde en sus preceptos materiales directos y donde el lenguaje será el principal actor para su ejecución: Violencia estructural y violencia simbólica, esta última tomará especial atención en el presente trabajo y será objetivo del tercer punto donde centraremos nuestra atención a la violencia simbólica, cómo es que el lenguaje funge como centro constitutivo para la misma y cómo es que esta logra situarse en varias instancias comunicativas, posicionándose como el elemento clave para el ejercicio de la violencia dentro de la constitución de la realidad.

### **1. La pregunta por la violencia**

La violencia es un fenómeno que nos ha acompañado desde la aparición misma del ser humano. Su nacimiento, su permanencia, su sobrevivencia y su intervención dentro del espacio natural, social e histórico, son muestras de ello. Así, dentro de la historia misma de la humanidad, encontramos el primer camino hacia una lucha por la permanencia vital, donde la violencia ha estado de por medio: el hombre ha violentado y apropiado la tierra para su consumo y goce. Ha germinado la tierra, la ha trabajado, la ha cosechado y se ha servido de ella abriéndola para recoger los frutos de la agricultura, siendo ésta el método directo y fundamental de sobrevivencia humana. En su intervención hay violencia. Así, al analizar el resquicio primario de la primera pequeña zancada del hombre, aparece la violencia.

Así mismo, la existencia misma es un producto violento. Y no solo la existencia del hombre lo ha sido, sino que la naturaleza misma también lo es. En griego, la palabra *bios*, que significa *vida* viene de la raíz cuyo significado es fuerza, valor, vigor, y la palabra *fysis*, traducida al castellano como *naturaleza*, expresa la fuerza de la generación natural, aquello

que brota rompiendo la tierra. En latín, *vita* viene de *vis*, es decir, fuerza. La misma raíz de donde viene, violencia.<sup>5</sup>

En un primer acercamiento etimológico, la palabra **violencia** se deriva del latín, *violentia*, cualidad de *violentus* (violento). Esta deviene de *vis*, que significa fuerza, y *-olentus* (abundancia), es decir, es el que actúa con mucha fuerza. Así mismo, una segunda raíz señala que la violencia puede verse como algo que se transporta o se lleva: *vis* que significa fuerza y *latus* (principio pasado del verbo *ferus*: llevar o transportar). Por lo tanto, e incluso desde su concepción etimológica podemos ver que la violencia fue asociada desde tiempos muy remotos a la idea de fuerza física. Los romanos llamaban *vis* o *vires* a esa fuerza, al vigor que permite que la voluntad de uno se imponga sobre la de otro. *Vis tempestatis* se llama en latín, por ejemplo, al vigor de una tempestad. Así, dentro del código Justiniano, se hablaba de una fuerza mayor, que no se puede resistir (*vis magna cuiresisti non potest*).<sup>6</sup>

Por lo anterior, *la violencia es el exceso de la fuerza, una sobre abundancia de ésta*. Esto, nos hace pensar inmediatamente el papel de la violencia en la historia. En la sociedad antigua y actual tenemos conciencia de vivir en un mundo violento, en el que el ejercicio de la violencia tiene distintas formas y se encuentra tanto en el ámbito público (guerras, atentados, masacres) como en el privado (acoso, coacción, abusos, etc...).

Por lo tanto, la historia del hombre y su relación con los otros se ha construido a través de disputas, conflictos y guerras donde la violencia ha sido protagonista.<sup>7</sup> Donde la conducta bélica derivada de la expansión territorial de unos pueblos contra otros, las contiendas propiciadas por las fricciones religiosas, los combates sostenidos por los ideales de independencia, las hostilidades arraigadas por las tradiciones culturales de unas comunidades frente a otras, las batallas tácitas en los cambios sociales, el enfrentamiento de distintos grupos representantes de ideologías incompatibles entre sí o la defensa implícita sostenida en el legítimo desacuerdo hacia la humillación o el sometimiento, son aspectos continuos que

---

<sup>5</sup> Tonkonoff, Belén Blanco, Ana y Sánchez, María Soledad, Coord., CLACSO, Ed. Pluriverso, *La pregunta por la violencia.*, 2017, p.4.

<sup>6</sup> Guido Gómez de Silva., *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, COLMEX, 1998, p.453.

<sup>7</sup> Juan José Iglesias, *La violencia en la Historia, Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva, 2012, p, 2.

han sido múltiplemente reiterados durante el tránsito de lo humano sobre este mundo.<sup>8</sup> Así, cada siglo posee su cuota de sangre y está manchado de ella en cada rincón del globo terráqueo, mismo que ha sido interrumpido al menos una vez por el sonido de las armas, los conflictos entre grupos diversos, los desacuerdos, acompañados del rugido de un cañón de guerra.

Cada existencia en este mundo ha pagado con fuerza y violencia su sobrevivencia: cada individuo ha sido violento al menos una vez en su vida, sin importar si es capaz de reconocerlo. Este último reconocimiento antropológico de la violencia y la sociedad, abre el debate sobre el estado latente de la violencia en la conducta y el entorno humano. Por lo tanto, no hay forma de evadir la violencia que nos constituye humanos, mucho menos hay posibilidades de borrarla, pero es fundamental tratar de entenderla.

Es irrefutable nuestro continuo encuentro con la violencia, incluso en la más inhóspita existencia se agudiza la posibilidad de ser violento o de estar expuestos a los hechos derivados de la violencia. De tal modo, no nos resulta una opción creer que, por ello dejará de existir sin más o que algún día podremos, mediante el método que sea, derribarla o derrocarla. Voltar la mirada hacia otro lado no hará evitar la pesadilla, afrontar y comprender nuestra convivencia permanente con ella, hará que el fenómeno sea comprendido para poder enfrentar nuestra convivencia con ella.<sup>9</sup>

Por lo anterior, la violencia es uno de los temas centrales para las ciencias sociales contemporáneas, y que ha generado inquietud en prácticamente todas las épocas de la historia. Ha sido definida de múltiples enfoques, por lo tanto, es una de las problemáticas más estudiadas dentro de las reflexiones e investigaciones que se desarrollan dentro del marco de las ciencias sociales y humanidades. Como objetivo de estudio, la violencia resulta de interés de innumerables especialistas y disciplinas que reconocen su complejidad, tanto que ha sido investigada desde sus inicios por la Filosofía, la Historia, el Derecho, la antropología, situándose como un fenómeno multidisciplinario por antonomasia, provocando

---

<sup>8</sup> Héctor Sevilla Godínez, *Hommo Violentus. Aportes de la filosofía ante la violencia*. Ed. Colofón, Ciudad de México., Primera edición 2017, p.43.

<sup>9</sup> Tonkonoff, *óp. cit.*, p.4.

que existan distintos criterios acerca de su naturaleza a lo largo del tiempo: desde la época antigua hasta la época moderna. Analicemos algunos de ellos. Bajo la tradición antigua y siguiendo el análisis que Amalia Quevedo construye a partir de los textos aristotélicos, para Aristóteles:

la violencia *obedece a un ideal de necesidad forzoso*... donde lo forzoso es lo que, contra la tendencia y el designio, estorba e impide<sup>10</sup>... *la violencia* siempre es intrínseca a quien la padece y *es un designio* que va contra la naturaleza [...] la violencia es contraria al deseo y al razonamiento, es decir [...] la violencia es aquella a la que se opone a lo mas propio de cada ser... *Así pues*, la violencia representa un tipo de necesidad que se opone a la necesidad de la naturaleza y que contraria al fin de cada cosa, en virtud de una eficiencia intrínseca que impide u obstaculiza la realización de un fin propio.<sup>11</sup>

Bajo esta perspectiva se entiende por principio que la violencia es una necesidad intrínseca y una acción delimitada que va en contra del deseo y el razonamiento de aquel que es forzado en su naturaleza o intención inmediata, oponiéndose a la naturaleza primaria de cada ser que es objeto de ella. Bajo esta tesis, autores como Santo Tomas de Aquino, definen a la violencia dentro de un triple sentido: “como una fuerza que se ejerce desde fuera. Es una fuerza extrínseca contraria a la voluntad de quien la padece... es todo aquello que se opone a la justicia y a la naturaleza”<sup>12</sup>

Así mismo, dentro de la conceptualización de la era moderna, la Real Academia Española ha definido a la violencia como *la acción y efecto de violentar o violentarse*.<sup>13</sup> También, la Organización Panamericana de la Salud (OPS) define a la violencia como “El uso intencional de la fuerza o poder físico, de hecho, o como amenaza contra uno mismo,

---

<sup>10</sup> Aristóteles., *Metafísica V*, 5, 1015- A., Gredos, Madrid. pp. 26-27.

<sup>11</sup> Amalia Quevedo., *El concepto aristotélico de la violencia*, Universidad de Navarra, 2007 pp. 155-170. Las cursivas son mías.

<sup>12</sup> Tomas de Aquino, S. *Suma Teológica.*, 1ª. Edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos. p. 175.

<sup>13</sup> Real Academia Española., *Diccionario de la lengua española*, 23 edición, versión 23.5 en línea <http://dle.rae.es> Consulta: 12 de noviembre del 2022.

otra persona, o un grupo de comunidad(es), que cause o tenga muchas probabilidades de causar lesiones, muerte, daños psicológicos, trastornos del desarrollo o privaciones varias.”<sup>14</sup>

Bajo esta tónica, Lawrence refiere que la violencia es todo género de acciones que resulten o sean intentadas para provocar un serio perjuicio para la vida o sus condiciones materiales.<sup>15</sup> Asimismo, Corsi menciona que la violencia es una forma de ejercicio de poder mediante el empleo de la fuerza (ya sea física, económica, psicológica, política) que implica la existencia de un arriba y un abajo simbólicos, que adoptan habitualmente formas de roles complementarios: padre-hijo, hombre-mujer, jefe-subordinado, etc.<sup>16</sup>

Bajo este primer acercamiento con las conceptualizaciones abordadas anteriormente, podemos determinar que la violencia es en su conjunto un fenómeno atravesado por las siguientes consideraciones:

- a) Es un fenómeno social que es generado por los seres humanos contra otro u otros, dentro de una relación de *otredad*<sup>17</sup> que conlleva múltiples dimensiones que deben ser tratadas de manera integral. Se vinculan a la forma de actuar, pensar, y sentir de los sujetos individuales y grupales, donde al ser enteramente social, repercute en las relaciones sociales pues no existe sociedad con dependencia a sus costumbres, religión o cultura que se encuentre exenta de la violencia.
- b) Es un fenómeno complejo y dinámico, porque es un concepto polisémico con múltiples dimensiones y ramificaciones, así como de componentes que explican y describen un abanico de procesos eventos y realidades sociales cualitativamente diferentes, ya que pueden cambiar dependiendo el tiempo o el momento histórico, así

---

<sup>14</sup> Organización Panamericana de la Salud., *Informe mundial sobre la violencia y la salud.*, 2003, en <http://iris.paho.org/bitstream/handle/10665.2/725/9275315884.pdf?sequenc>. p. 3.

<sup>15</sup> J. Lawrence., *Violence in Social Theory and Practice*. Revista New York., pp.31-49. Recurso en línea: [http://www.pdnet.org/soctheorpract/content/soctheorpract\\_1970\\_0001\\_0031\\_0049](http://www.pdnet.org/soctheorpract/content/soctheorpract_1970_0001_0031_0049).

<sup>16</sup> J. Corsi, *Violencia: Una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*. Argentina., Editorial Paidós., p. 45.

<sup>17</sup> De acuerdo con la teoría de la otredad, “en tanto soy mirado por el otro, me convierto en objeto, colocándome a merced de juicios y opiniones sin replica”. Menciona que sé es presa de la libertad del otro, pues me objetiva y se aliena a través de su conciencia. Así pues, la relación con el otro es de carácter conflictivo. En: *Santiesteban, Luis Cesar, “La teoría del otro en Sartre” en Ángel Xoloconzi, Ricardo Gibu, et. al., La fragilidad de la política. Ensayos fenomenológicos y hermenéuticos*. Aldus Editorial. 1ª. Edición. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2015, pp. 169-190.

como del contexto social del momento en el que se traten. De ahí radica la dificultad de asir solamente una conceptualización al respecto.

- c) Es un fenómeno social, ya que la violencia por lo general involucra a una persona o varas personas y sus efectos a corto o largo plazo pueden influir fuertemente en afectaciones o alteraciones dentro de las sociedades y la cultura, así como en las relaciones sociales de los involucrados.
- d) Es un fenómeno multifactorial, porque son diversos los factores, tanto individuales como sociales, relacionales, políticos, económicos, y culturales que originan la aparición de la violencia en contextos concretos.
- e) Está relacionada con los desequilibrios del poder; porque la violencia aflora cuando las relaciones sociales se basan en modelos de relaciones de poder que se centra en estrategias negativas (coerción, intimidación, uso de la fuerza, amenaza, entre otras) donde el poder se utiliza de manera desigual. Lo anterior implica que todo acto de violencia (por acción u omisión) incluye formas de ejercer ese poder para regular la conducta de quien o quienes son objeto de violencia.
- f) Ocasiona daños a los otros, porque ese uso de la fuerza y ejercicio inadecuado del poder genera efectos negativos para aquellos seres humanos que se encuentran relacionados directa o indirectamente en situaciones violentas.

Este primer acercamiento resulta frontal y necesario. Situémonos más a fondo. Al estudiar el termino violencia, nos enfrentamos a un sistema de macro y micro significados, como también de simbolismos y situaciones concretas que se rigen bajo normas sociales, culturales, económicas, de clase, de raza, de etnia, etc., así como realidades y situaciones diversas. Estas conceptualizaciones de la violencia no resuelven las inquietudes derivadas de ella a profundidad, porque al intentar definir solo ciertos fenómenos en un elemento tan amplio, como lo es la violencia, corremos el riesgo de dejar fuera otras conformaciones de la misma.

Sin embargo, las definiciones anteriores son buenas para un primer acercamiento a ella, aunque el esfuerzo por asir una sola definición de violencia, es prácticamente imposible. Tommas Platz (1992) refiere la dificultad para encontrar una definición general, dada la variedad de significados posibles o adjudicados a este término.

Bajo esta tesitura, y atendiendo al consenso general en cuanto a las anteriores definiciones, pareciera que se alude únicamente a un daño directo hacia otro, en forma de agresión directa, expresada bajo una expresión dentro del *contacto físico e instrumental*. Por lo anterior, analizaremos ahora a *la violencia instrumental o física*, aquella que destaca el uso de la fuerza para causar daño a alguien por ser la más consensuada, para así, analizar sus discrepancias si es que las hay. Al respecto, Elsa Blair, comenta:

"La violencia en sentido estricto, la única violencia medible e incontestable es la violencia física. Es el ataque directo, corporal contra las personas. Ella reviste un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Lo que la define es el uso material de la fuerza, la rudeza voluntariamente cometida en detrimento de alguien"<sup>18</sup>

A lo que respecta al sentido del término violencia instrumental, Martínez Pacheco rescata que la violencia es definida por la fuerza ejercida por alguien hacia otro, en su sentido meramente instrumental, con el propósito de obligar a la víctima a realizar situaciones que son contrarias a lo deseado.<sup>19</sup> Asimismo, Jean Claude Chesnais dice que la única violencia en sentido estricto que es medible e incontestable es la violencia física. Ésta es entendida como un ataque directo, corporal contra las personas, revistiendo un triple carácter: brutal, exterior y doloroso. Predominando el uso material de la fuerza.<sup>20</sup>

Podemos determinar que, dentro de estas definiciones instrumentales de la violencia, encontramos elementos clave: predomina el uso de la fuerza por parte de alguien, un aquel que actúa en acción directa hacia otro; la intencionalidad del daño en cuanto a obligar a otro a hacer algo contra su voluntad, Por lo anterior, es imposible negar que en las definiciones anteriores lo que permea es una acción directa hacia otro, una relación de otredad.<sup>21</sup>

---

<sup>18</sup> Elsa Trujillo Blair "*Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición*", *Política y Cultura*, núm. 32, otoño, 2009, México, UAM-Xochimilco, pp. 9-33.

<sup>19</sup> Agustín Martínez Pacheco., *La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio.*, Política y Cultura, 2016., p.9.

<sup>20</sup> *Ibid.* p.13.

<sup>21</sup> Una segunda consideración con respecto a la otredad de corte más político, la encontramos en Bertrand Oglive dentro del texto: "*Estudios sobre necropolítica*" El autor menciona que la posible relación que existe entre la violencia y la otredad, expresada de manera conjunta en dos dominios antes separados: el de la *política* y la *organización del trabajo*, donde las condiciones de desigualdad y dominio del trabajo asalariado, ha hecho que los individuos se conviertan en sujetos desechables y potencialmente intercambiables. Así pues,

Bajo esta tesis, al hablar de violencia instrumental o física estamos hablando de un comportamiento activo directo de alguien sobre otro u otra. Esta visión de la violencia encierra y delimita la concepción de la violencia sólo a un acontecimiento y/o una acción cerrada sin conexión con el entorno social, un acontecimiento violento que define una acción que perjudica *visiblemente* a alguien, pero no explicita la posible conexión que existe entre el hecho y su vinculación con la historia, la cultura, la sociedad y sus formas. De igual forma, deja mucho que desear al respecto de las distintas acciones violentas que no entran directamente al plano de lo instrumental: como lo es la violencia moral, la violencia cultural, las relaciones y ejercicios de poder desmedidos, violencia psicológica, mismas violencias que operan cotidianamente en la sociedad sin que exista derramamiento de sangre o afectación visible o física hacia otro.

Esta acotación es importante ya que nos muestra que la concepción de violencia instrumental es insuficiente para poder explicar los diversos fenómenos que aguarda la violencia en su conjunto dentro del orden cotidiano y que existen otras violencias que se consideran activas dentro de la sociedad pero que de alguna u otra forma se encuentran escondidas. Para explicar esto, pensemos en un ejemplo: Supongamos que una persona que acude al psicólogo para solicitar asistencia psiquiátrica encuentra a un doctor encargado de dicha labor, pero éste no reconoce a su paciente en su vulnerabilidad y actúa siendo omiso a su labor profesional, provocando un daño aún mayor a su paciente. Instrumentalmente, no hay daño directo o visible, no existen personas lastimadas o actos violentos visibles, no hay sangre, no hay daño físico, pero la omisión directa del profesional de la salud puede derivar en otras formas de violencia, como la violencia psicológica.

---

dicho exceso de violencia hacia la otredad, se puede encontrar en principio dentro de los lares de la revolución agrícola, donde el ser humano comenzó a resaltar diferencias importantes mediante sus congéneres frente a la cantidad de recursos obtenidos por su fuerza de trabajo y sus condiciones materiales para la elaboración del mismo, donde la violencia se establece como parte de la cultura, y por lo tanto, exclusiva del ser humano, visto como el fruto de la diferencia de ideas entre los seres humanos motivados por la desigualdad, dando lugar a grupos dominantes y dominados que la violencia como fuerza coercitiva busca destruir o cambiar, motivada por cuestiones instrumentales, culturales e ideológicas. Véase: Étienne Balibar, Bilbao Alejandro, Oglive Bertrand., *Estudios sobre necropolítica. Violencia, cultura y política en el mundo actual*. Ed. Política. Ciencias sociales y Humanas. LOM. pp.20-23.

Con lo anterior, cabe preguntarnos: ¿Qué nos dicen estas discrepancias acerca de la violencia instrumental? Es claro que la violencia instrumental o física resulta insuficiente para explicar a cabalidad todas las formas de violencia, ya que no podemos negar que existen bajo su sombra otras formas de violencia que no están relacionadas a hechos visibles, pero que terminan provocando un daño. ¿Cuáles serían aquellas formas de violencia que son efectivas y sentidas, pero se encuentran escindidas del plano de lo instrumental?

## 2. Violencia subjetiva y objetiva

Como definimos en el apartado anterior, la violencia en sus concepciones más aceptadas, pareciera que está asociada a la agresividad o a un ataque directo físico y comprobable, pero cuando se examina con pericia dichas definiciones, damos cuenta que no son suficientes para explicar el fenómeno con claridad. Al respecto, Slavoj Žižek en su texto *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, se da cuenta de este problema y estudia el fenómeno de la violencia advirtiendo que la comprensión cabal de la violencia no estriba solamente en aquellos actos y referentes instrumentales, sino que, de hecho, tenemos que indagar en los aspectos más profundos y no sólo en los superficiales. Al respecto, comenta:

Tenemos muy presente que las constantes señales de violencia son actos de crimen y terror, disturbios civiles, conflictos internacionales, Pero deberíamos aprender a distanciarnos, apartarnos del ensueño fascinante de esta violencia subjetiva, directamente visible, practicada por el agente que podemos identificar al instante. Necesitamos percibir los contornos del trasfondo que generan tales arrebatos. Distanciarnos permitirá identificar una violencia que sostenga nuestros esfuerzos para luchar contra ella y promover la tolerancia.<sup>22</sup>

Podemos notar que Žižek presenta en su advertencia de que no todo lo que existe es visto con claridad. No todo lo que podemos presenciar en cuanto a hechos violentos es únicamente referencial. Existen también situaciones que están detrás de aquello que percibimos como realidad efectiva. Este planteamiento resulta fundamental pues abre un abanico de instancias en las que la violencia se encuentra escondida, pero de alguna forma presente en la dinámica

---

<sup>22</sup> Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*: Ed. Paidós, Londres, 2008, Trad. José Antón. P9.

social. Queda claro que no necesariamente lo que vemos en el inmediato es lo efectivo, sino que a veces lo que se encuentra detrás del escenario puede ser lo principal.

Bajo esta tesis, Žižek ofrece un esquema de la violencia que la distingue entre objetiva y subjetiva. En ello entiende a la *violencia subjetiva* como la parte más visible de este esquema, entendida como aquella violencia que es inmediata y que, al ser más visible con claridad, se puede identificar con facilidad al agente que la perpetra y sus consecuencias directas e inmediatas, misma que hemos referido.

Así, a partir de la comprensión de la violencia subjetiva, esquematiza otros tipos de violencia distintos de ella, que son denominadas bajo el nombre de *objetivas*: en primer lugar, *la simbólica* y en segundo, *la sistémica o estructural*, la primera se aguarda encarnada bajo múltiples y diversos recursos del lenguaje, que no descansa en los comunes recursos visibles y claros donde la violencia subjetiva es parte, sino que son reproducidas en formas distintas de la claridad habitual, una violencia donde el lenguaje es el principal partícipe, situándose de manera espectral, y la segunda que es percibida por el daño que causa, dentro de los sistemas políticos económicos y sociales, una violencia de carácter sistémico estructural donde los sistemas políticos, sociales y económicos se ven comprometidos. En este sentido, dicha violencia puede no ser visible en tanto que configura la forma de percepción de la realidad. El esloveno comenta al respecto:

**La violencia subjetiva** es simplemente la parte más *visible* de un triunvirato que incluye también dos tipos objetivos de violencia. En primer lugar, hay una **violencia simbólica**, encarnada en el lenguaje, la que Heidegger llama nuestra casa del ser. Como vemos después, esta violencia no se da solo en los obvios – y muy estudiados- casos de provocación y de relaciones de dominación social reproducidas en nuestras formas de discurso habituales: todavía hay una forma más primaria de violencia, que está relacionada con el lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido. En segundo lugar, existe otra a la que llamo **sistémica**, que son las consecuencias a menudo, catastróficas del funcionamiento homogéneo de nuestros sistemas económico y político.<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Slavoj Žižek., óp. cit. p. 10.

El análisis del expediente anterior es muy importante para el objetivo de este trabajo, pues nos esclarece un panorama completo entre una *violencia directa, visible y comprobable* y otra *que se encuentra más escindida pues se encuentra de manera espectral en el lenguaje*. Una manifestándose de formas análogas a las habituales y otra que determina su acción en el mundo de una forma a veces invisible y que termina por configurar los modos en que percibimos la realidad. El esquema siguiente lo visualiza de una manera más clara.

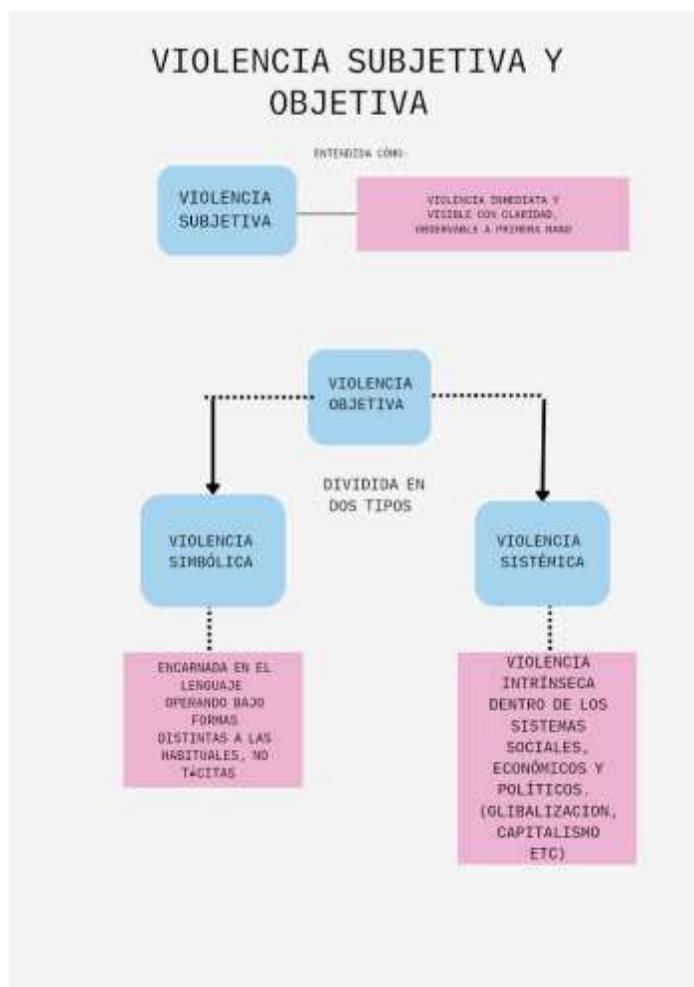


Figura 1. Esquema violencia objetiva y subjetiva. Elaboración propia.

Así, la violencia subjetiva opera a través de las formas distintas a las instrumentales. En cambio, la violencia objetiva sostiene, en apariencia, un régimen de normalidad visible en el plano físico, pero una perturbación profunda en su actuar. Por lo tanto, para Žižek, habría una distinción en la forma de percibir las violencias subjetivas y objetivas porque las

primeras se presentan alterando la normalidad de una u otra forma, mientras que las segundas son constitutivas y estructurales de la realidad permaneciendo invisibles.

Podemos encontrar una postura análoga al esquema del esloveno dentro de los estudios de la *Teoría de la violencia* de Johan Galtung, representado en un esquema denominado “*El triángulo de la violencia*.”<sup>24</sup>



Figura 2: Triángulo de la Violencia Fuente: Galtung 2003.

Para Galtung, al igual que para Žižek, la violencia directa es la violencia manifiesta, es el aspecto más evidente de ésta. Su manifestación puede ser por lo general, física, verbal o psicológica. La violencia estructural (en Žižek, lo podemos encontrar como violencia sistémica) se trata pues, de la violencia intrínseca a los sistemas sociales políticos y económicos mismos que gobiernan las sociedades, como lo es la globalización y el capitalismo. Y la violencia cultural, (en Žižek lo podríamos referir con algunas similitudes a la violencia simbólica) son aquellos aspectos de la cultura, dentro del ámbito simbólico y del lenguaje que operan dentro de nuestra forma social. No podemos prescindir del lenguaje y el lenguaje a su vez no puede operar sin la cultura. El lenguaje fácilmente puede destacarse de forma real o simbólica, donde según Galtung, son constatables dentro de la religión, el arte, la lengua, las ciencias, los símbolos etc. Así mismo, puede ser utilizado para justificar o legitimar la violencia directa o estructural.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> Para ampliar esta perspectiva véase: Percy Calderón Concha, *Teoría de los conflictos de Johan Galtung*. Revista de Paz y Conflictos, Granada España, 2009. p. 17.

<sup>25</sup> Johan Galtung, *Violencia cultural*. 2003, Guernika -Lumo, Gernika Gogoratzuz p. 24.

De esta manera, tanto el esquema de violencia subjetiva y objetiva de Žižek, como el triángulo de Galtung se presentan como recursos que nos ayudan a entender las distintas formas en las que la violencia se hace visible, pero también como puede encontrarse escondida. Para efectos del presente trabajo, fijaremos nuestra atención al apartado de violencia simbólica, donde en este primer acercamiento, nos obliga a delimitar la prevalencia e importancia del lenguaje como estructura constitutiva del mundo.

### **3. Violencia Simbólica.**

En el apartado anterior, determinamos dos niveles de violencia partiendo de los efectos directos dentro de la realidad. Por una parte, aquella violencia visible que opera a través de la perturbación normal de las cosas, alterando la normalidad aparente y, por otro lado, aquellas violencias que permanecen espectrales sin presentar un daño físico directo dentro del plano de la realidad, violencias que no necesitan servirse de elementos físicos o inmediatos para existir definirse y subsistir, ya que opera constituyendo la propia forma en que vemos la realidad. Es decir, operan dentro de otros niveles comunicativos de carácter *espectral* para constituir un daño y donde la intervención del lenguaje para su desarrollo representa el elemento fundamental para la realización efectiva de su intención. Esta última, Žižek la define como *violencia simbólica*.<sup>26</sup> Profundizaremos más al respecto de esta última determinación.

Para comenzar, Žižek plantea, que el lenguaje es el protagonista directo de la violencia simbólica. Es en él donde se constituye nuestra forma de percepción social de la realidad y muy posiblemente nuestras formas más comunes de violencia invisible. En este punto, cabe preguntarnos: ¿Qué entendemos por lenguaje?

Al respecto definimos el lenguaje a través del lingüista Ferdinand de Saussure, como *un sistema de signos que expresan ideas, es una institución actual, debido a la convención social que implica, así como la evolución producto del pasado. Por otra parte, la lengua o el habla, específicamente, es el uso y conocimiento del lenguaje, así como sistemas*

---

<sup>26</sup> Žižek., óp. cit. pp..18-19.

*psicofísicos para poder ejecutarlo.*<sup>27</sup> En síntesis, la lengua o habla, es un sistema de *signos* que operan para expresar ideas de manera convencional acorde a un contexto social e histórico. Desmenuzaremos a profundidad esta idea más adelante.

De acuerdo con lo anterior, si la violencia simbólica tiene una condición determinada por el lenguaje, en tanto que ella se articula como una forma de percepción de la realidad. ¿Cómo podemos entender a profundidad este enlazamiento entre lenguaje y la realidad? Una de las formas de pensamiento que han tenido gran preocupación por las implicaciones del lenguaje dentro de la realidad y su afectación a los sujetos, es el estructuralismo. Gilles Deleuze en su texto *¿Cómo reconocer el estructuralismo?* plantea la inquietud de definir lo que se entiende por estructuralismo y sus elementos de estudio, y durante su análisis, determinó la importancia del lenguaje dentro de esta forma de pensar, así como su importancia dentro del esfuerzo para explicar la realidad. Al respecto, Deleuze cita:

“Hay razones para considerar a la lingüística como origen del estructuralismo [...] En realidad, no hay estructura más que de aquello que es lenguaje, aunque se trate de un lenguaje esotérico o incluso *no verbal*, No hay estructura del inconsciente más que en la medida en que el inconsciente habla y es *lenguaje*. No hay estructura de los cuerpos, sino en la medida en que suponemos que los cuerpos hablan el lenguaje de los síntomas. Las propias cosas tienen una estructura en la medida en que mantienen un discurso silencioso, un lenguaje de signos”<sup>28</sup>

Bajo esta aseveración, se pondera la importancia de la lingüística como madre del estructuralismo, y esto no es gratuito, pues éste la define como la estructura más básica, aunque también la más completa y compleja de todas. *El lenguaje es la forma primaria por excelencia en la que el ser humano dispone para fijar y objetivar el conocimiento de sí mismo y del mundo.* Deleuze define claramente en esta conceptualización que el *lenguaje (aunque este sea no verbal) es el elemento básico y trascendental para poder explicar a cabalidad el orden de la realidad y las distintas formas de esta.* Así, Deleuze plantea su importancia tanto

---

<sup>27</sup> Ferdinand Saussure, *Curso de lingüística general*, Losada Editorial, 24va Edición, Bueno Aires, 1945, pp-36-39.

<sup>28</sup> F. Chatelet (ed.) *Historia de la Filosofía t. VIII*, texto de Gilles Deleuze, *¿Cómo reconocer el estructuralismo?*, fragmento contenido en *L'île deserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Edición preparada por David Apoujade en Ed. Minuit, Paris. Traducción de Juan Bauzá y María José Muñoz. p.1.

en el inconsciente, como en las formas de estructurar la realidad. Por lo tanto, el lenguaje y la realidad trabajan sincrónicamente para determinársela.

Mas adelante, comenta que el estructuralismo es la disciplina por antonomasia que reconoce la importancia del lenguaje, elemento constitutivo con los que se forman dominios, cosas y estados de las cosas. Esos dominios deben cumplir con algunos criterios, entre los que se encuentra el *criterio simbólico*, cito:

Estamos condicionados a la correlación entre lo real y lo imaginario... Todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialectico entre estas dos nociones [...] permanecen fieles a la oposición y a la complementariedad de lo imaginario y lo real [...]El primer criterio del estructuralismo es el descubrimiento y el reconocimiento de un tercer orden, de un tercer reino: el de lo simbólico.<sup>29</sup>

Así todo nuestro pensamiento mantiene un juego dialéctico entre las nociones de lo real (material) y lo imaginario (mental) que formarían una oposición y una complementariedad. Frente a esta tradición, el primer criterio del estructuralismo es, el descubrimiento y reconocimiento de un tercer orden además de lo real y lo imaginario: *lo simbólico*. Al respecto, continua:

Comenzó todo en la lingüística: más allá de la palabra, en su realidad y en sus partes sonoras, más allá de las imágenes y de los conceptos asociados a las palabras, el lingüista estructural descubre un elemento de naturaleza completamente diferente, un objeto estructural. No solamente *está* lo real y lo imaginario, sino también sus relaciones y problemas asociados a ellas, han de pensarse, entonces, como el límite del proceso en el cual se constituyen a partir de lo simbólico.<sup>30</sup>

Este posicionamiento es crucial. Deleuze plantea que la lingüística formuló una estructura que ha ido más allá de la psique y de las cosas donde se ha posicionado. A nivel de realidad no solo opera lo real y lo imaginario, sino también lo simbólico, lo que va más allá. Lo que define la característica más importante de lo simbólico es su intervención directa en realidad, aunque no pertenezca a los típicos dominios de lo real-imaginario. Este tercer orden delimita

---

<sup>29</sup> Ibid. p.2.

<sup>30</sup> Ibid. pp.2-3. Las cursivas son más.

aquello que está detrás de los signos expresos o dentro de aquellos recursos que han sido utilizados para referir el mundo. Lo simbólico es una dimensión comunicativa que está en otro orden distinto a la dicotomía real-imaginario, más allá de las imágenes mentales mismas, y de las herramientas o recursos sensibles que se utilicen. Lo simbólico confiere un orden lingüístico que, si bien no es visible, es perceptible dentro de las relaciones que plantea y de los problemas que se asocian a ella.

Aquí, se distingue así, lo simbólico de lo imaginario, y lo simbólico de lo real. Deleuze expone que la mayoría de los pensadores estructuralistas trabajan bajo estos dominios tríadicos para explicar la realidad. Lacan, por ejemplo, entre sus teorías más estudiadas están las clases de padres dentro del terreno del psicoanálisis: Se encuentra el padre real y el imaginario, Lacan ha descubierto un tercer padre, un padre simbólico o el *nombre del padre*. Por lo tanto, y tal como lo plantea Deleuze con el análisis anterior al respecto a la labor estructuralista, lo real, lo imaginario y lo simbólico constituyen pues el orden efectivo de lo real, pero es en el terreno de lo simbólico donde, por medio del lenguaje, se hace posible la expresión y relación de dichos ordenamientos.<sup>31</sup>

Bajo esta tónica, si el lenguaje es síntoma del orden efectivo de la realidad, ¿En qué otras instancias se puede encontrar lenguaje? ¿Solamente se encuentra en las palabras? Al respecto, Barthes determina que el lenguaje no solo es estrictamente lingüístico, (habla o palabra) sino también puede estar inmerso en otra vertiente comunicativa dentro de lo real, como es el caso de las imágenes. Bajo esta tesis, y volviendo al signo semiótico en Barthes, al ser un doble movimiento de significado y significante, la imagen posee una forma de expresión (reglas paradigmáticas y sintagmáticas) y una forma de contenido (organización formal de significados según marcas semánticas), alejado del plano de la sustancia de la expresión (sustancia fónica y articulatoria) y del contenido (aspectos conceptuales del significado):

“muchos sistemas semiológicos (objetos, gestos, imágenes) tiene una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación: son frecuentemente objetos de

---

<sup>31</sup> Manuel Altamirano., *Del estructuralismo, y la condición posestructuralista en Deleuze, inversor del platonismo.*, Universidad Nacional de Córdoba. HYBRIS., Revista de Filosofía, noviembre 2016. P. 102-103.

uso, conducidos por la sociedad hacia finalidades de significación ... proponemos denominar a estos signos semióticos de origen utilitario, funcional, funciones-signos”<sup>32</sup>

Recapitulando lo anterior, las imágenes circulan como una estructura de lenguaje posibilitada de expresión, el signo no es solamente lingüístico, entendemos al signo como aquel *recurso sensible que puede ser empleado para representar o comunicar algo, dotado de significante y significado*. Y, a su vez, el signo semiótico es aquella determinación en donde pueden situarse estas intenciones en un doble abordaje entre significado y significante. Ejemplo de estos los encontramos en el arte gráfico como lo son las pinturas, las fotografías, los retratos, los iconos, las banderas, los carteles, etc. En el presente trabajo centraremos nuestra atención en la fotografía como portavoz de lenguaje, así como su posible alcance dentro de las estructuras simbólicas de carácter violento. En este momento, estamos en facultades de decir que **la fotografía es lenguaje**.

Pero, si bien la fotografía constituye un lenguaje, ¿Cómo es que la imagen puede determinar un sentido simbólico para una *intencionalidad* violenta e invisible? Roland Barthes en su fragmento titulado *Retórica de la imagen*, estudia la imagen publicitaria como un recurso hacia una intención simbólica, ahí determina que una imagen es polisémica, es decir, constituye un sinfín de significados dependiendo la época y la cultura. Barthes determina que aun cuando la imagen sea hasta cierto punto límite de sentido, ella nos permitirá determinar una ontología de la significación muy diversa. Cabe preguntarnos, ¿De qué modo la imagen adquiere sentido? Y si lo hace, ¿Qué hay más allá?<sup>33</sup>

Barthes indaga la capacidad espectral de los mensajes dentro de las imágenes y para eso desarrolla un análisis dentro de las imágenes publicitarias, toda vez que estas aguardan una intención y un formato más evidente de acuerdo a su función dentro de las campañas de publicidad donde muchas veces resaltan la intencionalidad directa del mensaje que desean otorgar.

Dentro de este análisis encuentra tres mensajes fundamentales situadas dentro de la connotación y denotación misma de la imagen, mismas que son indispensables para la

---

<sup>32</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica.*, Paidós, Barcelona, 2ª. Edición, 1993., p.40.

<sup>33</sup> Id., *Elementos de Semiología.*, Trad. Alberto Méndez., Madrid, p.92.

comprensión y el estudio de la misma: *un mensaje lingüístico* (aquellas palabras escritas que se encuentran acompañando la imagen y determinan un sentido literal fácil de leer, como lo es la marca, una explicación, o el slogan), *un mensaje icónico codificado* (signos discontinuos donde se interpreta la idea, la escena representada, una imagen que deja entrever la intencionalidad directa que no es evidenciada a través de las palabras escritas, pero si de lo que representa directamente, ya sean símbolos, objetos, personas, situaciones etc.) y *un mensaje no codificado*, que es aquel que se encuentra en relación con todas las estructuras anteriores y obedece a interpretaciones culturales, estéticas, intelectuales, etc.<sup>34</sup> Con esto, Barthes demuestra que una imagen es polisémica: aguarda múltiples sentidos y signos discontinuos, tanto visibles como invisibles, intencionales como no intencionales, implica subyacente a sus significantes y significados, toda vez que el espectador puede elegir unos e ignorar o desconocer otros.<sup>35</sup>

Si bien la imagen contiene estos tres mensajes abre la discusión hacia la denotación y connotación en las imágenes. Entendiendo como *denotación* aquel significado expreso, exacto y evidente y la *connotación* como aquel que puede ser interpretado de otra manera.<sup>36</sup> Esto es importante, pues Barthes nos advierte que las imágenes pueden aguardar en sus formas más sutiles e invisibles, elementos positivos, y negativos para la sociedad. Con esto, Barthes prepara la antesala de la comprensión de la imagen como una herramienta efectiva para un ejercicio de muchas intenciones, entre ellas la violencia, tema principal de este análisis.

Al respecto, y al estilo de Barthes demos un ejemplo. Los memes son imágenes populares que representan distintas situaciones o distintos contextos con fines de recreación dentro del internet. Durante los últimos 15 años han aumentado su popularidad gracias a la difusión, divulgación y creación de un sinfín de internautas que reflejan situaciones comunes y graciosas a través de imágenes acompañadas muchas veces de texto, donde no solo los usuarios lo han utilizado como un recurso comunicativo, sino que, inclusive, gobiernos y

---

<sup>34</sup> Roland Barthes., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Barcelona., Editorial Paidós., 1992. P. 42-45.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> Roland Barthes., *óp. cit.*, *Elementos...* p. 98-99.

paginas informativas y cadenas de noticias han hecho uso de estos como un recurso de carácter recreativo, informativo o político. Veamos un ejemplo:



Figura 3: Meme tomado de Facebook. Autor desconocido.

Analicemos la figura anterior. En un primer acercamiento, vemos en un mensaje lingüístico, “Dicen que las mujeres descubrieron el fuego... ¡Pues claro! Tenían que cocinar“ (sic) Como segundo punto, un mensaje codificado dentro de la imagen, donde vemos claramente a un grupo de primates con paliacates verdes (vestimenta muy común dentro de los grupos feministas modernos) y un mensaje no codificado, que a primera vista vemos que aguarda una intención violenta y agresiva directa hacia el movimiento feminista y a las mujeres en general, burlándose de su ideología y vestimenta, evidenciando las desigualdades dentro de las labores domésticas que existen dentro de la familia tradicional mexicana, toda vez que las mujeres son, en el mayor de los casos, las únicas encargadas de los labores domésticos del hogar. *Nuestro ejemplo aguarda una intención violenta de carácter simbólico*, toda vez que la imagen como tal no demuestra síntomas de violencia directa, constatable o instrumental, pero si dentro de su intención comunicativa violenta, escondida detrás de un lenguaje sutil y divertido. Así, la imagen, detrás de su connotación y denotación se encuentra el sustrato violento: Una violencia y un ataque casi invisible al papel de la mujer como ama de casa, donde esta forma de recreación visual en apariencia graciosa tiene repercusiones en la forma de ver a las mujeres en la actualidad. Así, esta forma de violencia sutil no solamente aguarda un mensaje simbólico, sino que también aguarda un reflejo en la realidad, mismo que puede ser normalizado dentro de un espacio de recreación y pluralidad como lo es el internet. En eso radica la referencia que aguarda la imagen: denigrar y hacer mofa del papel desigual e

injusto que la sociedad heteronormada<sup>37</sup> y machista ha delegado al ama de casa, confiriéndole en su totalidad las labores domésticas cotidianas en forma *aparentemente* jocosa y normal.

Con esto, esta imagen representa violencia, no tan evidente en un primer acercamiento, pero si bajo un análisis no codificada operando en la intencionalidad lingüística de la imagen y del mensaje que se le quiere dar al agente que lo recibe. Estas imágenes, como lo referí líneas atrás son muy comunes en la cotidianeidad del internet, son compartidas, discutidas y divulgadas sin restricción alguna. La imagen deja entrever a manera divertida y aparentemente inofensiva un problema muy normalizado en México, donde no solo lo evidencia, sino que lo perpetua y lo normaliza: La violencia machista en México.

Bajo esta tesis, Rita Segato (2003) señala que la violencia simbólica es difícilmente codificable y es más efectiva cuanto más sutil, no se manifiesta físicamente, sin embargo, es la que sostiene y da sentido a la estructura jerárquica de la sociedad. Esta definición es entendible dado que el lenguaje intencional para poder hacer un daño puede descansar en, por ejemplo, la intención violenta de desvalorizar, bromas machistas, culpabilizar, humor sexista, control económico, psicológico, corporal, dentro de la dinámica social que encierran las redes sociales, la televisión o los medios de comunicación, o como en este caso, a través del lenguaje semiótico o lingüístico.

Finalmente, queda claro en nuestro ejemplo que una imagen es un recurso comunicativo, y al igual que una fotografía actúa como un signo semiótico donde puede descansar una intención comunicativa ya sea evidente o espectral. Así, y retomando a la conceptualización de la violencia simbólica, constatamos a la fotografía es un excelente recurso que puede ser utilizado para comunicar una intención violenta, dotándose de elementos lingüísticos espectrales, pero sentidos en el plano estructural o sistémico. Falta aún reparar en concreto, ¿Qué es una fotografía? ¿Cómo es que la fotografía opera como

---

<sup>37</sup> Por *heteronormatividad* se entiende como la forma de ver el mundo a partir de la conformación de dos sexos, dos géneros, y legitimando la heterosexualidad como la única orientación sexual aceptada cultural y socialmente. Muñoz (2010) señala que este modelo patriarcal-judeocristiano-capitalista de la sexualidad comprende 4 elementos: la monogamia, la falocracia, el reproduccionismo y la heterosexualidad. Véase Wittig M., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona, Egales. 2006, p.111.

lenguaje dentro de la dinámica social? ¿Cuáles son las repercusiones de la fotografía dentro de la cultura? Atenderemos estos cuestionamientos a continuación.

## Capítulo 2: La fotografía como arma: El papel de la fotografía en la cultura y su influencia en los medios de comunicación impresos.

Las imágenes son los refugios que cobijan las verdades del pensamiento, del lenguaje, de la vida.  
Los refugios de esos tres grandes naufragios  
Giorgio Agamben, *El uso de las imágenes*.

No el que ignore la escritura,  
sino el que ignore la fotografía, se ha dicho,  
será el analfabeto del mundo,  
¿Pero es qué no es menos alfabeto un fotógrafo  
que no sabe leer sus propias imágenes?  
Walter Benjamín, en *Breve historia de la fotografía*.,  
*Discursos Interrumpidos*

Lo siniestro, *Das Unheimliche* es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado.  
*Schelling*

Dentro del apartado anterior, definimos a la fotografía como un recurso efectivo de carácter semiótico para hacer notar una intención de significación que puede derivar en un posible ejercicio violento de carácter simbólico. Ahora, centraremos nuestra atención en la fotografía, al ser uno de los elementos más utilizados para comunicar formas de percepción del mundo. Por lo anterior, es pertinente preguntarnos, ¿Qué es la fotografía?

### 1. Pequeña historia sobre la fotografía.

Según la RAE, la fotografía es un procedimiento o técnica que permite obtener imágenes fijas de la realidad mediante la acción de la luz sobre una superficie sensible o sobre un sensor.<sup>38</sup> Al respecto, Walter Benjamín dentro de su texto *Pequeña historia sobre la fotografía*, amplía esta concepción, y estudia su uso e importancia. Comienza analizando una comparación entre la invención de la fotografía y la imprenta:

---

<sup>38</sup>Real Academia Española., *Diccionario de la lengua española*, 23 edición, versión 23.5 en línea <http://dle.rae.es> Consulta: 12 de noviembre del 2022.

La niebla que cubre los comienzos de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre la imprenta; resultó más perceptible que había llegado la hora de inventar la primera y así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían la misma finalidad: fijar en la “camera obscura” imágenes conocidas por lo menos desde Leonardo.<sup>39</sup>

Este paralelismo entre la imprenta y la fotografía no es azaroso, ya que enfatiza la importancia de la *técnica* como un agente decisivo en los procesos de reforma del entendimiento humano. Si bien no podemos desestimar la gran importancia que la imprenta tuvo para el desarrollo cultural y científico de la sociedad, así como para la difusión de textos en masa, debemos tener en claro que la fotografía anuda sus operaciones a niveles completamente distintos, pero que guardan la misma resonancia de la intervención de la impresión.

Así, y a juicio de Benjamín, la aparición de la fotografía trae consigo un cambio que no puede ser entendido simplemente en los términos de una historia de las ideas o del arte; sino como una invención que produce un cambio que modifica profundamente e irreversiblemente la experiencia del mundo, pues esta equivale, mas bien, a una verdadera reforma perceptiva donde “la marca de una percepción cuyo sentido para lo igual se ha desarrollado tanto que, por medio de la reproducción, se aplica incluso a lo repetible.”<sup>40</sup>

Más adelante, Benjamín refiere que el gran error de la fotografía fue conferirle totalmente el valor de técnica por afán de lucro de forma masiva toda vez que fue utilizada para retratos o tarjetas reproducidas en masa. Así, la industria conquistó y mercantilizó la técnica fotográfica principalmente para su reproducción en masa.<sup>41</sup> Por lo tanto, un procedimiento tan reproductivo como la fotografía en aquellos tiempos basado en la nuda repetición mecánica de imágenes, confiere a la fotografía dentro de un régimen perceptivo estático de mera *representación*, a ese “sentido para lo igual” tan característico de lo que

---

<sup>39</sup> Walter Benjamín, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, p.75.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>41</sup> *Cfr. Ídem.*

Benjamín describe como *Erfahrungsarmut* o el empobrecimiento moderno de la experiencia.<sup>42</sup>

Así, dentro de su texto, *La obra de arte en época de reproductibilidad técnica*, Benjamín insiste que la reproducción conlleva a la destrucción del aura<sup>43</sup> en la medida en que a través de las múltiples copias se suprime su carácter irrepetible o único de la obra de arte. A diferencia de esto, Benjamín ve en la fotografía una técnica que tiene el poder de revelarnos detalles que no puede mostrar la mirada humana, de hacer visibles otros mundos que viven en las grandes obras e incluso, dotar al arte de una dimensión genuinamente política y cultural.<sup>44</sup>

En otras palabras, Benjamín le confiere a la fotografía un régimen no solo de representación repetitiva y reproductible en masa, sino un arte dotada de *acción y representatividad*. Por lo tanto, el alemán sitúa a la fotografía en un peldaño ajeno a la decadencia o como un fenómeno negativo, sino que apostó por nuevos alcances dentro de la técnica fotográfica, evitando asfixiarla en el agobio de las discusiones conservadoras y nostálgicas:

“La disputa en el que se empeñaron la fotografía y la pintura en el transcurso del siglo XIX a cerca del valor artístico de sus respectivos productos, da ahora la impresión de ser una disputa errada y confusa. Ello no habla en contra de su importancia, por el contrario, podría más bien subrayarla. En efecto, esta disputa fue la expresión de una transformación

---

<sup>42</sup> La pobreza de la experiencia tiene puntos de conexión evidentes con el lamento de muchos intelectuales de su generación a cerca de la amenazadora atrofia de la experiencia moderna. En pensadores tan disímiles como Weber, Simmel, Jünger o Adorno, se constata un “estancamiento del mundo que resulta cada vez más trivial y profana.” La singularidad del término de Benjamín consiste en analizar este fenómeno desde una particular dialéctica entre lo óptico y lo táctil, es decir desde la constatación del cambio histórico que significa la nueva orientación de la sensibilidad del sujeto hacia lo óptico. Véase en Nemrod Carrasco., “Arte y fotografía en Walter Benjamín: Raíces de una vieja controversia” Fedro., Revista de estética y Teoría de las Artes, Barcelona, 2016. P. 172.

<sup>43</sup> Entendemos como Aura aquella EL aura en una obra de arte esta constituirá básicamente por tres elementos: su singularidad, es decir, su unicidad o su experiencia irrepetible (*einmaliges Dasein*), 2. Su autenticidad que se manifiesta en el aquí y ahora original, (*das Hier und Jetzt*) y 3. Su inmersión en la tradición que configura “el modo y la manera de su percepción sensorial” (*die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung*). En: Walter Benjamín, “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos I*, trad. De Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989, pp. 20-23.

<sup>44</sup> Nemrod Carrasco, óp. cit., p.174

de alcance histórico universal de la que ninguno de los dos contrincantes estaba consciente”.<sup>45</sup>

Si bien Benjamín no sabía con certeza hasta donde llegaría el desarrollo técnico y los usos políticos y culturales de la cámara y la imagen fotográfica – así como seguramente nosotros tampoco– estaba consciente de que la nueva técnica no podía quedar reducida al arte convencional del retrato y, por tanto, resultaba necesario extraer su valor artístico, alejándola de la percepción de herramienta, para inmiscuirla dentro de los azares del mundo.

Al respecto de la herramienta y su valor artístico, Benjamín entendía muy bien la limitación que enfrentaba la fotografía en comparación a las artes gráficas de retrato, ya que en esta última, las herramientas con las que se cuentan para su realización (pinceles, lienzos, lápices etc.) potenciaban en gran medida el proceso creativo del autor, y por el contrario, dentro del régimen fotográfico el artista se encuentra suspendido por la propia herramienta técnica por lo que no cuenta con posibilidad creativa alguna, en cuanto a una intencionalidad directa del artista, tal como la pintura lo otorga. Lo anterior permitiría menos control sobre lo que se reproduce y hará aparecer. Benjamín definió esta cualidad dentro de la fotografía como el inconsciente óptico, que implica “una expansión perceptiva que presenta una manera, analógica al psicoanálisis, de dar cuenta de un aspecto de la visión que no se había podido analizar antes: la cámara fotográfica con sus herramientas, con su alcance técnico y su capacidad de dar acceso a otros espacios para la percepción; lo cual no se lograba con el arte pictórico y otras artes de lo visual.”<sup>46</sup>

En efecto, la proliferación y circulación de imágenes fotográficas cambió la forma en como nos relacionamos con ellas, como las miramos, su mercantilización, su distribución, su técnica y su público. Los modos de experimentar las imágenes a partir del auge tecnológico cambiaron drásticamente, puesto que se advierte una transición entre la forma y la técnica de la pintura, en comparación con el proceso de la fotografía, donde el artista se encuentra determinado por la herramienta misma y donde la fotografía pareciera abrirse a un terreno en donde el lenguaje mismo expresa más allá de la intencionalidad humana, el terreno de lo

---

<sup>45</sup>Walter Benjamín., “*La obra de arte.*”, op. cit. P.63.

<sup>46</sup> Ibid. P.38.

simbólico cuasi puro, situación que acontece en la cotidianeidad misma de los medios informativos de la actualidad.

Bajo esta misma línea, Benjamín resalta el trabajo de Eugene Atget que, alejado de los convencionalismos de las artes tradicionales e impregnado de la fiebre de la técnica fotográfica, enfocó su lente no solo a los rostros humanos, sino sobre la ciudad. Retratos de la ciudad, multitudes, tumultos, experiencias capturadas de la vida cotidiana ofrecían un nuevo respiro a la fotografía, nuevos escenarios y con ello una nueva percepción de la vida en colectividad donde, a diferencia de los retratistas “no fue indiferente a las ropas de la época, ni a los patios y las calles parisinas. Fotografió las minucias del paisaje citadino en una especie de búsqueda de indicios donde el contexto se enmarcaba a una situación delimitada”.<sup>47</sup> La fotografía comenzó a ser una pieza probatoria en el proceso histórico<sup>48</sup> que ofrecía una clarificación del detalle del entorno social. Atget subía un peldaño más, se alejaba de los retratos, donde la cara humana era el referente principal, para darnos una *situación* dotada de aura, siendo representativa, irrepetible, autentica en el aquí y ahora, y vista como un documento referencial, donde no solo converge una fotografía, sino un *marco* dotado totalmente de representatividad.

Hasta este punto, y tomando en cuenta los aportes anteriores en los que Benjamín refiere la importancia de la fotografía y su surgimiento, así como la preocupación por la percepción e impacto social de la misma, hay elementos fundamentales a considerar: Por un lado, el énfasis en el autor sobre la cuestión en la que los albores de la nueva reproductibilidad técnica aparecerán un nuevo sujeto social al que va dirigido la técnica, *la masa*<sup>49</sup>. Si bien, ya no solo hablamos de retratos individuales y de postales familiares, la fotografía y su relación con ella permite entender que existe la fotografía como un elemento fundamental en el estudio de la sociedad y la Historia.<sup>50</sup>

---

<sup>47</sup> Walter Benjamín., “Breve historia”, *op. cit.* p.76

<sup>48</sup> Walter Benjamín., “La obra de arte...” *óp. cit.* p.58.

<sup>49</sup> Walter Benjamín da cuenta de la masa dentro de la percepción estética como un régimen colectivo, toda vez que no nos lanzamos propiamente a la obra, sino que ella misma se lanza a nosotros como proyectil. *Ibid.* p. 45 y 125.

<sup>50</sup> Autores como Roland Barthes se preguntaron de forma análoga a Benjamín, sobre la trascendencia de la fotografía como documento referencial en la Historia, para lo que formuló los conceptos de *studium* y

Por lo anterior, la fotografía es vista como un expediente por y para lo social. Con esto, podemos explicar la importancia de la nota roja como un elemento fundamental en la construcción y explicación de lo social, toda vez que es el centro informativo por excelencia dentro de las sociedades modernas.

A la luz de este entrelazamiento, podemos incorporar algunas de las ideas de John Berger que ofrece un marco general de reflexión teórico social sobre la fotografía, desplazando el interés técnico o metodológico común por el tratamiento de la fotografía para señalar un fenómeno visual y su constitución como *mensaje social*. Berger enfatiza entre dos usos de la fotografía: fotografías que pertenecen a la experiencia privada y otras que son utilizadas públicamente. A partir de esta distinción establece, por una parte, el vínculo estrecho entre fotografía y memoria social, al apoyarse en que la fotografía es la fijación de la apariencia del acontecimiento o del sujeto-huella y, por otra, resalta que estas imágenes huellas son una apariencia privada de su significado porque “la cámara separa las apariencias de sus funciones”<sup>51</sup>

Con lo anterior, el significado depende de la comprensión de las funciones, y estas solo pueden ser narradas, pero las fotografías no pueden ser erradas por sí mismas. Berger advierte que las fotografías públicas tienen cierto rasgo enigmático porque ofrecen información de una experiencia vivida e historia sociales de por medio. El vínculo entre fotografía e Historia conduce al argumento de Berger de que la fotografía de uso social se instale en terrenos del juicio histórico, es decir aquello que tiene plena memoria dentro de la cultura y el terreno social-político económico, etc.: “las palabras, las comparaciones y los signos [...] han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que esta pueda ser vista en términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos.”<sup>52</sup>

---

*punctum* a fin de problematizar la singularidad de la expectación fotográfica, sus potencialidades documentales de la imagen y la capacidad de la fotografía para guardar trazos de memoria y situaciones históricas. Así, en ambos pensadores, vemos que aparece un interés común vinculado a la historia, su vinculación con el tiempo y la doble valencia temporal de la fotografía, es decir, la de estar al mismo tiempo invocando pasado y presente. Véase: Barthes Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, 2011, Paidós.p.287.

<sup>51</sup> John Berger., *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones La flor, 2013, p. 71.

<sup>52</sup> *Ibid.*, P.84

Es aquí donde se vuelve relevante una reflexión sobre el vínculo entre fotografía, historia, arte y política. Tanto Benjamín como Barthes, ya adelantaban el problema de la interpretación de la fotografía que traería en la modernidad el ejercicio periodístico. Entrado el periódico ilustrado del siglo XX, comenzaba a proliferarse las fotografías junto con pies de foto con información y refiriendo con la fotografía aquella aclaración necesaria del dato a informar. Ahora la fotografía no solo representaría aquello que sucede en el presente- pasado, sino sería un documento que referiría aspectos sociales, políticos históricos en el futuro. La fotografía ahora era vista como un documento histórico con carácter referencial, donde siguiendo a Sontag, la fotografía se convierte en un concepto con múltiples interpretaciones, democratizando las experiencias, traduciéndolas a imágenes.<sup>53</sup>

Vale la pena indagar un expediente para referenciar lo anterior e irnos adentrando a ver a la fotografía como un arma cultural. En 1968, durante las primeras movilizaciones en reclamo por las condiciones de la educación en México que, más adelante, se mancharían por una represión sin precedentes por parte del Estado mexicano que derivaría en muertes por represión militar, cientos de desaparecidos e indignación nacional e internacional.



Mujeres durante las manifestaciones del 68. En *Colección Brigadistas (M68)* en M28.mx.

---

<sup>53</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Distrito Federal, México., Alfaguara 2006, pp. 21 -22.

En esta fotografía se observa un grupo de mujeres que se manifestaban en contra de la agresión a un grupo de estudiantes que fueron criminalizados, estos se dirigían rumbo a la plaza de Tlatelolco. Observamos a un grupo de mujeres con pancartas en donde exigen a través de consignas escritas sus exigencias. La imagen permite abrir una lógica del pasado/presente. Lo central es observar el reclamo de una intención política, pero la imagen no solo se agota en la descripción de la misma, determina un análisis más a fondo. La fotografía se mueve en la lógica de desaparecer -vinculado al pasado- y el -aparecer- relacionado a las luchas que continúan en el presente en torno al fenómeno de la lucha por la educación, la represión estudiantil y otras temáticas en las que las mujeres antes no eran partícipes. La potencia simbólica de esta imagen refiere principalmente a escenificar a todas las mujeres que luchan e incluso a verlas como un conglomerado de mujeres organizadas dignas, luchando activamente y politizadas. La imagen deja ver que, desde hace tiempo, la mujer es un vínculo activo y político en México.

Hay una actualidad en esta imagen que escapa al contexto, del cómo ha ocurrido en el pasado y cómo esta problemática sigue ocurriendo en el presente. Hay en esta fotografía una potencia representativa que no ha dejado de ocurrir. La lucha de las mujeres no solo se agota en el contexto de la educación, sino que se dirige a un sinfín de problemáticas sociales que las mujeres luchan hoy en la actualidad. Sin duda, el tiempo pasado de la imagen refiere el presente. El tiempo de la imagen es aquel que el presente y el pasado se unifican. Encierra la doble valencia de actualidad como quería Benjamín, donde el presente no deja de reconfigurarse y lo propio del pasado es ir haciendo de la imagen algo pensable en una “construcción de memoria, cuando no de la obsesión”<sup>54</sup>

En aras de lo anterior, si la fotografía es un elemento indispensable dentro de la historia de las sociedades y su constitución, la definimos como un lenguaje fundamental, pues su existencia dentro de las instancias sociales, artísticas, literarias, científicas, etc., es indispensable para definir un lugar común dentro de nuestra historia y nuestra forma de ver el mundo. La fotografía hasta la fecha funge como núcleo comunicativo: hace constatar hechos, mensajes, momentos, obras, mismas que hacen florecer la dinámica social y cultural.

---

<sup>54</sup> Didi Huberman., *Apertura, en Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires., 2006 p. 12

Gracias a la invención de la fotografía y su importancia, es inconcebible una sociedad sin imágenes, sin representaciones visuales del todo, donde su intervención funciona como herramienta comunicativa central en nuestros días. En el advenimiento de capturar y observar fotografías estamos deliberadamente extrayendo el mundo.

La fotografía supuso un antes y un después en el campo de la imagen, ya que no solo es instantánea al realizarse, sino veloz para reproducirse, convirtiéndose en una revolución visual a partir de su creación, superando al grabado como técnica de reproducción veloz. Así con su reproductibilidad y alta capacidad de divulgación y reproducción en masa que adquirió en la era digital, aumentó sus capacidades de forma exponencial dentro de la sociedad y su importancia floreció, convirtiéndola en el centro efectivo y primordial de la comunicación moderna.<sup>55</sup>

Así, las posibilidades técnicas de la fotografía se amplifican, ya que, gracias a la tecnología actual, y su alta capacidad acumulativa y su acervo permiten el análisis posterior de los detalles de la imagen mucho después de ser tomada, aumentando su capacidad de análisis y crítica de un momento fugaz que ya ha quedado para la inmortalidad. El lenguaje fotográfico adquiere una importancia trascendental dentro de las variables del análisis de esta técnica, donde el juego lúdico de la fotografía nos da aspectos totalmente distintos a los que nos ofrece una pintura o un dibujo, como lo hemos visto anteriormente con Benjamín. La fotografía es el arte de las masas.

Uno de los aspectos a destacar dentro de la fotografía es que a través del juego retórico y simbólico de sus mensajes, la fotografía puede enfatizar más que cualquier arte un hecho real. Por esta razón la fotografía es ideal para poder representar hechos en el aquí y ahora, dotándolos de inmediatez y donde gracias a su alta reproductibilidad, son elementos clave para la vida informativa. Así la fotografía produce formas de comprensión de la realidad y/o marcos de interpretación.

---

<sup>55</sup> Álvaro Acevedo Tarazona, Jairo Orozco Pérez., *La fotografía como fuente para la representación historiográfica.*, Universidad de Santander, Colombia, 2013, p. 143.

Por lo tanto, es prudente traer a discusión lo que Judith Butler en *Marcos de Guerra*, menciona con respecto a las imágenes a contraluz de lo que acontece en la actualidad. Butler hace una reflexión sobre los encuadres de las imágenes de guerra en la actualidad y cómo es que estos guían políticamente las percepciones y los afectos. Recurre a la palabra *frame*, que en inglés tiene la acepción de *marco*, y la otra quiere decir estar falsamente *inculcado*, de modo que hay un marco sobre el estatus de la culpabilidad de una persona:

Como sabemos, el verbo inglés *to frame* tiene varios sentidos: un cuadro suele estar enmarcado, pero también puede estar *framed* (falsamente inculcado) ...este segundo sentido significa ser objeto de una artimaña o ser inculcado falsa o fraudulentamente... cuando un cuadro es enmarcado puede haber en juego un sinfín de formas de comentar o ampliar una imagen.... Enmarcar el marco parece implicar cierto solapamiento altamente reflexivo en el campo visual...<sup>56</sup>

Con esto, Butler afirma que a través del marco se pueden encuadrar aquellas situaciones que de cierta manera vale la pena ser resaltadas y cuáles no. Así mismo, la fotografía configura nuestras formas de ver, cómo y qué podemos y no podemos ver, situando dentro de un régimen delimitado aquello que hay que ver en primer plano, un *régimen escópico* que alude a un cierto tipo de ver y representar en una sociedad y en una época determinada, en función de las distintas pero muy señaladas condiciones históricas, culturales y epistemológicas.<sup>57</sup> Por tanto, los marcos dentro de las fotografías son organizadores de la experiencia visual a través de operaciones de poder que funcionan como medios selectivos - que se ve y de qué modo-.

Butler con esto abre la posibilidad de entender a la imagen, no solo en su sentido literal e inmediato, sino de aquello que se organiza performativamente de acuerdo a ciertos intereses e intenciones. Por tal motivo, Butler sostiene que el problema de enmarcar es doble: epistemológico y ontológico. Así, determina que todas las imágenes están enmarcadas en una cuestión discursiva que en sí misma construye una interpretación de la realidad, aludiendo

---

<sup>56</sup> Judith Butler., *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. México DF., Paidós p. 21-23.

<sup>57</sup> Ledesma, María. *Régimen escópico y lectura de imágenes.*, UNER, 2005. Disponible en <http://www.fcedu.uner.edu.ar/clm/ledesma.html>

de alguna forma a Benjamín, donde al acomodarse de una cierta forma técnica, (en la fotografía, por ejemplo, el encuadre, el enfoque, el ángulo, la luz, etc.) produciendo un sentido en específico.

Una de las disciplinas más importantes que hacen de la fotografía su centro comunicativo es la fotografía periodística. En ella se encuentra de manera clara su intención comunicativa e informativa siendo la principal vía de acceso informativo de la actualidad. Siguiendo el sentido de Butler, podemos pensar que el desarrollo de la fotografía periodística se acomoda técnica y discursivamente en una cierta forma a la realidad actual. Es decir, el discurso de la prensa gráfica constituye una labor no solo para informar, sino que esto, determina, una *realidad*, (a modo, también) donde se enmarca un régimen escópico, tanto en nivel discursivo, como a nivel gráfico, así como en su construcción y producción de relatos, produciendo efectos en quien recibe el mensaje, imponiendo un discurso público moldeable dentro de prácticamente cualquier acontecimiento social de la realidad.<sup>58</sup> Abundaremos de esto a continuación.

## **2. La fotografía periodística.**

Como vimos en el apartado anterior, la producción de documentos fotográficos ha evolucionado con el tiempo en función de varios factores: descubrimientos y avances tecnológicos dentro de la fotografía, así como sus instrumentos, ópticas, soportes etc., el perfeccionamiento de los medios de reproducción en masa, su transmisión y divulgación, así como un cambio de perspectiva que encuadra a la fotografía como el medio central de comunicación de la actualidad, permeando en casi todas las ramas en las que forma parte.

---

<sup>58</sup> Un ejemplo de lo anterior es, el uso de las fotografías para moldear una realidad con fines sociales. Dentro de aplicaciones móviles como *Instagram*, *Facebook*, *Twitter*, entre otras, se busca formar una identidad social que muchas veces no se apega a la realidad concreta, pero que es de importancia vital para la vida digital. Si bien, lo que se comparte con familiares y amigos podría resultar parte de nuestra inocente cotidianeidad, muchas veces moldea ficcionalmente identidades ideales de acuerdo con lo que deseamos proyectar al mundo. Y no es gratuito, puesto a que el presente y el futuro de la sociedad se encuentra determinado por la comunicación instantánea y sus redes, donde millones de seguidores, *lovers*, o *haters* agitan con comentarios a favor o en contra de las dinámicas sociales que se establecen en este medio. Una dictadura de egos narcisista que, si bien se instauran en las categorías de lo virtual, repercuten en lo social y en la realidad del agente mismo que lo publica, lo mira e interactúa. Cfr. Victor Renobell Santarén., *Análisis del Instagram desde la sociología visual.*, Universidad Complutense de Madrid., p.115. 2016.

Entre las diversas ramificaciones del mundo de la fotografía se encuentra la *fotografía periodística o fotoperiodismo*. Este concepto hace referencia al proceso de utilizar fotografías para informar sobre un hecho, ya sea reciente o de constatación histórica. La fotografía periodística es un documento de carácter testimonial, informativo e inclusive histórico, siendo el documento social por antonomasia para la narración de historias y acontecimientos dentro de la prensa, ya que cada imagen comunica un hecho real ocurrido dentro de una región delimitada. Se considera fotografía periodística aquella que expresa una representación del acontecer noticioso y que son publicadas en un medio de prensa para cumplir con una intención comunicativa, misma que puede ser verificable o con la posibilidad de ser sometida a juicios posteriores.<sup>59</sup>

Una característica importante de la fotografía periodística es que la fotografía viene acompañada de un título, un pie de foto, o un texto noticioso, elementos que conforman una unidad significativa al momento de ser referenciados dentro de la prensa. Así, la fotografía periodística busca capturar situaciones que acontecen en la realidad con intencionalidad comunicativa constituyéndose como el punto de convergencia de un sinnúmero de discursos constituyendo la realidad:

A través de la prensa, es lo social lo que se expresa globalmente en tanto que la prensa se constituye como el punto de convergencia de un sinnúmero de discursos, En la representación de la realidad, trabajo eminentemente formal, el discurso periodístico a la vez informa sobre el mundo y cómo hay que percibirlo, *sirviéndose por y a través de las imágenes*. Así, informa, formaliza lo real, e incluso introduce orden ahí donde hay caos. Construye el acontecimiento y, por ende, constituye realidad, o por lo menos la reconstruye<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Eric Casáis., *Fotoperiodismo y foto arte. Segundo Capítulo de la noticia como producto.*, Galicia., p.14.

<sup>60</sup> Gérard Imbert, *óp. cit.* p.62.

Bajo esta tesitura y ejemplificando lo anterior recordemos las imágenes que el fotógrafo Richard Drew capturó tituladas: *The Falling Man*<sup>61</sup>. Estas imágenes están situadas en el contexto de lo que sería hasta la fecha el mayor ataque hacia los que los Estados Unidos, el atentado de las Torres Gemelas del 11 de septiembre del 2001. Las fotografías de este hecho histórico aparecieron en todos los diarios de Estados Unidos y el mundo entero, acompañada de una crónica a tiempo real que acompañó a la imagen, labor de miles de reporteros que estuvieron en el lugar de los hechos retratando y capturando fotografías. Unas fotografías que harían constatar hasta la fecha la terrible vorágine de violencia que se desató en ese terrible acontecimiento.



Richard Drew.  
The Falling Man. Fotografía (2001).  
Associated Press

Figura 4 y 5: *The Falling Man*. Fotografía (2001) de Richard Drew, en *Associated Press*.

Este expediente da cuenta hasta nuestros días, la capacidad que tiene la fotografía para retratar acontecimientos que, incluso, siguen dando de qué hablar en la actualidad. Así, el discurso fotográfico en los medios de información, y en este caso los periódicos de prensa,

---

<sup>61</sup> Véase en Marie-José Mondzain, *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S.*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

han conseguido transmitir la contingencia de los acontecimientos tanto al instante como para documento posterior. Así mismo, y dentro del ejercicio periodístico aguarda en sus entrañas una posibilidad de intervención, esta puede ser manipulada a mayor o menor grado, moldeándose y obedeciendo a distintos intereses dentro de las esferas comunicativas, donde la intencionalidad de la imagen y sus referencias pueden ser modificados.

Imbert denomina *poder performativo de los medios de comunicación*<sup>62</sup>, a aquel ejercicio de poder por medio del cual, los medios de comunicación son capacitados para crear permisibilidad y conformidad, donde no solamente es posible instaurar o perpetuar ideologías, sino conservar o modificar el *status quo*:

Los medios de comunicación pueden reforzar el statu quo, al mantener un consenso cultural. [...]es posible que el tratamiento de la violencia en los medios de comunicación refuerce el consenso normativo y la integración de la comunidad, Lo medios de comunicación informan, sacan a la luz, crean una conciencia, vuelven a definir los límites de lo que es aceptable y lo que no lo es, y estructuran las percepciones de la índole y la magnitud de la violencia. La hacer esto, agrupan, [incitan] al desorden, refuerzan las creencias, facilitan las imposiciones y refuerzan el control social.<sup>63</sup>

Entonces, recapitulando lo anterior, podemos decir que el discurso periodístico, es un discurso enmarcado que nos relata a manera de imagen, aquello que sucede dentro de la realidad, donde su alta capacidad performativa manifiesta la posibilidad de un ejercicio de poder (tanto connotativo como denotativo, frontal o simbólico) El lenguaje fotográfico entonces, tiene la capacidad de mostrar su propia referencia a la realidad.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Cuando usamos el lenguaje, instauramos sentidos: En este punto, se alude directamente a la teoría de la performatividad de John L. Austin, donde se entiende a la performatividad como la capacidad que tiene el lenguaje para llevar a cabo una acción. Austin liga la performatividad al acto del habla. De esta manera, se introduce la noción de *instauración*, es decir, el lenguaje tiene la capacidad de hacer acciones a través de las palabras, en consecuencia, puede instaurar una entidad antes inexistente. Esta dimensión del lenguaje puede traer aparejados distintos efectos, como el hacer algo es también causar determinados efectos sobre los saberes, pensamientos o acciones de quien recibe el mensaje. En María Bonnet, *La performatividad y la producción discursiva del poder en el programa radial Juntos*. Revista borradores., 2008, p.3.

<sup>63</sup> *Id.*, p. 51.

<sup>64</sup> Imbert, *óp. cit.* p. 55.

Así, y para efectos del presente análisis, enfocaremos nuestro estudio a la prensa gráfica impresa, misma que ha aguantado en su importancia hasta la fecha, pese a la invención de la *mass media* y del internet. La prensa gráfica y los periódicos impresos se han posicionado como el medio informativo por antonomasia, dado a su gran accesibilidad, su amplia distribución y su amplia popularidad. Los diarios impresos nos han acompañado a lo largo de la historia y su importancia al conceptualizar la información al lector han logrado informar a través de los años. De acuerdo con datos del INEGI, y de acuerdo a las ganancias obtenidas por libros, revistas y medios impresos en 2020, fueron de 0.49 millones de dólares, pronosticando que superen los 0.53 millones de dólares para el 2022. Así, y pese a la revolución y auge del internet, los medios de comunicación impresos se encuentran aún en auge, por su accesibilidad y precio.<sup>65</sup>

A través de ellos, se ha podido, incluso, llegar a más público, y mantener un ritmo de actualización de los datos mucho más intenso que antes. Por lo tanto, lo trascendente de los periódicos es cuando hablamos que, en la sociedad actual, es común encontrar distintos tipos de periódicos, con diversos enfoques que dan con el perfil de noticias diversas: deportes, jóvenes, sociedades particulares, política, actividades laborales, internacionales, espectáculos etc.

En México, la prensa gráfica por excelencia se divide en dos partes: La denominada *prensa de referencia* o la denominada *prensa seria*, *prensa de élite de prestigio*, y la *prensa popular* aquella donde domina la *narrativa amarillista* y la *fotografía de nota roja de carácter espectacular*, analicemos su distinción de acuerdo a lo que Imbert expresa en *Los escenarios de la violencia* (1992) y Betancourt en *Amarilla y Roja. Estéticas de la prensa sensacionalista* (2005):

a) *La prensa de referencia* (Véase Documento 1):

- Opta por una actualidad más ordenada de acuerdo con el esquema hegemónico, y opta por seguir una corriente política y/o económica

---

<sup>65</sup> Véase INEGI, “*Siete de cada diez personas de 18 años y más en México, leen libros, revistas y periódicos: Ganancias editoriales. MOLEC 2020*. Comunicado de prensa. Num158/20, 23 de abril del 2020.

dependiendo el lugar de origen, también, se inclina hacia una teatralización del hacer social, hacia una visibilización de lo invisible de manera más modesta, atendiendo al *pathos* colectivo en pugna, y de acuerdo a los intereses que le convengan (en la corriente política, son conocidas como prensa de izquierda, de derecha o centro), aunque, también existen discrepancias en un tono más moderado, donde en algunas ocasiones caen en el sensacionalismo, pero de una manera más reservada y sutil. (Imbert 1992)

- Esta prensa sobrelleva la violencia gráfica, evacuándola o desplazándola, aunque no cancelándola ya que puede incurrir a la tentación de alguna visibilización excesiva o abusiva. (Betancourt, 2005)
- Así mismo, una prensa de elite que refleja un discurso político o de ley, intenta reducir el grado de imprevisibilidad de la realidad, constituyendo una prensa de orden y de razón hegemónica, instruyendo un universo de razón de tipo lógico. (Betancourt, 2005)
- Representa de forma más, aparentemente, nítida y objetiva las representaciones colectivas trascendentes, participando en una lógica de constitución simbólica de la realidad, constituyendo un dispositivo con objetividad y cierta reputación, para delimitar una constitución de la realidad a modo (Imbert 1992)

a) *La prensa popular*: (Véase Documento 2)

- Opera bajo cierto ocultamiento e incluso una no visibilización a intereses hegemónicos o políticos de la actualidad en el discurso narrativo, y revela una preferencia por las imágenes y titulares llamativos. (Imbert 1992, p.70)
- La prensa popular obedece a un discurso sencillo (dado a que sus lectores son mayormente personas de clase baja), no se esfuerza por ofrecer un discurso complejo o pletórico, así, predomina una fascinación por las imágenes (principalmente de violencia) y un discurso tendencioso de corte *sensacionalista o amarillista* privilegiando los hechos violentos, o prensa nota roja aludiendo a una visibilización excesiva del hecho noticioso. Es decir, una prensa en la que tiene espacio la violencia, contenido erótico, el deporte -

en especial el fútbol- y otros temas “menores” que no tienen tanta trascendencia en otros medios. (Imbert 1992, p.70.)

- Representan (debido a su bajo costo) una de las pocas, si no es que la única opción de accesibilidad a la información de las clases bajas, a diferencia de la prensa de elite.
- Al respecto del discurso violento, lo escenifica y lo narra de la mayor forma posible con detalles que muchas veces sobrepasan la barrera de lo personal, involucrándose en aspectos íntimos a quien se hace referencia, así mismo, si algún discurso violento se adecua a los intereses políticos o económicos que el periódico persiga, se exagera y se critica de manera tendenciosa. (Imbert 1992, pp. 61-61)
- Escenifican el conflicto, mediante manifestaciones de desorden de índole muy variada, afectando asuntos de dominio público, e incluso, involucrarse en temáticas de carácter privado y personal (separaciones, matrimonios, escándalos personales y sentimentales, contraviniendo en una competencia entre el derecho a informar y el derecho a la intimidad. (Betancourt, 2005, pp.92-93)
- Una prensa popular persigue el efecto más que el referente, juega con el miedo, el desorden y el desafío de la lógica atraída por el escándalo y el morbo, fascinada por el conflicto que después derivará en espectáculo. (Betancourt, 2005, p.92)
- Los discursos violentos de este tipo de prensa, obedecen a lógicas sencillas y directas pero que repercuten en la subjetividad personal de cada individuo del que forma parte. Así mismo, su discurso performativo ofrece representaciones más teatralizadas de la violencia que contribuyen a integrar un relato, muchas veces perniciosos, y claramente orientados hacia una celebración ritual de los hechos violentos, incitando el morbo. (Betancourt, 2005, p.92)
- Utiliza imágenes violentas, donde la censura no es una opción, ya que están aparentemente legitimadas por el derecho a informar y la libertad de prensa, sin importar que algunos hechos violentos constituyan una narrativa clara y





**Documento 2:** Diario *Pásala*, CDMX., Ejemplo de prensa popular, uno de los diarios más consumidos en México. Tomada de <https://www.pasala.com.mx/portada/24-11-2020> [Recurso en línea]. Diario la prensa (Derecha) *Diario la Prensa*. OSM., Recurso en línea: <http://www.laprensa.com>

Según el INEGI, en México la prensa popular se sitúa como la prensa por preferencia entre la media de la población mexicana, específicamente entre la población analfabeta, 88%, masculina 44.1%, y por entretenimiento 44.1%. Así, la prensa popular es más consumida en México por su fácil acceso (Regularmente es conseguida en puestos de periódicos y quioscos) la comprensión de los temas que trata, (tiene pocas palabras y más imágenes, es corto y conciso) brinda mayor entretenimiento (las secciones y temáticas que trata son sencillas, divertidas y de interés común) y por su precio accesible a comparación de la prensa de

referencia, donde su precio suele aumentar considerablemente, además de ser más accesible y de lectura muy digerible.<sup>66</sup>

La prensa popular es posicionada actualmente como la más consumida en México, por lo cual, y para efectos del presente trabajo, enfocaremos nuestros análisis a este tipo de prensa gráfica toda vez que es la más consumida por la mayoría de la población, por ser la más violenta y cruda que enmarca y representa a fondo la realidad violenta que vivimos en la actualidad.

### **3. ¿Realidad o barbarie colectiva?: La nota roja.**

Hemos constatado la importancia de los medios de comunicación y fotografía periodística, pues dentro de esta labor se engloban distintas herramientas comunicativas que hacen efectiva la interacción con la sociedad, la expresión, los gestos, la información y la interpretación de la sociedad en general. La influencia de los medios de comunicación impresos, en específico, posibilita que se adopte un criterio en relación con el contenido que le es proporcionado. En pocas palabras el papel de la prensa y los medios gráficos es imprescindible.

Es muy común dentro de la vida citadina, observar todas las mañanas a personas que se dirigen a sus lugares de trabajo, a sus escuelas u oficinas, y detienen su marcha, puesto a que los quioscos de periódicos exhiben sus portadas de gente descabezada, víctimas de la delincuencia organizada, violaciones, torturas, accidentes fatales etc., sin ningún tipo de censura, con la intención de generar en aquel que los mira interés y curiosidad. Es común escuchar decir: *¡ufffff... ya viste lo que salió ahí!* Enfrentándose a la imagen de un cuerpo yaciente de forma violenta sin ningún tipo de mediación visual.

En México, la nota roja es un género periodístico muy relevante por su enorme difusión e influencia sobre los lectores, presentándose como una actividad que retrata la realidad del país sin tapujos. Asimismo, entendemos por *nota roja* el medio de preferencia entre las clases populares que da a conocer públicamente hechos relacionados con algún tipo

---

<sup>66</sup> Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI)., *Modulo sobre lectura MOLEC, 2022. Comunicado de prensa*, 20 de abril 2022, pp.1-17.

de violencia de manera explícita, con títulos tendenciosos o encabezados impactantes, con tintes de exageración y melodrama, así como títulos y márgenes de colores llamativos, acompañados de una imagen real sugerente que, por lo general, se es representada morbosamente por uno o varios cuerpos humanos sin vida en situaciones trágicas.

Para Lara Klar, la nota roja se trata de un conjunto de acontecimientos de carácter social que vulneran las normas penales *pero que se sitúan en los límites seguros de estas*<sup>67</sup> Actualmente, es una etiqueta que los periodistas utilizan para consignar actos de distinta naturaleza, ya sean hechos delictivos, incidentales, o incluso naturales, que son protagonizados por imágenes de cuerpos cadavéricos que perecieron de manera trágica.

Esta última característica está ligada al término, ya que la nota roja, sería llamada así a partir del 1889, cuando un diario de Guadalajara hizo circular por la ciudad ejemplares marcados con la mano empapada de tinta roja de un empleado de la imprenta con la intención de provocar *horror y sensación* a quien lo mirara, ya que este marcaba el relato preciso de una noticia de asesinato.<sup>68</sup> La también llamada prensa sensacionalista, busca activamente apelar al susto o a la sorpresa, y concibe el periódico como espectáculo cuyo fin consiste además de informar, de entretener o de divertir.

Recordemos la distinción que se realizó en el apartado anterior entre prensa *seria* y prensa *popular*: La prensa nota roja estaría inscrita en el margen de la prensa popular, dado a que su fin inmediato no es exclusivamente el informar, sino más de *entretener*. Como su nombre lo indica, está dirigida a un público popular, que goza de la inmediatez del hecho y se encuentra hambriento de *morbo y espectáculo* concebidas para atraer la atención escandalizando.<sup>69</sup> Este estilo periodístico privilegia los hechos de sangre, lo insólito y el sexo. Así mismo, esta prensa tiene espacio para la violencia, el contenido erótico, el deporte – en especial, el fútbol- y otros temas “menores” que no tiene cabida en otros tipos de prensa informativa.

---

<sup>67</sup> Lara Klar, Marcos y Francesc Barata, *Nota Roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate, 2009. Las cursivas son mías

<sup>68</sup> *Ibidem*.

<sup>69</sup> Alex Grijelmo, *El estilo del periodista*, México. Taurus, 2003, p. 533

La nota roja obedece a una horizontalidad delimitada: permea la vida cotidiana de los actores y personajes representados, así como una estrecha relación con el lugar donde se hayan, tanto en su contexto político, como cultural, operando bajo estructuras atravesadas en la construcción identitaria de los sujetos, situándose muy profundamente en la psique y en el reconocimiento popular. Con esto, es pertinente aclarar, que no podemos -ni buscamos- desaparecer por completo estas prácticas periodísticas, pero si podemos analizar las reminiscencias y las claves que nos da su consumo, tanto en sus límites dentro de su representación como en su afectación subjetiva.<sup>70</sup>

A finales del 2006 hubo un aumento desmesurado del consumo e impresión de este género informativo, puesto a que la guerra contra el narcotráfico llevaba al país a una escalada de violencia sin precedentes con sellos de crueldad nunca antes vistos. Esto provocó que muchos medios necesitaran ampliar su margen de acción dentro de la nota roja reinventándose: Así, se disparaban las ventas de los diarios nota roja por excelencia, apareciendo “*El Grafico*” “*El Metro*” “*¡Pásala!*” “*La Prensa*” y el “*Extra*” con una portada a todo color, un titular bromista e irónico que juega con la imagen con humor negro y crueldad y, para cerrar, una imagen erótica, manteniendo un precio accesible que no supera los 10 pesos mexicanos. Así es como empezaba una nueva ola de publicaciones de nota roja que aun en la actualidad, se manejan como las más vendidas del país.

Para clarificar, unas estadísticas claras. Hasta el 2020, según los datos del Padrón Nacional de Medios Impresos, los diarios *Metro*, *El Grafico* y *¡Pásala!*, principales referentes actuales de la nota roja en la Ciudad de México, reportaron un tiraje en conjunto de 655 mil 919 ejemplares. La mayoría de estos, cumplían con la misma característica: la foto de un cuerpo sin vida en la portada.<sup>71</sup> Por lo anterior, la demanda hacia estos medios gráficos refleja el amplio consumo de este género periodístico en el país. Sin embargo, a finales del 2006

---

<sup>70</sup> Lyotard explica que el individuo de la actualidad se encuentra en una especie de competencia con la máquina, de tal manera que necesita de un conjunto de leyes propias y de sus propias habilidades y astucias para la autoconservación, la cual se traduce en un instinto de volcarse hacia todo, abriendo un gusto por probarlo todo. Así el *progreso* mediático marcará para el sujeto un cambio psico-epistemológico de los relatos subjetivos y de su misma identidad. El hombre actual, ya no tiene ni yo, ni ello, su alma, sus ideas, sus deseos no son suyos, su vida interior está administrada por otros y para otros. Cfr. Jean Lyotard, “*La posmodernidad (Explicada a los niños)*” Madrid. Gedisa. 1986., p. 18)

<sup>71</sup> Para estadísticas más detalladas, especializadas y por estados de la República Mexicana véase: <http://pdmi.segob.gob.mx/reporte>

hubo un aumento desmedido del consumo y su producción, así como su consumo aumentaron desmedidamente. Por lo anterior, y según fuentes del *Padrón Nacional de Medios Impresos*, diariamente se venden en el país caso 700,000 periódicos impresos con temática de nota roja diariamente, una tendencia que ha sido objeto de varios estudios, ya que mientras en México el auge aumenta considerablemente, en otros países las publicaciones impresas están desapareciendo.<sup>72</sup>

Finalmente, es prudente preguntarnos al respecto de la nota roja, ¿Qué nos refleja su alta demanda y consumo en México? ¿Por qué México está posicionado como uno de los consumidores de nota roja más voraces? ¿Qué refleja de nuestra subjetividad mexicana el consumo de este tipo de periodismo y, en específico, de las fotografías violentas? ¿Hay un límite a este consumo? Responderemos estos cuestionamientos a continuación.

---

<sup>72</sup> Para mayor información y vista detallada de todos los diarios en México, tanto de prensa popular, como de prensa seria, véase: <http://pdmi.segob.gob.mx/reporte>

### Capítulo 3. Violencia, espectáculo y normalización.

Toda condena de la violencia es estéril si no va acompañada de la búsqueda de medios alternativos.

Para ser realmente una alternativa, la no violencia debería ser un procedimiento, una teoría y una práctica que cumpla con la misma función que la violencia organizada y que tenga la misma eficacia que los procedimientos que emplea la violencia para alcanzar una meta considerada valiosa; el poder, el bienestar, la paz, la libertad o la justicia.

*Norberto Bobbio.*

Las leyes de la conciencia, que nosotros pretendemos que se deriven de la naturaleza, nacen de la costumbre.

*Montaigne*

“Yo suministro más heroína, metanfetaminas cocaína y marihuana que cualquiera en el mundo. tengo flotas de submarinos, aviones, camionetas y barcos.

El día que yo no exista, no se va a reducir el narcotráfico.”

*Entrevista a Joaquín Guzmán Loera “El chapo” a The Rolling Stones” por Sean Penn.*

En el apartado anterior estudiamos la importancia de las fotografías como documentos sociales y testimoniales dentro de la sociedad y la cultura y cómo es que estos aguardan un papel importante y fundamental dentro de esta, así como la constitución de un régimen escópico que nos delimita aquello que es importante e imprescindible a la vista y aquello que no lo es tanto, así como su permeabilidad. También, entendimos cómo es que actualmente la fotografía es un centro fundamental para prácticamente cualquier intención comunicativa dentro de la prensa y su ejercicio periodístico, específicamente dentro de la nota roja, toda vez que esta es la prensa más buscada entre la población mexicana, por su contenido explícito y su económica accesibilidad. Pero, ¿Qué nos dice este consumo exacerbado de la nota roja?

Para responder lo anterior, en el presente capítulo, y como primer punto, analizaremos la violencia en México, con estadísticas claras que evidencian su aumento desmedido en los últimos años y cómo es que la maquina delincencial por excelencia, el narcotráfico, opera

a distintos niveles dentro de nuestra vida en sociedad, afectando nuestras emociones y subjetividades, así como nuestra cultura. Como segundo momento, relacionaremos la cruda violencia mexicana con el reflejo comunicativo inmediato que hemos venido trabajando en capítulos anteriores: la fotografía de nota roja, toda vez que esta condensa y es fiel espejo de la violencia a la que nos enfrentamos día a día. Ya no hay notas tendenciosas, ya no hay violencia escondida, ya no existe censura, ya todo conforma una cultura mediática que ha sido aceptada y normalizada, misma que es buscada cotidianamente sin cansancio para fagocitar morbo y la fascinación visual del espectador. Así mismo, y ya entendido lo anterior, comprenderemos cómo es que este fenómeno ha escalado dentro de los sujetos a tal grado que hemos aprendido a normalizarlo y a espectacularizarlo, momento que entenderemos con Guy Debord y la sociedad del espectáculo, donde explicaremos el proceso de la representación y su carácter representativo dentro de la sociedad inmiscuida dentro del entretenimiento inhumano y la fascinación visual. Por último, y como cuarto instante dentro de este capítulo, aguardaremos una crítica de cómo estos aspectos garantizan una normalidad dentro de nuestra sociedad, y una sensibilidad que ha permeado invisible, pero funcional en lo social, que hace que veamos estas noticias como algo común. Para ello, analizaremos a Boito, Baudrillard y a Segato, toda vez que condensan una comprensión clara al respecto.

### **1. Violencia y *narco cultura* en México.**

Es innegable el aumento sin control de la violencia en México. En años recientes las organizaciones dedicadas al tráfico de drogas, los secuestros, los hechos delictivos, las violaciones y los homicidios dolosos han aumentado a niveles alarmantes dentro del territorio mexicano. Ya son cotidianos los encabezados de la prensa, informándonos con brutalidad y con nulo pudor de decapitaciones, asesinatos de civiles, desintegración de cadáveres en ácido, problemáticas internas de grupos delictivos que se traducen en matanzas de civiles y delincuentes a plena luz del día, en la vía pública a la vista de todos, así como la aniquilación de distintos miembros de cuerpos policiacos, delincuenciales y civiles, donde la mayoría de los casos resultan víctimas colaterales de las luchas por territorios. En aras de lo anterior, la violencia en México, se considera desbordada, imparable e irreparable, y ha sido tan invasiva que ha influido en nuestras formas de vida en sociedad.

Según el INEGI, en 2021, la estadística más reciente hasta la fecha, se obtuvo de manera preliminar una tasa de 28 homicidios por cada 100,000 habitantes a nivel nacional, donde la principal causa de ellos fue la agresión de arma de fuego. Así mismo, los estudios revelan que de enero a diciembre del 2021 se registraron 35625 homicidios en México, donde cerca del 80% de estos, son ejecuciones violentas por narcotráfico.<sup>73</sup>

Por otra parte, las entidades que presentan mayores niveles de homicidios durante el año pasado fueron, Guanajuato (1864); Michoacán, (1587) Baja California (1567), Estado de México (1475), Jalisco (1218), chihuahua (mil232) respectivamente. Así mismo, diversos estudios como *Save Democracy*, al igual que INEGI denuncian que “México enfrenta una creciente espiral de violencia criminal desde hace dos décadas que hoy alcanza niveles sin precedentes”<sup>74</sup>



Figura 1. Fuente INEGI. Estadísticas de defunciones violentas registradas de 1990 al 2021.

Las estadísticas lo muestran: La violencia monstruosa en el territorio mexicano es preocupante y al alza. El aumento de la violencia que se ha visto a través de los años que, además ha venido acompañado en muchos casos por fenómenos de crueldad, no han

<sup>73</sup> Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI) Comunicado de prensa NUM: 376/22 Datos Preliminares que revelan que en 2021 se registraron 35625 homicidios en México en [http://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/DH/DH2021.pdf&ved=2ahUKewjXw-Czqa\\_8AhVJI0QIHROeAlcQFnoECBgQAQ&usq=AOvVaw3J-wO-hRtPNcAXrPM5qcYx](http://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/DH/DH2021.pdf&ved=2ahUKewjXw-Czqa_8AhVJI0QIHROeAlcQFnoECBgQAQ&usq=AOvVaw3J-wO-hRtPNcAXrPM5qcYx)

<sup>74</sup> <http://seguridad.nexos.com.mx/violencia-sin-tregua-las-cifras-del-inegi-sobre-homicidios-durante-2021/>

retrocedido sino, al contrario, han aumentado exponencialmente. ¿Quién o quiénes son los responsables? La renovación de la violencia está sin duda alguna ligada al poder y las actividades de los grupos criminales dedicados al tráfico de drogas y otras actividades ilícitas.

Si bien la violencia en México siempre ha estado ahí, no se ha detenido, ni se ha ido, esta violencia también obedece a su incremento desmedido como respuesta a la estrategia fallida que en 2006 el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa y continuada en gran medida por su sucesor Enrique Peña Nieto, llevaron a cabo denominada “guerra contra el narco” cuyo inicio fue el Operativo Conjunto Michoacán.<sup>75</sup> Y aunque los conflictos por enfrentamientos entre grupos criminales y las fuerzas oficiales ya habían tenido lugar en décadas anteriores, sin duda alguna, esta declaración trajo consigo consecuencias de suma importancia. A lo largo de su gestión, el despliegue de las fuerzas del ejército y la Marina, así como de policías federales, estatales y municipales encrudeció, sumando una cantidad importante de enfrentamientos y sus consecuencias mortales, siendo esta la característica fundamental dentro de sus años bajo su cargo.

Por lo anterior, si bien la llamada “guerra contra el narco” es uno de los elementos desencadenantes de los nuevos modos y las nuevas formas en la que la violencia se ha presentado a lo largo de los años en México, debemos entender que este hecho en sí obedece a otras estructuras colaterales que la misma problemática arrastra, cómo por ejemplo, el enriquecimiento que esta actividad ilícita trae consigo, la corrupción, la impunidad y la complicidad y cooperación de las mismas fuerzas armadas militares y policiales tienen en su poder.

Sin duda, hay una multiplicidad de perspectivas para el análisis de esta guerra contemporánea, pasando desde el paradigma securitario, hasta los intereses a nivel global que se anudaron en dicho conflicto. Autores como Oswaldo Zavala, afirman que la “guerra contra las drogas” de Felipe Calderón debe entenderse como el intento desesperado para

---

<sup>75</sup> Redacción AN. “Seis años después: miles de muertos y un Estado más vulnerable” en Aristegui Noticias, URL= <http://aristeginoticias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/> (consultado: Enero 2023)

reconstruir el poder soberano del Estado superado y rebasado por el narcotráfico, y no como una verdadera lucha frontal a estos grupos delictivos.<sup>76</sup>

Y no es poco común encontrar lugares totalmente sumidos en esta violencia. Ciudad Juárez, uno de los centros económicos fronterizos más importantes es un ejemplo de esto: territorios completamente secuestrados por el crimen organizado, bloqueos, secuestros, quema de vehículos, incendios, saqueos, venta de drogas al por mayor, venta de armas, reclutamiento de jóvenes, niños y mujeres para diversos fines delictivos y de explotación, son hechos que están a la orden del día y de la cotidianeidad de una ciudad tristemente maniatada frente a un narco Estado estructuralmente organizado de una manera casi perfecta que, inclusive, supera en gran número la capacidad de muchos cuerpos militares de élite del mismo Estado. En cuanto a la magnitud de poder de estos grupos delictivos examinemos un expediente que ejemplifica este fenómeno: *El culiacanazo*.

Aproximadamente a las 2:45 de la tarde una treintena de efectivos del ejército mexicano empezaron a rodear un inmueble ubicado en el sector Tres Ríos, dentro de una zona de alta plusvalía en Culiacán, Sinaloa. El inmueble se encontraba rodeado de varios centros comerciales y muchísimo tránsito vehicular y peatonal, así como las facultades de Medicina de la UAS y de la sede de la fiscalía General del estado de Sinaloa. Media hora después, elementos encabezados por un grupo de elite de investigación antidrogas irrumpieron el domicilio de grandes dimensiones ya que se encontraba el principal objetivo del ejercito: Ovidio Guzmán López, hijo de Joaquín Archivaldo Loera “El Chapo Guzmán” unos de los más grandes capos de la droga en México.

Mientras ocurría este operativo, la ciudad se encontraba sitiada, el rumor de su detención se esparció y el caos reino en Sinaloa: bloqueos, incendios, saqueos, secuestros de personas, tiroteos, balas perdidas, un verdadero desfile de tanques de artillería pesada, una verdadera carnicería delincencial que sin importar que la ciudad se encontrara a plena luz del día, el comando armado atacó. La zona inmediatamente se convirtió en una zona de batalla, una zona de guerra donde camionetas blindadas y armas de grueso calibre paseaban

---

<sup>76</sup> Oswaldo Zavala., *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.*, Editorial Malpaso., 2018. p.30.

a plena luz del día. La situación era tan difícil que fue necesario liberar al capo para que la situación tornara una mejor cara: El estado había sido vencido.<sup>77</sup>

Después de una jornada llena de violencia, no se esperaba más que ver la reacción y declaración urgente de estos hechos por parte del Ejecutivo Federal. Al día siguiente, en su acostumbrada conferencia “mañanera”, Andrés Manuel López Obrador, Presidente de México, admitió que la actuación del ejército frente a los sicarios fue deficiente y vergonzosa admitiendo “yo tomé la decisión (de liberarlo) porque no quisimos arriesgar al pueblo”<sup>78</sup>

Así mismo y casi al cierre de la redacción de este capítulo, sucedió de nuevo un “segundo culiacanazo”, misma barbarie, llena de violencia y terror, pero con un final totalmente distinto. Un operativo aparentemente mejor planeado, con una mejor estrategia, a altas horas de la madrugada en total obscuridad. Se registraron en acción, según fuentes oficiales, novecientos miembros activos del ejército y Guardia Nacional para tal empresa.<sup>79</sup>

Mientras tanto, se rumoraba si Ovidio en efecto había sido capturado, la ciudad volvió a ser rehén del miedo y la incertidumbre ocasionada por la brutalidad del crimen organizado. Si bien, esta vez el gobierno actuó de forma estratégica, los miembros del crimen organizado volvieron a someter por medio del terror a la ciudadanía, con un resultado igual de aterrador. Así “El ratón” como se conoce a Ovidio Guzmán fue aprehendido el 5 de enero del 2023 en Culiacán Sinaloa. Su detención puede ser leída más que una acción de seguridad, una jugada política, misma que beneficiaría tanto al gobierno de Estados Unidos, -siendo ésta para afianzar relaciones políticas diversas- como para dejar en claro que no existen pactos con el gobierno de la 4T encabezada por el actual mandatario Andrés Manuel López Obrador tal como se ha venido asegurando por arte de la oposición mexicana. A pesar del efectivo resultado, no exime que se vuelve a reafirmar y comprobar la naturaleza poderosa y

---

<sup>77</sup> Para mayor información acerca de “El Culiacanazo”, véase: Redacción., *Así fue “El Culiacanazo”, la detención fallida de Ovidio Guzmán en 2019.*, Periódico El Financiero., 2020. URL= <http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2023/01/05/culiacanazo-asi-fue-la-detencion-fallida-de-ovidio-guzman-en-2019/>

Documental, El País 2020: “El día que perdimos la ciudad” URL= <http://youtu.be/ZC0poRBahz8>

<sup>78</sup> Benito Jiménez., Periódico REFORMA., “El culiacanazo marca la 4T” (16-October-2022) URL= [Grupo Reforma](http://www.gruporeforma.com.mx/2022/10/16/el-culiacanazo-marca-la-4t/)

<sup>79</sup> Pablo Ferri, Los dos jueves negros de Ovidio Guzmán., Diario “El País” URL= <https://elpais.com/méxico/2023-01-05/los-dos-jueves-negros-de-ovidio-guzman.html>

armamentista del crimen organizado, determinado en parte por el sustento cultural que desde el suceso del 2017 y a lo largo de las décadas ha ido gestando con mayor fuerza a lo largo de los años. Al mirar estas grandes derrotas estatales, surge la interrogante ¿Qué es y cómo opera la maquinaria del narco? ¿Que exponen estos fenómenos de la violencia en México?

Bajo esta tesitura, Rosana Reguillo en su libro *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, analiza la figura de la *narco-máquina*, que lo entiende como la articulación de tres poderes claves que se presentan dentro de éste sistema: *dinero* (poder económico-empresarial), *gestión* (poder político capaz de abrir y generar condiciones materiales) *operación* (legal e ilegal): empresarios, emprendedores, políticos de distintos niveles y delincuencia, mismos elementos que daban forma a una máquina de guerra -literal- amplificada por la industria cultural, los medios de comunicación y especialmente, por la pobreza y el quiebre de horizontes de futuro para miles de personas.<sup>80</sup>

Por lo anterior, Reguillo abre la puerta a varias discusiones: La delincuencia organizada por el narcotráfico no es un fenómeno lineal, es un fenómeno polisémico, marcado por varias aristas que lo constituyen y fagocitan dentro de la lógica del capital, así como de condiciones estructurales y sistémicas que el mismo sistema ha formado parte. No es ilógico pensar y preguntarnos porqué el narcotráfico ejerce tanto poder, ya que el mismo está configurado por elementos poderosos que constituyen un abanico de violencias diversas, y no solo la venta de droga o la violencia instrumental e hiperviolencia que aguardan, sino que también son resultado de un fenómeno cultural multifacético y multireferencial que ha ido fagocitándose a través de las múltiples luchas y disputas que la violencia del crimen organizado ha llevado a nuestras más profundas subjetividades.

En lo superficial, asociamos la figura del narcotráfico como una actividad clandestina derivada del capitalismo global que ha rebasado las fronteras nacionales, pero su despliegue también obedece a intereses de grupos elitistas e intereses capitalistas. Por lo anterior, y según Williams, el narcotráfico es esencialmente un fenómeno interno a la lógica del capitalismo económico, lo que presupone su posición exterior a la estructura y poder del Estado.<sup>81</sup>

---

<sup>80</sup> Rosana Reguillo., *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. Editorial NED, ITESO, Universidad de Guadalajara, Barcelona España, 2021, p.19.

<sup>81</sup> Oswaldo Zavala., *op.cit.*, p.21.4

Siguiendo lo anterior, es importante entender que lo que la narco-máquina y el poder estatal no pelean por un poder económico, o un poder estatal, sino un *biopoder*: un control sobre de la población, el territorio, y la seguridad. Estamos ante sujetos endriagos<sup>82</sup> que tienen poder sobre la muerte, tanto en lo individual como en lo colectivo, como en la población en general. Este enlazamiento entre maquinaria capitalista, biopolítica y económica no es gratuito puesto a que nos hace pensar que atrás de la narco-máquina hay un fenómeno aún más complejo.

Para ampliar dicha cuestión, Sayak Valencia en *Capitalismo Gore* analiza las prácticas violentas vinculadas al neoliberalismo y cómo es que logran articularse para determinar a la violencia como una nueva epistemología. En su estudio Valencia caracteriza las dinámicas política, cultural, económica, y de poder del capitalismo gore entendiéndolas como *narco-estado, hiperconsumo, tráfico de drogas y necropolítica*.<sup>83</sup>

Al respecto del narco-estado e hiperconsumo, Valencia afirma que los Estados no han desaparecido en la globalización, sino que juega un rol de garantes de los mercados neoliberales a través del uso de la seguridad y de la vigilancia fronteriza. El Estado-nación efectivo por antonomasia es Estados Unidos, mismo que difunde una cultura masiva del consumo, donde a través de procesos diversos de subjetivación generan una identidad económica del mercado como parámetro hacia una identidad sociocultural de marcas y logotipos<sup>84</sup> Sin embargo, y a través de este análisis de Valencia, México no cuenta con un mercado similar, sino con una *narco-nación*, determinada por encuadres determinados dentro de la cultura, dentro de lo social y lo económico, son los cárteles de la droga los que controlan al Estado y son los mismos que determinan la forma de consumo dentro de sus territorios, así como de la forma de vida en la que deben de operar tanto los ciudadanos como las

---

<sup>82</sup> Aquí la violencia extrema y el hiperconsumo son elementos estructurantes de la constitución de subjetividades disidentes que resisten al poder estatal. Los sujetos endriagos, define Valencia, siguen siendo hombres de negocios que siguen las reglas del neoliberalismo hasta sus últimas consecuencias resistiendo el estado neoliberal de modo distópico. Los endriagos del narcotráfico se apoderan de los cuerpos de las personas tomándolos como mercancías ofertadas dentro del mismo narco mercado o como consumidores de mercancías. Valencia sostiene que podemos tener una comprensión de las lógicas del necropoder del endriago entendiendo el funcionamiento de la biopolítica de la economía, de heteropatriarcado, y de los medios de comunicación masiva. Cfr. Sayak Valencia, *Capitalismo gore*.

<sup>83</sup> Adriana Esteves, *Capitalismo Gore, Sayak Valencia.*, España Melusina, 2010, p. 238

<sup>84</sup> Ibidem.

industrias.<sup>85</sup> Estamos ante un régimen delimitado de vida regido por el neoliberalismo, donde los carteles de la droga a través de una identidad cultural definida e impuesta incorporan la violencia en el territorio, así como las leyes garantes del mercado dentro de una lógica neoliberal.

Por otro lado, y analizando el fenómeno estructural y económico más a fondo, la crisis de empleos y oportunidades que se vive día a día en México, específicamente en el sector más joven de la población, son los mismos que en su mayoría deciden emplearse en maquinarias aparentemente más rentables de la industria *gore*, como lo define Valencia: ya sea dentro del crimen organizado como sicarios, secuestradores, comercio de drogas, prostitución, venta de órganos, comercio sexual, etc.<sup>86</sup> donde el *humanismo* ha sido sustituido por el *consumismo*. Sin embargo, y dado a que la adquisición de bienes es más valorada socialmente que la autorrealización a través del trabajo, las limitaciones éticas para participar en actividades *gore* se desvanecen. En el hiperconsumo, la ética es redundante, es vista como la autoprotección de los perdedores.<sup>87</sup>

Vale la pena plantear brevemente un expediente doloroso para México que también encuadra lo anterior, “El niño sicario”. Edgar “N”. Alias “*El Ponchis*” un niño involucrado desde los 11 años con la delincuencia organizada, específicamente, en las filas del Cartel de Sinaloa, que confeso haber asesinado al menos 4 personas por órdenes de un alto mando de esta célula delictiva, donde al entrevistarlo, se evidenciaron sus importantes carencias familiares, económicas y afectivas que lo orillaron al consumo y participación activa dentro de las células del crimen organizado.<sup>88</sup>

Por lo anterior, y siguiendo a Valencia, estamos ante un fenómeno que obedece a una estructura demasiado amplia que permea en distintos aspectos de la vida social, económica y cultural una estructura que le hace guerra al mismo Estado, toda vez que estos obedecen a

---

<sup>85</sup> Cfr. Sayak Valencia., *Capitalismo Gore*, España Melusina, 2010, p. 240.

<sup>86</sup> América Becerra Romero., *Narcocultura y construcción de sentidos de vida y muerte*. Estudios sobre las culturas contemporáneas, 2020, p. 161.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>88</sup> Diego Guerrero., “*El Ponchis*”, *el niño sicario que aprendió a matar a los 11 años*” En Excelsior URL=<https://www.excelsior.com.mx/nacional/el-ponchis-el-nino-sicario-que-aprendio-a-matar-a-los-11-anos/1334134>

lógicas análogas en sus estructuras constitutivas. Pero, también permea un modo de vida en particular, dentro de nuestras subjetividades, ¿Qué aguarda en lo profundo el fenómeno del tráfico de drogas?

Como hemos visto, debemos entender al narcotráfico como una maquina violenta compleja, con muchos frentes, que no solo responde a cuestiones estructurales o instrumentales en lo inmediato, sino también a los imaginarios sociales y simbólicos. Abundemos al respecto de los imaginarios del narcotráfico: *La narcocultura*. Investigadores como Astorga (2004), Córdova (2007 y 2012) y Valenzuela (2010 y 2018) han puesto de manifiesto las expresiones de la cultura del narco como formas simbólicas a través de las cuales se idealiza al narcotráfico y a los personajes que participan en él, con alto potencial para generar ilusiones e imaginarios en grupos específicos, principalmente en los jóvenes, víctimas principales de las desigualdades del sistema económico ponderante.

Astorga en su libro *La mitología del narcotraficante en México (1995)* delimita muy bien la construcción simbólica de lo que creemos como “narco” y de lo que creemos saber de su actividad. Según él, la figura del traficante es un mito basado en una matriz de lenguaje por medio de la cual el Estado determina las reglas de enunciación de eso que nos acostumbramos a llamar “narco”. Esta matriz no explica a la ciudadanía las actividades reales de los traficantes, sino que codifica simbólicamente los límites epistemológicos en los que, involuntariamente, habríamos de representar a los traficantes y el tráfico de drogas.<sup>89</sup> Explica:

La distancia entre los traficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos es tan grande que no parece haber otra forma, actual y factible de referirse al tema sino, de manera mitológica, cuyas antípodas estarían representadas por la codificación jurídica y los corridos de traficantes<sup>90</sup>

La importancia de la conclusión que nos ofrece Astorga es fundamental. Según Osvaldo Zavala, el fenómeno del tráfico de drogas sabemos poco o nada, pues a su espacio social y a la esfera pública los separa una densa estructura de significado que ha sido concebida con fines políticos de ocultamiento y no de entendimiento. Pero si, por el contrario, nuestra

---

<sup>89</sup> Luis Astorga., *Mitología del narcotraficante en México*. (México: Plaza y Valdés, 1995, p.10.

<sup>90</sup> Astorga, *Op.cit.*, p.12.

impresión es que conocemos demasiado bien la vida y muerte de los narcos, sus relaciones con el poder, sus enredadas relaciones amorosas y familiares, su ambición descontrolada y su violencia psicópata es porque durante décadas el Estado y sus representaciones nos han situado en ese sistema de representación oficial que contrariamente dice conocer los organigramas internos de los carteles, pero se declara incompetente para detenerlos.<sup>91</sup>

Bajo esta tesis, esta idealización parte de una *narcocultura* delimitada que se conceptualiza a través de un gran conjunto de elementos simbólicos, reglas y comportamientos que conforman una visión de poder y superioridad, las cuales son compartidas por diferentes grupos sociales, tanto para los que participan en las actividades ilícitas como para los que no.

Al respecto, Giménez (2005) menciona que la narcocultura se desarrolla a través de procesos indisociables de exteriorización e interiorización de significados; se expresa u objetiva de forma de artefactos, imágenes, comportamientos, y hábitos observables que se interiorizan en las personas a través de esquemas cognitivos o representaciones sociales.<sup>92</sup> En las expresiones objetivadas de la narcocultura se pueden mencionar los narcocorridos, narco series televisivas, narco narrativas o narco literatura, así como la narco arquitectura, sus objetos religiosos, videojuegos, estética, vestimenta y lenguaje determinado, así como las recientes producciones cinematográficas, musicales y culturales de la cultura pop: *Breaking Bad* (2008), *El señor de los cielos* (2013) *Ozark* (2017) *Better Call Saul* (2015), dichos productos televisivos y de entretenimiento enmarcan situaciones de vida peligrosas, pero existentes, con un toque de acción y melodrama, donde el narcotráfico es ley y meta, figurando grandes criminales<sup>93</sup>, siendo impolutos de la ley, admirados por civiles y agentes estatales, siendo adinerados y exitosos, también, los narcocorridos, por ejemplo, “*Juan De*

---

<sup>91</sup> Osvaldo Zavala. *Op cit.*, p.22.

<sup>92</sup> Giménez, G., *La concepción simbólica de la cultura. Teoría y análisis de la cultura*. Volumen Uno. México. CONACULTA., pp. 67-87.

<sup>93</sup> El gran criminal de Walter Benjamín es pertinente en este análisis, toda vez que ésta remite a esa figura delincencial que va más allá de sus fines y de la tipología de sus crímenes, y con esto, suscita la fascinación y la admiración del pueblo en contra del derecho, haciendo posible su emulación. El gran criminal representa una eventualidad estremecedora para el pueblo y para el orden del Derecho mismo. Cfr. Walter Benjamín., *Para una crítica de la Violencia. (Zur kritik der Gewalt)* Trad. J. Navarro, EN Rodolf Tiedemann & Hermann Schweppenhauser (Eds). Obras. Vol1. Libro II, Madrid España Abada Editores, pp.222-235)

*La Fuente*” de *Los Cadetes de Linares*,<sup>94</sup> “*Siempre pendientes de “Luis R Conriquez y Peso Pluma”*”,<sup>95</sup> que relatan la vida y obra de narcotraficantes famosos, como el Chapo Guzmán, “El señor de los Cielos” o el Mayo Zambada, entre otros, con una clara apología al delito y al narcotráfico, siendo escuchados por miles de personas diariamente; entre otros productos culturales.

Por último, Valenzuela (2010 y 2018) señala que más allá de las expresiones objetivadas, la narcocultura debe entenderse como procesos y dispositivos que participan en la construcción de sentido y significado del mundo, de vida y de muerte, a partir de procesos intersubjetivos, y ejerce un poder de fascinación en las sociedades que no deriva de los cantos populares en sí, de las construcciones culturales y del entretenimiento, sino de las expectativas de vida que genera.<sup>96</sup> Así, las construcciones simbólicas dentro de la narcocultura refuerzan una familiarización con el narco estado, creando simpatía, admiración, aspiracionismo y cierta normalización a o los hechos delictivos que forman parte, así como de pertenencia. La narcocultura es el entramado simbólico por excelencia donde se pueden perpetuar a través de esta, una identidad y admiración en la sociedad.

Sin duda, el narcotráfico es un fenómeno cultural, toda vez que es una máquina de guerra delincencial que no solo ha secuestrado partes y lugares comunes de nuestra vida y nuestra socialización, llegando así a las formas de violencia descarnada, inhumana, a las expresiones más terribles de la violencia contemporánea, denominadas por Cavarero como *horrorismo*<sup>97</sup>, sino que también se ha apoderado de nuestra cosmovisión de vida y de la manera en cómo pensamos la realidad e inclusive, dentro de la forma en la que nos recreamos, nos relacionamos, nos informamos e incluso de aquello que admiramos.

Por lo anterior, es prudente precisar que en el presente trabajo prestaremos especial atención a la violencia dentro del narcotráfico toda vez que la narco-máquina como Reguillo lo explica, es una estructura multifacética que condensa una posible explicación de la

---

<sup>94</sup> Véase URL= [Juan de la Fuente - Los Cadetes de Linares - YouTube](#)

<sup>95</sup> Véase URL= [Siempre Pendientes JGL - Luis R Conriquez Oficial, Peso Pluma - Video Oficial - YouTube](#)

<sup>96</sup> Valenzuela J. “*Narcocultura, violencia y ciencias socio antropológicas*” en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13923155007>

<sup>97</sup> Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, México, Anthropos/ UAM-I, 2009, pp.45-47.

violencia en México, y donde la nota roja mexicana ha encontrado un sitio de cultivo para potenciar nuestra experiencia informativa, mostrándonos escenas violentas que se fueron volviendo cotidianas y normales, toda vez que fuimos transitando en una especie de ruido sordo que nos hizo faltos de atención e insensibles frente a la radicalización de las violencias que día a día nos exponen, agudizándose mientras avanzó la trama del neoliberalismo predador, una narcomáquina que funcionaba alimentándose de muerte, donde los cuerpos dan cabida a lugares de expresión del horror, situándolos en una falsa normalidad.<sup>98</sup>

## 2. Fascinante violencia ¿Por qué buscamos las imágenes violentas?

El 12 de septiembre del 2017 se reportaron 4 personas asesinadas en Coyuca de Benítez. A primera vista, en la fotografía se notaba que eran jóvenes ejecutados sin piedad, ensangrentados contra la pared yaciendo uno sobre otro. En el lugar de los hechos se encontraban diversas prendas de vestir y varios casquillos percutidos. Al menos 3 niños yacían juntos en el suelo uno de ellos, el más joven en apariencia, irónicamente vistiendo una playera de la Selección Mexicana de fútbol bañada en sangre. Las imágenes tomadas por Bernardino Hernández dieron la vuelta al mundo siendo una imagen muestra de una tragedia violenta que se viene intensificando desde 2006 y se continúa agravando cada día más hasta nuestros días.<sup>99</sup>

En el titular del diario *El Sol de México*, se leía “Niños ejecutados reflejan la tragedia en México”<sup>100</sup> imagen que fue portada de todos los medios sensacionalistas de aquel día, donde además de indignación, surgieron preguntas que evocaban a la imaginación de los usuarios consumidores de nota roja: ¿Cómo es que unos niños son víctimas del crimen? ¿Cuáles eran sus actividades dentro de las células delictivas de las que fueron víctimas? ¿Y su familia? Preguntas que no tendrán una respuesta inmediata, pero si alimentaron las

---

<sup>98</sup> Rosana Reguillo., *op.cit.* p.25-30.

<sup>99</sup> Fotografías explícitas de Bernardino Hernández en PROCESO URL= <https://www.proceso.com.mx/nacional/2017/9/14/los-cuatro-ejecutados-en-la-costa-grande-de-guerrero-191418.html>

<sup>100</sup> Véase: Redacción, “El Sol de México., “Con tiro de gracia, ejecutan a un hombre y sus tres hijos en Coyuca” 14 de septiembre del 2017. URL= <http://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/con-tiro-de-gracia-ejecutan-a-un-hombre-y-sus-3-hijos-en-coyuca-253718.html/amp>

fantasías y el morbo de aquellos que presenciaron la infinidad de portadas y la infinidad de relatos de esta nota que estuvo en boca del público varios días. Al respecto, algunos espectadores utilizaron la imagen del chico que vestía la camiseta de México como una cruel prueba y símbolo de la violencia desatada por el crimen organizado en este país.

Otra noticia que llamó la atención por su macabro título, que generó morbo y curiosidad en la población mexicana fue la que aconteció el día 28 de octubre del 2022, en el diario *El Gráfico* titulada: “*Todo el año es día de muertos en México: perrito callejero se pasea con cabeza decapitada*”<sup>101</sup> dicha fotografía causo revuelo, morbo y curiosidad al ser captado en cámaras un perrito callejero que en su hocico y por instinto natural llevaba una cabeza humana decapitada. Las espeluznantes imágenes dieron la vuelta al mundo, evidenciando la normalidad y cotidianeidad con la que fue visto este hecho, siendo ya escenas recurrentes en los diarios impresos.

Dos lugares, dos temporalidades distintas y dos hechos distintos, pero no aislados, comparten una misma línea donde la violencia en México es parte de la cotidianeidad y la cultura, toda vez que la violencia ya nos ha superado a todos y a nosotros mismos y nuestra misma subjetividad, así como nuestra capacidad de indignación y asombro. Los hechos violentos retratados día a día en los medios de comunicación de este país son muestra clara del fenómeno: notas que evocan poco, o nulo respeto al dolor ajeno, tanto de actores directos, como indirectos, donde la dignidad humana es expuesta, vulnerada y aniquilada en unas cuantas páginas de un diario popular, mercantilizadas, relatando hechos terriblemente inhumanos. Si es tan siniestro, ¿Por qué buscamos estas notas? ¿Qué se dice de aquellos lectores que consumen fervientes de noticias todas las mañanas a espera del siguiente encabezado?

Marzano (2010:65) establece que el agente que mira y consume este contenido, no asiste a una muerte simulada, sino que la realidad se impone en su estado más puro para

---

<sup>101</sup> Véase: Redacción: “*El Gráfico*” “*Todo el año es día de muertos en México: Perrito callejero se pasea con cabeza decapitada*” 28 de octubre del 2022. URL= <https://www.elgrafico.mx/la-roja/perro-pasea-cabeza-zacatecas-video-viral-dia-de-muertos-decapitado-inseguridad>

presenciar una violencia extrema, real y al alcance de todos, proponiendo un nuevo régimen de imaginario colectivo que es sustentado por el sufrimiento del otro. No es lo mismo hablar de un accidente natural o de un incidente climático, que hablar de seres humanos que murieron de forma trágica y que, irónicamente, se ha construido y posicionado como uno de los insumos centrales de la representación mediática más consumidos por la colectividad donde la prensa sensacionalista abusa hasta el límite de nuestras capacidades y sentidos, casi siempre muy por debajo de la ética, sumiéndose dentro de los terribles momentos de tragedia colectiva exacerbando el morbo y utilizando a las víctimas humanas como material de comercio para ganar lectores.

Los medios de comunicación han dado cuenta de este régimen de sensibilidad, es la razón por la cual lo buscan, lo encuentran y lo difunden. Y, al respecto de lo que nos evoca la imagen, es prudente volver un poco atrás y recordemos la idea que postulaba Judith Butler de “enmarcar el marco”<sup>102</sup> donde situaba el régimen de visibilidad, en este caso de la nota roja, ya que explicita lo que se debe ver y lo que no, un régimen visual que podemos leer bajo premisas políticas y teóricas. Teóricas porque gestamos la reflexión en torno a la cual se puede percibir la sensibilidad, conformando un ejercicio de pensamiento y de enunciación teórica que busca poner en relieve la interpretación que hacemos con nuestros sentidos y cómo es que estos nos articulan en el campo de lo social, donde su enunciación y registro son fundamentales. Es también política, pues estas afectaciones directas de nuestros afectos y nuestros sentidos determinan nuestra individualidad y también nuestra colectividad, toda vez que podemos identificar lo justo, lo injusto, el daño que nos infringe, como nos determina socialmente, así como las consecuencias que deja lo violento dentro de nuestra subjetividad.

Con esto, la característica principal de los marcos mediáticos es *lo obsceno*. Lo obsceno es aquello que debería estar fuera de la escena, lo cual lo convierte en “una relación entre un objeto y el espíritu de una persona”<sup>103</sup> Por lo tanto, al hablar de lo obsceno es hablar de lo que sucede a quién mira aquello que no debe ser mirado, una simultaneidad entre fascinación y repulsión. Una mirada prohibida, pero al final siendo una mirada que fascina y atrapa. Y, justamente, esta mirada de lo prohibido es lo que el usuario de nota roja despierta

---

<sup>102</sup> Judith Butler, *Marcos... Op. cit.*, p.24.

<sup>103</sup> Corinne Maier, *Lo obsceno. La muerte en acción*, Buenos Aires, Nueva visión, 2005. p.10,

su humano interés y fascinación visual. Las fotografías capturan la violencia en su estado más puro, crudo y directo, sin mediaciones, donde “a mayor densidad, mayor visibilidad, y donde quizá en estos tiempos de barbarie, ya nada es digno de ocultarse”<sup>104</sup>

Lo anterior, se trata de una “estrategia de mercado propia del ámbito informativo y por ello, la nota roja y su amarillismo desmedido explotan los hechos de sangre, sexo y violencia para atraer lectores principalmente de clases populares”<sup>105</sup> mismos sectores de la población que, irónicamente, se encuentran sumidos en ese mismo laberinto de violencia estructural que espectacularizan. Por lo tanto, lo obscuro y lo espectacular van de la mano. Lo obscuro sobresale más aún cuando hay voluntad artística o comercial, he ahí del por qué es tan socorrido y del por qué nos atraen las imágenes violentas, donde este espectáculo se lleva al mercado convertida en imágenes y textos que chorrean sangre, fagocitando los deseos de los espectadores, un goce de la muerte:

...el espectador de lo obscuro mira esforzándose por no ver, no entrega en verdad la mirada: la aventura y la retoma de inmediato. Lo obscuro es, entonces, una trampa tendida al deseo del otro: ver lo obscuro es forzar la mirada de un espectador que se regodea. Pero se deja llevar por su cuerpo a la defensiva, pues no impide cierta repulsión... casi a su pesar, el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver<sup>106</sup>

Siguiendo este camino, Iván Ruiz en su texto *Peep Show*, da cuenta de esto y explica un pacto que “consiste en aprender a ver estas imágenes, en asumir que forman parte, no solamente de la violencia, sino de nuestra humanidad, de nuestra condición vulnerable. Son imágenes que nos conciernen, nos competen y que debemos asumir a pesar del horror y escarnio”.<sup>107</sup> Entre sus tesis principales, Ruiz se cuestiona la función del mirón, que lo define como el protagonista absorto e inmóvil que, con sus ojos absortos, mira la escena violenta. El mirón queda inerte, no va más allá de un límite porque no lo permite el asombro, en cambio, el *voyeur* intenta penetrar en la escena misma, bajo los efectos de la lascivia.<sup>108</sup>

---

<sup>104</sup> Mauricio Bares, *Posthumano. La vida después del hombre*, Oaxaca de Juárez, Almadia, 2007, p.48.

<sup>105</sup> Corinne Maier, *Op. cit.* p.69.

<sup>106</sup> *Ibidem.*

<sup>107</sup> Iván Ruiz, *Peep Show.*, omento Editorial UNAM, IIE, p. 55-65.

<sup>108</sup> *Ibidem.*

Así mismo, los medios de comunicación impresos saben muy bien de este régimen de fascinación visual, donde para los medios se toma urgente la fórmula de ventilación de lo privado, la socialización del secreto, la complacencia del exceso, la costumbre de lo excéntrico, la intensificación del accidente, en sí, la instauración de lo pornográfico y obsceno como un régimen del ver altamente buscado y altamente placentero para el espectador.<sup>109</sup> Por lo tanto, se consume la nota roja por morbo y perversión, donde el sujeto *voyeur* en contacto con la prensa de nota roja explora la intimidad del otro para hacerla pública, de dominio colectivo. El voyerismo informativo, siguiendo a Baudrillard, se define como “la tentación de la mirada mediática, un ver por ver que degenera en una mirada perversa, que anula todo referente, una pérdida del contenido, una mirada invisible que puede incurrir en una representación de lo invisible”<sup>110</sup>

Vale la pena hacer una pausa y plantearnos una pregunta fundamental para enriquecer la comprensión cabal de este trabajo, *¿Por qué podemos considerar la fotografía de nota roja como violencia simbólica?* Si bien, en un primer acercamiento dentro de nuestra primera impresión sensorial, no podemos negar que solamente observamos violencia subjetiva sin mediaciones, no solo es suficiente ver lo empíricamente inmediato, sino aquello que la misma imagen comunica a través de un lenguaje que opera bajo estructuras simbólicas y espectrales.

Así pues, detrás de la violencia directa explicitada sin mediación en la imagen, operan construcciones invisibles que encubren la construcción de un *régimen de visibilidad*, donde no importa como tal el acontecimiento mostrado, ni la misma vida humana de aquel sujeto yaciente víctima de la violencia, mucho menos su sufrimiento, ni la situación de violencia en la que nos encontramos inmersos en la cotidianidad social, sino que su importancia se redirige a ser vista como un *objeto de goce, un objeto mercantizable, digno de espectacularización que sacia nuestras más bajas pulsiones humanas, activándonos en la psique el morbo, la lujuria, la lascivia, esas pulsiones que nos inundan de deseo por su consumo en lugar de indignación y repudio*. Ya no importa la vida del otro, ese elemento humano queda invalidado y suplido por la satisfacción de las pulsiones que ese sufrimiento

---

<sup>109</sup> Cfr. Gérard, Imbert., *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en España actual*. Ed. Icaria., 1992, pp. 101-103.

<sup>110</sup> J. Baudrillard, *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1983, p.98.

nos fagocita en los sentidos y en la subjetividad, mismas características que no son evidentes en el primer contacto directo de la imagen.

Así, dentro del mismo ejercicio periodístico, los fotoperiodistas captan y procesan las imágenes cotidianas ya de encajuelados, secuestrados, asesinados, colgados etc., a tal grado de saturación que a no hablamos de vidas perdidas, hablamos de un tumulto de imágenes atravesadas por sangre y sufrimiento que nos fascinan la mirada que nos fagocitan la imaginación y que pocas veces nos trasladan a otros sitios más que al sensacionalismo y espectáculo. Los medios en su (in)capacidad por abarcar el tema en su justa complejidad y delicadeza, han hecho desaparecer la violencia como categoría informativa para convertirla en un *contenido lúdico, en forma de espectáculo*.<sup>111</sup> Imbert menciona que esta representación de la violencia en los medios de comunicación “contribuye a la instauración de un imaginario perverso en torno a la muerte.”<sup>112</sup>

Bajo esta tesitura, autores como Rosenberg mencionan que “el acontecimiento procesado por los medios de la masa se convierte en la matriz en la que se labran los mitos del presente y de la escena efímera en la que el drama representado deviene en portador de un mensaje,”<sup>113</sup> en este caso un mensaje que traspasa las categorías de lo social y la subjetividad de los espectadores que están ansiosos de consumir aquello que debería ser oculto. Un mensaje que se apega a lo que hemos visto anteriormente, donde si bien no es un mensaje tácito en su totalidad, si es un mensaje simbólico de la violencia que atravesamos, violentando incluso, la forma en la que el espectador procesa y somatizar los mensajes y su afectación<sup>114</sup> tanto en lo individual como dentro de la convivencia social.

---

<sup>111</sup> A. Hernández, y José Enrique Finol., *La naturalización de la violencia: una microsociología mediática frente al déficit del discurso político*, Laboratorio de Investigaciones Sociales y Antropológicas., Venezuela, 2011. P.10.

<sup>112</sup> Gerard Imbert, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>113</sup> Rosenberg, *Si sangra, encabeza las noticias. Los costos del sensacionalismo*, in. LARA M&LOPEZ E. Editores, *Violencia y medios: Seguridad pública, noticias y construcción del miedo*, Instituto para la seguridad y a la democracia. México, 2004. P.

<sup>114</sup> Deleuze a través de la teoría de los afectos de Spinoza, establece que las afecciones son entendidas como una potencia que interviene directamente de la interacción permanente de los cuerpos, como vida misma de los modos, caracterizada y definida por seres de estados producto de dicha interacción, que suceden tanto en pensamiento como extensión, pues siguiendo la idea del paralelismo, las mezclas se dan en ambas direcciones y afectan a toda la unidad corporal del existente, así, los cuerpos se encuentran en una dinámica de *encuentros* y afectos constantes, donde se constituyen siendo afectados tanto en constitución corporal o en pensamiento: Estados particulares de los cuerpos producto de mezclas que en el último termino son

Entonces, tenemos en caldo de cultivo ideal para poder entender por qué consumimos estas imágenes, ya que generan morbo y fascinación visual a quien los mira, la activación de una condición humana perversa que además de que gesta una normalización social de quien las mira, sin olvidar la saturación de las imágenes cotidianas de esta índole en los medios de comunicación impresos, genera costumbre visual donde diario hay una nueva nota sangrienta por descubrir, dentro de un Estado profundamente hundido en la violencia delincinencial.

Así, entre lo real (la violencia que ya es cotidiana) y lo simbólico-imaginario (valores de la muerte que se representan de forma diversa en los medios) co-existe, tal como lo plantea Vizer, un “proceso multidimensional, coherente e histórico que implica instituciones, interacciones, relaciones sociales e identidad, que superan la (inter)subjetividad y la transubjetividad”<sup>115</sup> En esa trama de lo (in)visible, se gastan novedosas percepciones, ideas, lecturas e interpretaciones sobre la violencia y la muerte. Como en todo proceso social, la violencia mediatizada y la construcción de una imagen de la muerte adquieren en las audiencias un sentido y, desde los lenguajes de los medios se impulsa su naturalización.

Hemos perdido la capacidad de asombro y con ello lo hemos normalizado los hechos violentos, pero no solamente los hemos abrazado como parte común y cotidiana de la vida humana, sino que hemos encontrado en ellos, diversión. Estamos ante un nuevo canon mediático de lo violento, una nueva cultura mediática<sup>116</sup> donde no nos impresionamos por ante la brutalidad, donde no lamentamos, ni rechazamos el salvajismo de la representación yaciente de un cuerpo, sino que la buscamos, y a través de nuestras más bajas pulsiones, la celebramos y la convertimos un objeto de espectáculo para recreación, un medio más para la diversión perversa de quién es fiel espectador noticioso: *La sociedad del espectáculo*.

---

modificaciones del modo, es decir, impresiones que son como huellas de cuerpos externos al otro cuerpo” Véase: Julien Deleuze., “Gilles Deleuze, *Lecture Transcripts on Spinoza's concept of affect*” documento en línea: <http://webdeleuze.com/php/sommaire.html>, la traducción, es mía.

<sup>115</sup> E. Vizer. *La trama invisible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*, Universidad de Buenos Aires, Argentina 2006, p.36.

<sup>116</sup> La *cultura mediática de la modernidad* supone generalizar en la población un gusto, así como una nueva sensación individual de placer, un procedimiento colectivo, que expresa una sensación de pertenencia que es compartida y aceptada por otros. Hablamos de pertenencia, pero también hablamos de narrativas que socializan una variedad de relatos, visibilizando una variedad de sujetos, extienden las escenas del sentido e intervienen simbólicamente en la subjetividad contemporánea y en el caso de la nota roja, definen una estética en cuanto a la exhibición de noticias violentas. Véase en Omar Rincón, “*Narrativas mediáticas o como se cuenta la sociedad del entretenimiento*” Ed. Gedisa. 1ª. Edición, 2006, p.17.

### 3. De la tragedia al mercado: Guy Debord y la sociedad del espectáculo

En el apartado anterior, esclarecimos el por qué la violencia nos parece fascinante y por qué la buscamos, tanto hasta el punto de convertirla en un medio más de entretenimiento popular, inclusive un fenómeno de recreación, un espectáculo cotidiano más, pero ¿Qué entendemos por espectáculo? Como revisamos anteriormente, el empleo de las imágenes violentas dentro de la nota roja suele ser un tanto problemático dentro de nuestra cotidianeidad y dentro de su operación comunicativa, más cuando su uso cae en la tentación de lo espectacular, tal como lo planteo Debord en su texto *La sociedad del espectáculo*.<sup>117</sup> Para explicar los múltiples fenómenos sociales desprendidos del capitalismo tardío Guy Debord utilizó el concepto de *espectáculo*.

Con esto, buscaba darle explicación y sentido a la sociedad y su relación con los medios, así como a sus procesos alienantes. Sus intereses apuntaban a explicar el destino del hombre moderno, así como su relación histórica con las mercancías y su consumo, así como con la política, el arte, la cultura y la existencia misma. Debord se encargó de analizar el *poder mediático y del espectáculo, notando su naturaleza dominante y violenta*, donde la sociedad del espectáculo anula toda la posibilidad de libertad y determina una entrega fiel a la dominación mediática.

Así, el francés comprende que la imagen no solamente tiene una intención de intervenir el espacio visual, sino que ésta atraviesa de muchas formas la vida cotidiana y la forma en como nos relacionamos colectivamente. Guy Debord hace uso de conceptos marxistas, entre ellos el fetichismo de la mercancía<sup>118</sup>, haciendo una analogía entre esta y aquello que nosotros consumimos mediáticamente, así como la búsqueda de la misma y la influencia que tiene en el campo social. Determina que las imágenes que son creadas, referidas y proyectadas por los medios de comunicación padeciendo una construcción propia

---

<sup>117</sup> Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Trad. Revisada por Maldejo para el archivo Situacionista Hispano. 1998

<sup>118</sup> Debord refiere al fetichismo de la mercancía como la dominación de la sociedad por cosas suprasensibles, aunque sensibles, mismo postulado que se cumple de modo absoluto en el espectáculo, donde el mundo sensible se encuentra remplazado por una selección e imágenes que existe por encima de él y que al mismo tiempo se ha hecho reconocer como lo sensible por excelencia. Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*. Trad. Revisada por Maldejo para el archivo Situacionista Hispano. 1998, pp. 24-26.

y muchas veces ajena a sus protagonistas. Recordemos lo analizado en el capítulo anterior, al respecto del poder performativo de los medios, y su capacidad modificar los contenidos, ya sea para ciertos intereses -económicos, políticos, sociales, etc.- o para hacer sus contenidos más llamativos o espectaculares, y con esto para poder crear un impacto o una intención -por lo general violenta- en quienes la consumen. Al respecto, Debord explica que como personas hemos dejado de relacionarnos como *realidades*, para pasar a hacerlo como *representaciones*, y menciona:

“Toda la vida en las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, se aleja ahora en una *representación*”<sup>119</sup>

El francés señala que parte de la sociedad es expresamente el sector que concentra todas las miradas y toda la conciencia, al estar situado en el “lugar de la mirada engañada y su unificación, misma que constituye un lenguaje oficial de la separación generalizada”<sup>120</sup> Con esto, entendemos que las relaciones humanas no serían más que interacciones que desean ser representadas a su forma, pero que no encuentran el más mínimo sentido si estas actúan como una experiencia directa y no demorada. Por lo tanto, “el poder abstracto del espectáculo nos aleja de nuestra libertad y existencia concretos.”<sup>121</sup>

Con esto, entendemos el espectáculo *no solamente como un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.*<sup>122</sup> Así, el espectáculo se construye como una relación con potencia social, misma que encierra un *Weltanschauung*<sup>123</sup> con un mensaje y un remitente que llega a ser efectiva. Una versión del mundo que se ha objetivado. Así, el espectáculo es comprendido como un proyecto con resultados en lo social, que en palabras de Debord no significan un suplemento al mundo real, sino que es el corazón

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p 8.

<sup>121</sup> Juan Carlos Orejudo Pedrosa., “*El pensamiento de Guy Debord. La sociedad del espectáculo y los aportes de la teoría crítica del valor*” Revista Digital FIHLA, Año 15. No. 23, pp. 1-21

<sup>122</sup> *Id, óp. cit.*, p.8.

<sup>123</sup> “Se entiende como una forma de concebir el mundo o la vida, entendida también como *cosmovisión*, una interpretación o interpelación del mundo” véase *Id*, p.9.

del irrealismo de la sociedad real.<sup>124</sup> Siendo un modelo representativo de la sociedad dominante que constituye fascinación, diversión, producción y consumo.

Trasladando lo anterior al campo de la fotografía de nota roja, la discusión se ubica en el empleo de la imagen violenta como un insumo para el discurso informativo, elemento imprescindible en la tentación de lo espectacular, alimentando la sociedad de la ilusión y la emoción<sup>125</sup> Así, dentro de la necromáquina de la sociedad del espectáculo, se utilizan datos, pruebas, información que tengan potencialidad emotiva o atractiva a los instintos humanos más bajos, un lenguaje performativo de los espectacular. Por lo cual, e interpelando a Debord, se buscan herramientas de cierto irrealismo de un hecho totalmente real y humano, para constituir una cosmovisión que será consumida fervientemente por el conjunto social, formando *espectacularidad*. Así, la realidad surge en el espectáculo y el espectáculo es real.<sup>126</sup> Con esto, entendemos que a proyección de la fotografía violenta dentro de la prensa de nota roja es la representación de la realidad vivida materialmente invadida por la contemplación del espectáculo y produce en si misma el orden espectacular.

Bajo esta línea argumentativa, el entretenimiento mediático se inserta en la vida de las audiencias para convertirse en una forma de vida y de consumo, un objeto que es descarga de sus sensibilidades más profundas, así como el deseo y la seducción como armas potenciales para su consumo espectacular efectivo. No obstante, al pensar en la conformación de distintas estrategias por las cuales el cuerpo yacente ha sido objeto de distintas representaciones, así como de su discurso informativo y, a los modos de imposición de estos discursos de forma espectacular, remitimos de inmediato al expediente de la *violencia simbólica*, donde encuentra en este momento, su punto de intersección, toda vez que la fotografía mediática de nota roja puede ser vista como ese instrumento o dispositivo que es manipulado de una u otra manera a través del uso de un lenguaje escópico, con un enmarque delimitado, donde perfectamente se puede haber un ejercicio de poder de carácter violento, efectivo, directo a la subjetividad e invisible, pero con afectaciones directas dado a que nosotros espectadores de la fotografía violenta, no nos percatamos en lo inmediato del

---

<sup>124</sup> *Ibidem*.

<sup>125</sup> Debord, *Óp. cit.* p. 9.

<sup>126</sup> *Ibid.* p.10.

potencial visual de la fotografía, misma que se apodera de nuestras pulsiones, imaginarios, representaciones cotidianas, normalizando nuestra experiencia tanto social como estética del vivir violento. Por lo tanto, este anudamiento entre violencia, interpretación, poder y realidad determina el juego del espectáculo, que converge sin límites en nuestra sociedad de muchos frentes, ya que mientras se conforma uno, este se mengua, pero aparece otro inmediatamente.

Un ejemplo de espectáculo mediático de la actualidad lo encontramos en la cobertura mediática de la muerte y desaparición de Debanhi Escobar, una joven de 18 años que estuvo desaparecida durante 13 días en abril del 2022, acontecimiento que causó indignación mediática y conmoción en México, a tal grado que escaló en un problema político en el Estado de Nuevo León, incluso politizándose y desembocando lastimosamente en un espectáculo insensible de escalas mayores en los medios de comunicación. Durante los 13 días de su desaparición, diversos medios de comunicación especularon del paradero de la joven, difundiendo versiones no oficiales o difundiendo notas tendenciosas de su familia, su estilo de vida, e inclusive, culpándola de su misma desaparición.

Todo México fue testigo de la cobertura mediática incansable donde se emitían diariamente durante su desaparición, noticias y entrevistas sensacionalistas de sus familiares y conocidos. Pocos casos alcanzan esta visibilidad mediática y espectacularidad, en parte por la gran viralización que tuvo su última fotografía con vida, así como sus cortas apariciones en videos caminando confundida frente a un motel, de noche, sola, a un lado de la carretera. Diversos medios de comunicación juzgaban: “Como es posible que una niña de esa edad se encuentre sola en la calle, ¿Sería el novio? ¿La abrían echado de casa? ¿Estaría ebria, drogada... loca? Honestamente, creo que ella se lo busco, ya debe estar muerta, por estar en esos lugares a su edad y siendo mujer”<sup>127</sup> Exclamaban noticieros matutinos y programas de espectáculos.

Días después, se confirmó la trágica noticia de su muerte, oleadas de periodistas sensacionalistas salieron a flote, especulando una vez más, y de manera insensible todo lo que había sucedido. Videntes, astrólogos y youtubers salieron a fagocitar el espectáculo,

---

<sup>127</sup> Existen en la web publica distintas coberturas tendenciosas, tanto en medios noticiosos, como de espectáculos, entre ellas véase: URL= [#IrreverentePlática: Debanhi Escobar | Programa especial - YouTube](#)

desatando una oleada de críticas por usar la tragedia y por la insensibilidad mostrada, pero sin medirse ni un poco en la difusión de sus opiniones. La controversia que se había formado por medio de la prensa se intensificó. Estas especulaciones fueron replicadas, tanto en la prensa, como en el poder político, y obviamente, en las redes sociales, abriendo por varios días espacios informativos para seguir especulando con lujo de detalles morbosos a cerca de su vida personal, las causas de su desaparición y su posible muerte.

Días después se encontró el cuerpo de la joven en una cisterna en condiciones desconocidas, donde la prensa hambrienta de nota escarbó en todos los expedientes que pudo buscando en lugares insospechados la fotografía de su cuerpo yaciendo en el agua estancada, alimentando el morbo, la sensación y la ansia de información tendenciosa. Queda claro que este caso vulneró su condición como persona, se trivializó su muerte y se perdió por completo la capacidad de asombro ante la enorme cantidad de mujeres desaparecidas o asesinadas en condición de género. Se dio preferencia al espectáculo por encima de la gravedad del problema, de aquello que representa para este país su desaparición y su muerte. Se convirtió, simplemente, en un relato más del espectáculo mediático morboso de este país.

La muerte y desaparición de Debanhi Escobar es un claro ejemplo de la fermentación sin escrúpulos de un espectáculo mediático de tintes macabros e insensibles, de una fragmentación social que cosifica las experiencias violentas a unas notas sangrientas insensibles, donde no solo se vulneró su cuerpo, su nombre y su memoria, sino que se le arranco, también, el reconocimiento a su calidad humana, mercantilizando su muerte, sino que fue parte de un consumo ferviente espectacular para la lógica voraz de la prensa sensacionalista y morbosa.<sup>128</sup>

#### **4. Normalización de la violencia: Encuadre de subjetividades.**

Hemos venido perfilando como es que la imagen de nota roja permea nuestras subjetividades y refleja nuestras pulsiones más bajas, pero también, más humanas. Por un lado, expusimos

---

<sup>128</sup> Para mayor información acerca de la cobertura mediática del expediente de Debanhi Escobar véase URL= [Muerte de Debanhi Escobar expone la "justicia espectáculo" en México \(eleconomista.com.mx\) Debanhi Escobar | El Universal](http://eleconomista.com.mx/Debanhi-Escobar-El-Universal)

que la violencia en México parte de un contexto estructural, donde el narcotráfico y crimen organizado no es solamente una cuestión más de seguridad pública, sino un problema social, estructural, económico, político y cultural. Explicamos también como la imagen de nota roja en el país es reflejo de este síntoma, y como, por un lado, los medios de comunicación han encuadrado el marco de la violencia a su conveniencia, con total indiferencia y frialdad, mercantilizando el dolor y la violencia, mismo que ha devenido en una afectación cultural importante, y por otro, los espectadores, que han somatizado este régimen escópico, a través del morbo, perversión, goce y normalización, siendo un cultivo perfecto para la búsqueda reiterada de estas notas, espectacularizándolas, convirtiendo en objetos a las víctimas atroces de estos crímenes, vulnerando su condición humana. De esta manera, como vimos en el apartado anterior, el narcotráfico y su injerencia dentro del sistema económico, militar, estructural y cultural, producen un régimen de visibilidad sumido en la normalidad y en la aceptación social dentro de sus operaciones delincuenciales, en concreto, el aparato delincencial busca que los espectadores sean elementos positivos y auxiliares a los actos que ejecutan, siendo esto para ellos, un dispositivo más de poder a su alcance, buscando una perversa simpatía. Reguillo lo explica de la siguiente forma:

*llamo dispositivo abismal de la necromáquina a la densa y heterogénea red de articulaciones entre los discursos, prácticas, instituciones, y espacios que opera como una estrategia de producción de subjetividad cuyo fin último es el de asegurar la aceptación de la violencia como mandato en las relaciones desiguales del poder.*<sup>129</sup>

Por lo tanto, y a través de lo que expone Reguillo, la necromáquina produce y tiene un profundo interés en fomentar una sensibilidad y subjetividad dejando a la violencia como un estandarte social, neutralizando los hechos violentos en fenómenos comunes, en concreto, lo que busca es la disolución absoluta de la vida en un estado de urgencia constante.<sup>130</sup> Por lo tanto, las escenas como las que hemos presentado líneas atrás, retratan una violencia extrema, cruda y sin mediaciones, que poco a poco se han consolidado ante el público como una forma cotidiana a la información, inhumana e insensible, misma que ya se ha

---

<sup>129</sup> Rosana Reguillo, *óp. cit.* p.46-49.

<sup>130</sup> Rosana Reguillo, *Op.cit*, p. 22.

normalizado. Siguiendo a Reguillo, la necromáquina no solo produce muerte, sino “procesos de socialización y formas de ver el mundo”<sup>131</sup>. ¿Cómo podemos explicar esta normalización?

Boito define, en principio, un camino para entender primero la sensibilidad hacia lo violento, donde asegura que esta es “un trabajo que se realiza día a día, de manera desapercibida, sobre una piel social que se ha habituado y hasta goza con imágenes de lo cruel sobre sujetos que no tienen o han perdido el rostro.”<sup>132</sup> Con lo anterior, Boito considera que la sensibilidad que tolera la violencia y, además goza con ella, se inserta en procesos de gran alcance dentro de la conformación de la subjetividad social, mismos que hemos definido ya anteriormente como el establecimiento de *marcos*, es decir, modos de regulación de afectos por medio de un encuadre selectivo de la violencia.<sup>133</sup> En otras palabras, no podemos separar o ver de otra forma el contenido violento que se nos pone enfrente, pues este se haya delimitado dentro del marco, donde en este mismo proceso de encuadre, deja fuera otros elementos críticos, en específico, aquellos que permitirán, tanto entender la pérdida humana, como lo que esta representa en injusticia, deshumanización, dignidad, etc.

Bajo esta línea, hemos visto que los medios de comunicación constituyen un factor fundamental e imprescindible para el análisis de la regulación en el campo de nuestra experiencia estética y los marcos que esta presenta, puesto a que son portadores de la voz principal que pone en circulación la información sobre la violencia. Relacionando lo anterior con el papel importante que la guerra con el narco ha venido desempeñando, este ha sido cómplice y actor principal, pues la sistematicidad repetitiva de la exhibición pública de la violencia explícita, y la forma en la cual los medios de comunicación se comprometieron con la reproducción masiva de las imágenes violentas, mismas que hasta la fecha, han sido constantes, variadas y cotidianas, retratando cuerpos en situaciones inusuales con extrema crueldad, sin mediaciones, sin censura alguna, las cuales han permeado en nuestra sensibilidad colectiva, sumiéndonos en una pasividad visual toda vez que nos encontramos saturados, ya que mientras tratamos de procesar la primera imagen violenta, ya se han difundido otras 20 más. La mirada es forzada una y otra vez, y surge la duda, ¿Este

---

<sup>131</sup> Ibidem.

<sup>132</sup> Ma. Eugenia Boito “*Capitalismo/sensibilidad/violencia: forma mercancía y sensibilidad snuff*, en *Fundamentos en Humanidades*, Vol. XV, núm. 29, 2014, p.35.

<sup>133</sup> Judith Butler. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, México, Paidós, 2010 p.13.

forzamiento no terminará por acostumbrarse a la mirada y con esto, perderá la capacidad de registrar con mesura lo acontecido? ¿Es un acondicionamiento hacia la normalidad?

Franco Berardi llama “mutación conectiva”<sup>134</sup> a una serie de procesos sensibles que tienen lugar en nuestro tiempo, debido a la sobre saturación de imágenes, vista como una proliferación de flujos constantes y saturados de información que estamos incapacitados para procesar, puesto que nos falta tiempo debido a la gran cantidad de los mismos. Se trata, pues de “un desfase entre el formato que transmite los flujos *de información, en este caso, de las imágenes violentas*, y de los receptores de dichos flujos, *o sea, nuestra capacidad cognitiva y de retención*.”<sup>135</sup> En otras palabras, no podemos prestar la atención necesaria a una imagen, porque al intentar procesarla cognitivamente y sensorialmente, ya se nos han aparecido veinte más.

En términos de la imagen violenta y, como lo hemos visto líneas arriba, la sobreestimulación de las imágenes violentas, así como la ruptura entre lo representado y la representación, como lo vimos en el apartado de la espectacularización, obedece a una aprehensión que ya no alcanza a registrar aquello de lo que acontece e impacta, y lleva a la incapacidad de los sentidos humanos y sociales de poder registrar críticamente aquellas vidas perdidas, yacientes como vidas que importan y que han sido víctimas de violencia. Las imágenes violentas de la nota roja son solamente una producción feroz de espectáculos inertes que mantienen la sensibilidad en un estado cero, sin llegar a la comprensión entera y cabal del fenómeno mediático.

Por otro lado, y siguiendo lo anterior, no hablamos de una (in)sensibilización rapaz, sino de una sensibilización que ha aprendido de la violencia y de la crueldad y ha encontrado en ella su goce. De ahí deviene la normalización. En palabras de Segato, “la repetición de la violencia, *en este caso de las fotografías mediáticas violentas*, produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad.”<sup>136</sup> Se ha perdido la capacidad de pertenencia de estos actos violentos, toda vez que no se piensa que son actos terribles que constituyen en lo

---

<sup>134</sup> Franco “Bifo Berardi” *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017, p.48. Las cursivas son mías.

<sup>135</sup> Ibidem.

<sup>136</sup> Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad.*, Editorial Prometeo, Madrid, p.11. Las cursivas son mías.

político y en lo social una sintomatología de la violencia, en las que encontramos que estos actos en su multiplicidad y saturación terminan acostumbrando la vista y normalizando los actos que representan. También, hablamos de una subjetividad egoísta, una deshumanización a causa de un sujeto encerrado en sí mismo, sumido en su goce y su satisfacción, cuya relación con los otros está profundamente fracturada y en algunos casos, rota:

Representan cabalmente el desprecio manifiesto por la vida y exhiben de la forma más explícita posible una capacidad de indiferencia que ya ni provoca asombro. Aprender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno, desentizar-se... forjan la personalidad de estructura psicopática funcional a esta fase histórica y apocalíptica del capital. El mundo de dueños que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro. No se trata simplemente de violencia, sino de un tipo de violencia muy particular por cual la victoria, la aniquilación, no resulta de una muerte humana sino de la sustracción de la humanidad de lo aniquilado”<sup>137</sup>

Tanto Segato, y volviendo más atrás con Reguillo y Valencia, comprenden lo anterior, toda vez que concuerdan en que la subjetividad de espectador es aquello que, tanto la *narcomaquina*, como la *necromáquina* y el capital, tienen en interés de modificar nuestra subjetividad, toda vez que los sujetos encuentran confort y comodidad a los hechos violentos que no les afectan directamente. Una sociedad y un sujeto que no lo insensibiliza, sino que lo hace aprender otra manera de sensibilización ante estos actos: un sujeto egoísta sumido en el goce, morbo y espectáculo que no debería encontrar ajeno, y que encuentra recreación, diversión y satisfacción. Una pérdida de la noción de humanidad y compasión que no solo repercute en su psique, sino dentro de la colectividad y la cultura. La normalización, entonces, es un proceso de aceptación continua, un proceso de indiferencia, que se vuelve cultural y comunal, donde no importa simplemente la vida de los otros, donde esta indiferencia egoísta permite que estos actos sigan perpetuándose y comercializándose, aprendiendo día a día, donde convivir y disfrutar la violencia, siempre y cuando no nos afecte, y donde ni siquiera buscamos ya justicia, solo nuestro placer.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.79.

No podemos dejar pasar un expediente que ejemplifica lo anterior. El 9 de febrero del 2020, en la ciudad de México, dentro de las demarcaciones de la alcaldía Gustavo A. Madero. Ingrid Escamilla fue asesinada por su pareja Erick Francisco Robledo Rosas, asesinandola brutalmente en su domicilio y después desollándola, arrojando sus restos al drenaje público. El feminicidio, de por sí, ya terrorífico y siniestro, no solo derivó en una terrible indignación, sino que fue un caso que perturbó a la opinión pública del país debido por la saña y crueldad del acto, pero también en la profanación de su cadáver, ya que, el cuerpo de Ingrid fue exhibido por la prensa de nota roja sin sensibilidad alguna, ni intervención. Los periodistas en total impunidad, coludidos con los oficiales de policía consiguieron las imágenes, mismas que al día siguiente les generaría su primera plana.

El 10 de febrero, un día después de este terrible acto, en la portada de los diarios sensacionalistas con mayor afluencia se leía el titular “*Y la culpa la tuvo cupido*” haciendo mofa a la canción de un violador en tu camino.<sup>138</sup> Así mismo, en otros diarios como *La Prensa* relataban los hechos y mostraron fotografías de la víctima tal cual fue encontrada.<sup>139</sup> Asimismo, dichas imágenes fueron difundidas sin censura e las redes sociales *aumentando aún más el imaginario colectivo* en cuanto a detalles de cómo y de qué manera el feminicida perpetró tal crimen. Sin duda, la imagen era tan dantesca, como pocas en su género, que inclusive estuvo varios días bajo discusión de los medios, y por supuesto, no faltaron las especulaciones, “¿Qué materiales habrá usado? ¿Dudamos mucho que haya sido con un cuchillo, eso debió de haber sido de otra forma! ¿Quién habrá sido el responsable(s) de dichas imágenes?, ¿Qué es lo que pasaba por la cabeza del feminicida?”<sup>140</sup>

Hubo morbo, en lugar de indignación humana. Hubo espectáculo en lugar de una exigencia digna para encontrar justicia. Las imágenes englobaron una imaginación colectiva donde las especulaciones y su filtración oscurecía y opacaba el acto en sí, fue vista como una imagen, un objeto, no como una víctima de feminicidio, no se pensó en el sufrimiento de ella y de sus familiares e hijo. Se cosificó. La prensa y los espectadores solamente buscaban

---

<sup>138</sup> José Ignacio de Alba, del 12 de febrero del 2020 *Ingrid Escamilla, la fiscalía filtra fotos, la prensa las publica. Ambas, impunes*. Vía, Pie de Página. Consultado el 25 de septiembre del 2022.

<sup>139</sup> Véase URL= ['Se me metió el diablo': Mató y le sacó órganos a Ingrid Escamilla - Diario La Prensa](#) Recurso en línea, consultado: [ Enero 2023].

<sup>140</sup> *Ibidem*.

fervientes las imágenes retratadas con saña y morbo, contadas fueron las ocasiones en que un colectivo o un grupo de personas exigían justicia, sino que, al contrario, la mayoría admiraban las imágenes, las consumían, y después de unos días lo olvidaban, puesto que, seguramente, un espectáculo más estaba a la vista, como es ya costumbre en este país.

Hubo, por otra parte, intentos de muchos internautas para poder eliminar u ocultar estas imágenes, y aunque casi todos pudimos verlas, poniendo en el hashtag #IngridEscamilla, en su lugar, se subían fotos de paisajes hermosos, animales tiernos y fotos amigables, tratando de desviar la atención ya enmarcada de estos terribles hechos. Es claro que la nota roja existe, no podemos eliminarla, no podemos pensar que estas fotografías no existen, inclusive, es difícil pensar que estos actos no volverán a suceder, pero, ¿Hay otra forma de intervenir en el régimen esópico de la nota roja violenta? ¿Existen alternativas que nos hagan ver estas imágenes con otra cara?

## Capítulo 4: Alternativas para una transformación del régimen de visibilización violento

El infierno de los vivos no es algo que será,  
es algo que existe ya aquí, el infierno que  
habitamos todos los días, que formamos estando juntos. Dos  
maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: Aceptar  
el infierno y volverse parte de él hasta el punto de no verlo  
nunca más. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje  
continuos: buscar y saber reconocer quién y qué,  
en medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio

Ítalo Calvino. *Las ciudades invisibles*

No es suficiente con que el fotógrafo signifique  
lo horrible para que nosotros lo experimentemos...  
las imágenes de sufrimiento y miseria que suceden  
en el mundo son utilizadas como recordatorios  
de aquello de lo que nos hemos librado.  
Operan en un gran entorno de consumo visual,  
para compensar las imágenes de contentamiento.  
puesto que ahora las imágenes han perdido  
su capacidad de afectarnos, su ausencia,  
tal vez, nos permita verlas mejor

Roland Barthes.

... en cuanto a sus imágenes (sus formas) representan la  
verdad de un mundo (su contenido).  
El arte actúa como síntoma de una verdad histórica y permite  
detectar en ella flancos vulnerables que posibiliten  
su cambio: el despertar de la conciencia colectiva y la posibilidad de redención

Ticio Escobar. La irrepetible aparición de la distancia

En capítulos anteriores hemos visto cómo es el régimen escópico y el encuadre de la nota roja y las imágenes violentas en general son parte de la sociedad y la cultura. El régimen escópico violento mexicano es un fenómeno que no podemos eliminar de tajo, ni mucho menos ignorar, pero sí podemos intentar transformar la manera en la que lo pensamos, lo entendemos y lo sentimos. En este capítulo se propondrán alternativas tanto éticas, como estéticas para poder revolucionar el régimen escópico violento, ya perfectamente encuadrado por la nota roja comúnmente., toda vez que se intenta que la nota sea un documento de

reflexión crítica, denuncia y exigencia que representa la nota roja comúnmente y no solo un documento objetual de recreación y crueldad.

### **1. Entre la representación y lo representatividad: Ontologización de la imagen.**

Dentro de *Capitalismo Gore*, Sayak Valencia desmenuza y evidencia la violencia que habilita el gobierno y la gestión de los cuerpos desde un enfoque transfeminista, dando crítica a la masculinidad. En él, estudia también como es visto el fenómeno de la violencia y los sujetos que violentan en intervienen en el espacio público y cómo es que estos sujetos constituyen un régimen violento vinculado con el colonialismo y el neoliberalismo actual. En su investigación, Valencia estudia la espectacularización de estos hechos violentos y determina que “de alguna manera lo que estaba rigiendo en el mapa político que estudiaba, no solo era la violencia sino como esta se representa en los afectos, y lo vinculaba con la producción de cierta sensibilidad muy aliada o muy seducida por la violencia”<sup>141</sup>

En su indagación, Valencia explica que la estética es un expediente importantísimo al estudiar la violencia, toda vez que son fiel espejo de las realidades sociales y un artista que resulta en este análisis es Andy Warhol, Valencia explica:

Andy Warhol es una artista que buscó una repetición no solamente en los términos de la pérdida del aura y el original (*de lo que ya nos hablaba Walter Benjamín*) sino que estaba haciendo una empresa de sí mismo, pero al mismo tiempo, creaba una relación con la imagen solo por la imagen y estaba vaciando muchas otras cosas, habilitando la imagen como un caballo de Troya para otras discusiones sensibles, pero no críticas. Estaba yendo a contrapelo de todo un régimen de lectura crítico que se estaba instaurando en ese momento contra los fascismos, haciendo una maniobra completamente distinta a nivel sensible.<sup>142</sup>

Valencia encuentra en Warhol una innovadora forma de estudiar las imágenes, no solo como arte o en su carácter estético, sino en lo que estas abonan para discusiones dentro de otros regímenes de pensamiento y crítica. Con esto Valencia propone un nuevo *régimen escópico*

---

<sup>141</sup> Martín del Mauro Rucovsky, “El registro de la gubernamentalidad está en otro lugar, en el afecto y la fascinación visual” *Entrevista a la filósofa trans feminista Sayak Valencia*, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en *Etcétera: Revista del área de ciencias sociales del CIFYH*, p. 5.

<sup>142</sup> *Ibid.*, pp. 6-7. Las cursivas son mías.

*de carácter ontológico de la imagen*, una nueva forma de mirar los hechos violentos, tratando de llevar más allá la mirada de la imagen violenta, buscando la crítica al hecho en sí y no solamente como una representación icónica del suceso violento:

Lo que entiendo por ontologización de la imagen es esta ruptura entre la *representación* y la *representatividad*, la imagen en si no está representando nada, la imagen solo es un ícono que funciona en el orden de la economía del consumo económico de lo visual... se trata de la *sustitución del suceso atroz por la imagen del suceso atroz*, donde solo estamos consumiendo la imagen de la masacre pero no estamos llevando un correlato de sentido histórico que nos podría hacer transformar nuestra perspectiva de lectura y crear alianzas en torno a este genocidio.<sup>143</sup>

Valencia explica con lo anterior que la imagen violenta ha sido vista en su carácter objetual y no en su carácter de acontecimiento, un sentido más de objeto consumible tanto para su mercantilización, como para su diversión, consumo y perversión, y no como un hecho retratado por la lente que aconteció en lo real que afectó en el corazón del acontecimiento. La imagen vista en su carácter acontecimental ayuda a poder poner en la mesa de discusión una imperante y necesaria crítica social efectiva que ayudaría a entender cómo es que en éstas imágenes violentas pueden servir de altavoz para exigir justicia, dignidad, el enunciamiento del acto en si hacía a un cese directo de la violencia y sus causas, el valor de la denuncia etc valores trascendentales mismos que deben ser un elemento imprescindible a la hora de observar una imagen violenta de esta naturaleza. Recordemos que las imágenes anestesian el sentido de la percepción de los hechos, y frenan cualquier intención de interpretación crítica. La encomienda que hace Valencia es vital, es una denuncia a entender el carácter anestésico de nuestra sensibilidad a estos actos de barbarie. No son solamente imágenes, son actos de la realidad cotidiana, mismos que pueden ser portadores efectivos hacia un cambio de consciencia.

Por último, Valencia agrega que es importante “descolonizar la idea de imagen de la víctima, así como descolonizar la imagen que te deja en un biplano sin movimiento, una figura inerte sin crítica por delante.”<sup>144</sup> La acción aquí tendría que ver con el ejercicio de

---

<sup>143</sup> *Ibid.*, pp.7-8.

<sup>144</sup> *Ibidem*.

cómo queremos ser representados y como debatimos las representaciones normativas de la actualidad.<sup>145</sup>

## 2. Entre el paisaje y la barbarie: Fernando Brito.

Fernando Brito es un fotógrafo mexicano ganador del tercer lugar del *World Press Foto 2011*, en su categoría Noticias Generales. Trabaja como editor de fotografía del periódico *El debate* en Culiacán, México y se especializa en la nota roja de la entidad. Al examinar su trabajo foto periodístico, vemos que su trabajo tiene una dirección diferente: Si bien, su especialidad es capturar fotografías de nota roja, Brito le adhiere una singularidad y una perspectiva distinta a su trabajo.

La amplia carrera periodística de Brito, le permitió hizo redireccionar su trabajo foto periodístico. En la serie, *Tus pasos se perdieron con el paisaje*<sup>146</sup> Brito expone un conjunto de fotografías que retratan cadáveres que son producto de la violencia, incluidos los paisajes donde fueron encontrados o abandonados. En las fotografías se desarrolla un trabajo híbrido en donde empalma dos géneros fotográficos el paisaje y la nota roja. Fernando muestra un paisaje que “en principio incluye al observador a partir de la contemplación, situándonos dentro de la imagen como habitantes de la región, rompiendo así la distancia con el espectador”<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> *Ibid.* p.9.

<sup>146</sup> Las imágenes que se toman de Fernando Brito son recogidas del reportaje en Vice México. URL= [http://www.vice.com/es\\_mx/read/fernando-brito-1](http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-brito-1)

<sup>147</sup> Roberto Carlos Monroy, Laksmi Adyani de Mora Martínez, “La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura” Universidad del Estado de Morelos, Las Torres de Lucca, 2015., p. 84-86.



Figura 1 y 2: En Fernando Brito., *Colección, Tus pasos se perdieron en el paisaje* URL=  
[http://www.vice.com/es\\_mx/read/fernando-brito-1](http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-brito-1)

La fotografía de Brito es revolucionaria puesto a que uno de los objetivos de esta es romper la distancia del espectador con el hecho violento generando un acercamiento que la nota roja

no ofrece, una intimidad distinta que involucra al espectador con el suceso violento. Una sensibilidad que la nota roja tradicional no ha podido encontrar. Brito en estas imágenes toma una distancia considerable para enmarcar las fotografías en un plano donde el paisaje dota un contexto de sensibilidad diferente. Sus fotos visibilizan un régimen escópico de la sensibilización colectiva donde el espectador no consumirá la imagen como objeto, sino que de alguna u otra forma se vinculará al hecho.

El trabajo de Brito partió, en un principio, de esfuerzo personal para construir un archivo único para que las imágenes de estos muertos no pasaran a ser una cifra más del día a día. Brito buscaba una sensibilización distinta a la que provoca la nota roja, un carácter de denuncia a las formas en las que los diarios tradicionales enmarcan el acontecimiento noticioso violento y entorpecen el carácter crítico y de denuncia.

Trayendo a discusión lo que hemos visto en capítulos anteriores, si la representación visual del sufrimiento se había convertido para nosotros en un cliché, en una imagen más del día a día, donde los medios de comunicación han creado una anestesia colectiva que nubla nuestra capacidad de sentir. La fotografía de Brito es distinta toda vez que nos sitúa en otro nivel escópico y de sensibilidad que nos permite adentrarnos al hecho y no solo quedarnos en el régimen de representación como lo vimos con Valencia. La técnica de Brito se sitúa en una técnica ya señalada por Didi- Huberman llamada *montaje*, ya que, al empalmar dos géneros de fotografía en una para un sentido en particular, en este caso, precisa el autor:

El montaje será precisamente una de esas respuestas fundamentales a este problema de la construcción de la historicidad. Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto. De esta manera, el historiador renuncia a “contar una historia” pero, al hacerlo, consigue demostrar que la historia no deja de estar acompañada de todas las complejidades del tiempo, de todos los estratos de la arqueología, de todos los énfasis del destino<sup>148</sup>

---

<sup>148</sup> Didi-Huberman., *Arde la imagen*. Oaxaca, Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2010, p.21.

El trabajo de la serie de Brito encuadra en montaje, ya que documenta procesos históricos que tienen que ser denunciado, pero lo hace con recursos estéticos, y bajo un cierto reacomodo de técnicas, marcos, discursos, y pequeñas historias para poder llevarlo a cabo. Por otro lado, y volviendo de nueva cuenta al marco de Butler, lo que Brito toma como marco sería el paisaje y el cadáver que está en él, en su forma completa y no fragmentada.<sup>149</sup>

Asimismo, y en tanto al elemento estético de la imagen, cabe preguntarnos si el trabajo de Brito cae en la estatización de la violencia. Al respecto, la saturación repetitiva y cliché de la nota roja se opone a la experiencia fotográfica de Brito, toda vez que las imágenes que visibilizan el discurso violento de la imagen llegan a espacios críticos y lo obligan a pensar y criticar el régimen violento que enmarcan y no solo como imágenes para consumo, sino que ya engloban en su naturaleza un ejercicio visual crítico y sensible, en donde preserva la capacidad de impactar, sensibilizando al espectador enunciando nuestro sentido de denuncia y crítica al acto.

### **3. Jacques Rancière y la política de las imágenes.**

Jacques Rancière es un filósofo que ha abordado casi cualquier tema dentro de la filosofía, y no es la excepción en la cuestión de las fotografías. Rancière reconocía que dentro de las fotografías había un mundo, un idioma que se gesta desde la contemplación, pero también desde la comprensión que cada uno de nosotros goza, sin importar el nivel intelectual que el espectador posea.<sup>150</sup> Y, justamente esa pluralidad de interpretaciones es la idea central en su política de las imágenes. Comenzaremos ejemplificando la imagen más citada dentro de los escritos de Rancière es la *Juno Ludovisi*, un fragmento de una escultura de la diosa romana de la maternidad, heredera de los atributos de la Hera griega.

Para el francés, esta imagen condensa el rostro dulce, tierno, amigable, benefactor y cálido de las deidades femeninas, condensando una imagen con múltiples interpretaciones. Por otro lado, y dentro de la investigación de Miguel Corella, es una imagen política para

---

<sup>149</sup> Roberto Carlos Monroy... *Op. cit.*, p.89.

<sup>150</sup>Rancière encuentra en "*El espectador emancipado*" la oportunidad de retomar y complementar los presupuestos de igualdad en la relación maestro-alumno, que trabajo en "*El maestro ignorante*" aplicadas a la relación espectador-espectáculo. Véase en Jaques Rancière, *El espectador emancipado.*, Buenos Aires, Manantial, 2003, y *Id, El maestro ignorante.*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Schiller, cuyos comentarios de esta imagen radica en la promesa de una comunidad libre, un ideal político que representa la comunidad por venir.<sup>151</sup> Haciendo una comparativa, tanto de la interpretación de Rancière como la de Schiller, su indeterminación radica en el sentido político del arte para Rancière por oposición a aquellas obras cuyo efecto sobre el espectador está previsto por el autor, que tiene por ello un carácter instrumental, un objetivo planteado, en cambio el admirar el carácter estético y autónomo de la obra abre las puertas a una finalidad extra artística, político-instrumental, o como propone Rancière, metapolítica.<sup>152</sup>

Con lo anterior, podemos ver que Rancière plantea una noción contundente en cuanto a la interpretación de las imágenes refiere, proponiendo así una posible política de las imágenes en el sentido que antes señalábamos, en tanto se presentan al espectador como imágenes pensativas, mismas que permiten dirigir el pensamiento no solamente en una dirección, o un único sentido, sino que abren el camino a un sin fin de intuiciones. Se establece pues, que la imagen en sus múltiples significados y sus múltiples direcciones a los sentidos establecerá una *metapolítica* que, a su vez, podría consolidar una apertura a la crítica que devenga *política*, es decir, los recursos visuales, como las fotografías, las imágenes etc., como lo hemos planteado ya en momentos anteriores, no son experiencias estáticas y univocas, sino que su mismo actuar generan a su vez, repercusiones tanto en lo individual como en lo colectivo. La interpretación de las imágenes, por lo tanto, es un ejercicio *político*.

Podemos encontrar en la propuesta de Rancière una alternativa viable dentro de nuestro régimen escópico de nota roja, toda vez que establezcamos a través de las múltiples redirecciones de sentido que esta evoca, una crítica consolida en muchos sentidos, que a su vez genere en una crítica reflexiva del acontecimiento, situándonos en un estadio crítico, una construcción de un ámbito estético-político que devenga en crítica social. Rancière libera con

---

<sup>151</sup> Miguel Corella. *La política de las imágenes en Jacques Rancière.*, Universidad de Valencia. Revista Res Pública, 26, 2011. pp.95-113

<sup>152</sup> La metapolítica aparecerá para Rancière como la práctica que trata de desvelar la profunda verdad de una falsedad, al mismo tiempo que hace de la posesión de ese conocimiento la base para indicar el camino que debe seguir la práctica político-emancipadora. La metapolítica establece una verdad de la política que no tiene lugar en el presente, la verdad de una falsedad. Se encarga pues, de señalar esta falsedad con el fin de iluminar la verdad que ella esconde detrás de la supuesta igualdad política: la desigualdad social. Esta verdad se hace cargo al mismo tiempo de realizar una crítica constante a la falsedad dominante. Véase en Gonzalo Laguarda Pozo., *La metapolítica en Rancière.*, Revista Ariel. Filosofía Política, 2016, p.2.

esto la experiencia estética del espacio del museo, para hacerse posible en cualquier ámbito que se necesite la crítica de la imagen, una reasignación efectiva de lugares y miradas.

Así mismo, Rancière libera la imagen del régimen hermético de los almacenes de arte, y la sitúa en una esfera de lo público, donde prácticamente cualquier persona puede opinar al respecto. Recordemos que la nota roja es un medio por el cual las clases populares acceden al medio de la información. Recordemos que “el proceso de la pérdida del aura y la inmersión de los objetos estéticos en la masa, que Benjamín atribuía a la aparición de la fotografía y el cine, para Rancière se produce en el mundo burgués en el momento en el que se nos propone una mirada que abandona cualquier consideración interesada y se detiene en el gozo de las apariencias”<sup>153</sup> Con esto, Rancière apuesta a la crítica popular de las imágenes, sin caer en la estatización de las mismas dentro de un almacén de museo. Se busca con esto reconfigurar los marcos sensibles, para buscar detrás de este régimen de visibilidad una política germinante.

Lo anterior es fácilmente rastreable en una imagen que forma parte de una instalación del fotógrafo y artista chileno Alfredo Jaar, titulada *Los ojos de Gutete Emerita*, y que Rancière ha tratado ampliamente dentro de sus obras *El teatro de las imágenes*<sup>154</sup> y *El espectador emancipado*<sup>155</sup>, donde los ojos de esta mujer llamada Gutete Emerita, que fue testigo de un episodio traumático, un genocidio en la guerra de Ruanda, donde dentro de una imagen muda, pero a su vez pensativa, Jaar pone debajo de una fotografía de sus ojos un texto que describe en palabras de Gutete aquellas cosas que ella presencié. Por otra parte, palabras e imágenes son integradas en un discurso espacial (que el espectador debe recorrer) y en un discurso de sentido, para construir finalmente un teatro de las imágenes.<sup>156</sup>

EL francés refiere que dentro de la imagen de la mirada de Gutete se representa sin miramientos, una experiencia sensible sin precedentes donde expresa la realidad de lo vivido. No estamos bajo un concepto artístico solamente, ni mucho menos a una representación vacía o mercantilizada, sino “una traducción de la experiencia traumática mediante una serie de

---

<sup>153</sup> Miguel Corella, *óp. cit.* p.99.

<sup>154</sup> Jaques Rancière, *El teatro de las imágenes.*, Buenos Aires, Manantial, 2012.

<sup>155</sup> Jaques Rancière, *El espectador emancipado.*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

<sup>156</sup> Verónica Cecilia Capasso., *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jaques Rancière.* En Revista: Estudios de Filosofía, Núm. 58. 2018. pp. 215-235.

recursos retóricos, de manera que la sintaxis de la obra de arte es equivalente de las operaciones lógicas que permiten comprender aquello que se trata de representar”<sup>157</sup>, Al respecto, Jaar explica:

Un domingo por la mañana en una iglesia de Ntarama, cuatrocientos tutsis fueron asesinados por un escuadrón de la muerte hutu. Gutete Emerita de 30 años de edad, estaba en misa con su familia cuando empezó la masacre. A Tito Kahinamura, su marido, y sus dos hijos, Muhoza y Matirigari, los asesinaron a machetazos en su presencia. Por alguna razón, Gutete logró escapar con su hija Marie-Louise Unumararunga. Tras pasar semanas escondida, Gutete ha vuelto a la iglesia del bosque. Cuando habla de la familia que ha perdido, hace gestos hacia los cadáveres del suelo, descomponiéndose bajo el fuerte sol africano.<sup>158</sup>



Figura 3. Alfredo Jaar, *Fragmento de la instalación: The eyes of the Gutete Emerita*, 1996.

<sup>157</sup> Ibidem.

<sup>158</sup> Alfredo Jaar, *The eyes of the Gutete Emerita*, 1996. [Recurso en línea] <http://alfredojaar.net/proyectos/1996/the-rwanda-proyect/the-eyes-of-gutete-emerita/>

Jaar enmarca a obra de tal manera que no cae en la estatización, pues la operación artística que representa apela a la interpretación de distintos frentes, de distintas capacidades cognoscitivas y distintas sensibilidades, y apela a resaltar las equivalencias del arte y la memoria. No es solamente una intervención que enuncia, sino que es una enunciación que demanda. La intervención de Jaar más que una exposición de carácter estético, es una invitación a la reflexión. La eficacia de esta instalación no depende de un suplemento de expresión más que el de Gutete, sino que se busca en sí una sustracción de sensibilidades por parte del espectador. Jaar no nos ofrece una experiencia estética cerrada de almacén o museo<sup>159</sup>, sino que nos hace salir de él, y experimentar a través de una exposición el dolor fehaciente que existe en una experiencia tan traumática como el genocidio, experiencia que pocas veces vemos en países de primer mundo. No es la primera vez que Jaar demanda distintos acontecimientos violentos y de injusticia que suceden en el mundo. Este artista chileno es especialista en cancelar el régimen espectacular y consumista de la imagen violenta, suspendiendo la forma de consumo. A continuación, anunciaré algunos ejemplos.

#### **4. Hágase la luz: Alfredo Jaar.**

Alfredo Jaar es un artista, arquitecto y cineasta que vive y trabaja en Nueva York. Su trabajo ha sido reconocido en todo el mundo por sus innovadores exposiciones y performance que reflejan una realidad social, por lo general dentro de los estratos públicos, Jaar ha realizado más de setenta intervenciones en todo el mundo, donde por lo regular condensa la experiencia estética sensitiva y la experiencia política de carácter social o altruista.

Como lo vimos en el apartado anterior, sus intervenciones como el caso de *Los ojos de Gutete Emerita*, no han sido el único trabajo de Jaar. En 1994, un genocidio de horribles dimensiones se llevó a cabo en Ruanda, ante los ojos poco interesados de las potencias

---

<sup>159</sup> El museo en la perspectiva crítica de Giorgio Agamben y Guy Debord es señalado como aquel espacio donde la obra de arte se convierte en un objeto de mera contemplación y en un objeto *desvitalizado*, en la medida en que se pierde su conexión con el mundo vivo y el espacio común a todos los hombres, es decir, es señalado como un espacio que termina *museificando* las obras de arte, desvitalizándolas y vaciándolas de sentido, en la medida en que quedan separadas de la vida. Jaar instaura esta distinción entre experiencia estética, performance o exposición y una obra de arte dentro de un museo. Véase más al respecto en Cuauhtémoc Nattahi Hernández Martínez, *La museificación de la obra de arte y de ciudad. Un ensayo sobre la figura del museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord*. Universidad de Guanajuato, Revista Valenciana núm. 29, 2022, pp.315-345.

mundiales occidentales y el desconcierto informativo general. En un desinterés total fueron asesinadas un millón de personas durante tres meses, en total impunidad y a la vista de los ciudadanos, es decir, murieron aproximadamente diez mil personas diarias. Afectado por estos terribles hechos deshumanizantes, Alfredo Jaar emprendió un viaje a ese país africano para ver con sus propios ojos lo que estaba aconteciendo ahí. Recorriendo el país, conoció historias y personas con experiencias aterradoras que vivieron lo acontecido.

La exposición *Hágase la Luz. Proyecto Ruanda 1994-1998*, es el testimonio de este viaje y el resultado de más de 4 años de trabajo de campo. En Ruanda fotografió los ojos de un niño huérfano. En esos ojos, al igual que los de Gutete, Jaar encontró y reprodujo en fichas diapositivas en cantidad de un millón, como el número de víctimas de genocidio en aquel país africano, y luego las apilo todas sobre una mesa de luz, evidenciando la cantidad de muertes y lo que cada una de ellas simbolizaban con los ojos terriblemente tristes del niño huérfano: Nduwayezu.



Figura 4: Alfredo Jaar, *The Silence of Nduwayezu*, 1997.

En URL= <http://latamart.com/service/alfredo-jaar/>

También, con otras fotografías de ese mismo viaje, Jaar las enterró en cajas negras y sobre estas escribió la descripción de lo que se podía ver en las fotos. Por ejemplo: “niño llorando a su padre masacrado” “mujer llorando a sus hijos asesinados”.<sup>160</sup> Su propósito fue despertar la conciencia adormecida y anestesiada de la población mundial que actuaba indiferente al acontecimiento, que destrozó familias, que cambió la vida de muchas y que quedaron impunes. Un ocultamiento visual que desencadenaría en una reinstauración de la capacidad de ver el drama humano. Estas obras poseen un carácter de denuncia a la falta de respuesta y apoyo mundial, a la indiferencia y para darle voz a esas vidas que fueron arrebatadas, a darles memoria y dignidad. Lo que Jaar hizo posibilita a un régimen de visibilidad distinto, toda vez que enaltece la denuncia por encima del atroz y reprobable acto, sensibilizando a tal grado que esta denuncia retumbe en lo más profundo de nuestra indignación humana.

Así, la búsqueda de la “credibilidad, de la veracidad, de cómo lograr que una imagen signifique o afecte, es también uno de los objetivos primordiales del artista”<sup>161</sup> En esta instalación, Jaar opta por reproducir imágenes mentales, en lugar de reproducir las imágenes de cuerpos horrendos mutilados víctimas del conflicto que, si bien evocan al imaginario, su ocultamiento y descripción evocan lo humano. Asimismo, Jaar denuncia una serie de fotografías acompañadas a las cajas de los escenarios donde tuvieron lugar cada una de las matanzas. Estos, aparecen despojados de víctimas y solo se aprecia el paisaje de manera tranquila y conciliadora con una clara intención pictórica. Cada una de estas fotografías vienen acompañadas de un testimonio de un sobreviviente que presenció los terribles actos que ahí se desempeñaron, cambiando por completo la noción principal que las fotografías pictóricas evocaban. Con esta estrategia, la violencia es denuncia clara, fuera del campo visual tan solo explicada con palabras. Bajo esta tesis, Barthes menciona:

No es suficiente con que el fotógrafo signifique lo horrible para que nosotros lo experimentemos... las imágenes de sufrimiento y miseria que suceden en el mundo son

---

<sup>160</sup> Para mayor información de esta intervención, véase el sitio web del artista en : <http://www.alfredojaar.net> <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

<sup>161</sup> Cfr. David Moriente, *Los dioses tiene sed: Reflexión sobre Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar*, Aisthesis, núm. 52, diciembre 2012, pp.221-235.

utilizadas como recordatorios de aquello de lo que nos hemos librado. Operan en un gran entorno de consumo visual, para compensar las imágenes de contentamiento. Puesto que ahora las imágenes han perdido su capacidad de afectarnos, su ausencia tal vez nos permita verlas mejor.<sup>162</sup>

Alfredo Jaar además de ser un artista es un compilador de historias, un artista ético que evoca construir el horror en la propia imaginación sin logran pervertir, sino más bien, concientizar. Construye en la imaginación ética un medio más efectivo que el medio visual *per se*, descubriendo que la verdad de la tragedia estaba en los sentimientos y las emulaciones, en las ideas y en las experiencias, en los acontecimientos humanos y no siempre en las imágenes. Con esto, el chileno enmarca un régimen escópico, sin ser enteramente visual, pero si ético e imaginativo estableciendo un nexo de comunicación directo entre el sujeto testimonial y el espectador, que es fundamental para dotar de credibilidad su trabajo, otorgando cierta sensación de veracidad al mensaje, dentro de una sociedad como la nuestra que está acostumbrada a la simulación y al engaño.<sup>163</sup>

Jaar a diferencia de otros artistas es uno de los pocos que perfila la conciencia crítica con un lenguaje claro de denuncia y a la vez de creación, innovación dentro de los dispositivos estéticos y comunicacionales del arte. Su denuncia icónica no es estéril, pues abre la posibilidad de pensar la imagen como un proyecto dinámico, ético y, sobre todo, crítico.

---

<sup>162</sup> Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Madrid, Paidós, Ibérica, p.34.

<sup>163</sup> David Moriente, *Los dioses... óp., cit.* p.235.

## Conclusiones.

Los análisis principales que han constituido el primer apartado de esta investigación se han centrado en demostrar que el término violencia tiene distintas acepciones, no es un concepto cerrado que podamos encontrar en algún manual de etimología o de filosofía. Dejamos claro que debemos ser cuidadosos al referirnos a ella, toda vez que ella misma constituye por antonomasia la mayor parte de nuestros espacios sociales, humanos y culturales. Así mismo, el carácter multifacético del término *violencia* abre la puerta a un sinfín de discusiones, en tanto a su carácter conceptual como de un carácter fenoménico. La violencia la vivimos desde distintos frentes, desde distintas realidades, y este trabajo es una clara muestra de ello. La violencia en su carácter más general, se puede entender como aquella perturbación en el orden normal de las cosas, pero también como una perturbación silenciosa. Slavoj Žižek determina que la violencia puede ser dividida en dos ramas: *subjetiva* y *objetiva*. Esta distinción nos resultó favorecedora, toda vez que entendimos que la violencia subjetiva es una violencia que es visible en todas sus formas, comprobable, mientras que la segunda se encuentra escindida de manera espectral en el lenguaje. La primera se manifiesta en formas análogas y habituales, mientras que la segunda determina su acción en el campo de lo espectral. Se encontró una postura análoga en Johan Galtung y el Triángulo de la violencia donde en la base se sitúa aquella violencia que no es visible ni comprobable en un primer vistazo: La violencia cultural y la estructural, y en la punta del triángulo se sitúa la violencia directa que es la más visible de todas. Estas consideraciones y formulados teóricos resultaron relevantes toda vez que nos comprueba que no solo existe la violencia que es visible, testimonial, instrumental y directa, sino que existen otras formas más complejas e invisibles de la misma.

Teniendo como base los aportes anteriores, determinamos que el lenguaje es el protagonista directo de la violencia simbólica y, si la violencia simbólica tiene una condición determinada por el lenguaje, existe sin lugar a dudas una conexión con la realidad efectiva, toda vez que disciplinas como el estructuralismo, han demostrado que la importancia del lenguaje tiene una importancia trascendental con la explicación de la realidad. El lenguaje es la forma primaria por excelencia en la que el ser humano dispone para fijar y objetivar el conocimiento de sí mismo y del mundo. Por lo tanto, este enlazamiento representa sin lugar

a dudas una conexión directa con la realidad. Mencionamos y ejemplificamos autores como Freud o Lacan por ejemplo dieron cuenta de esta relación de entrelazamiento, así como de la triada: lo *real-lo imaginario-lo simbólico*- que ha determinado la forma en cómo percibimos el mundo efectivo. Queda claro que la importancia de la lingüística no es gratuita toda vez que, como madre del estructuralismo determina el modo en el que se produce cierto conocimiento de la realidad

Comprobamos y asumimos también que la violencia simbólica, puede estar contenida en los estadios lingüísticos más espectrales que hay y no precisamente en los que comprenden a el lenguaje expreso, escrito o expreso. El lenguaje está presente en muchas instancias comunicativas, no solo en el habla o las palabras, sino que también puede estar en las imágenes. Esto, dio entrada a entender que las *fotografías son lenguaje*, y que estas pueden albergar una intención comunicativa, misma que no solo puede ir en un sentido, sino en múltiples sentidos e interpretaciones.

Esto ha hecho que la fotografía, además de ser un documento que registra los acontecimientos pasados, es un medio de intencionalidad que puede albergar muchos significados e intenciones. Al respecto del carácter simbólico de la imagen, Barthes nos ejemplificó como es que estas intenciones pueden entenderse dentro de la connotación y denotación de las mismas, así como dentro de sus *mensajes lingüísticos claros* -siendo las palabras que puedan existir dentro de las mismas- las que contienen mensajes *icónicos codificados* –entendidos como signos discontinuos dentro de la imagen donde se interpreta la idea, una imagen con intencionalidad clara de lo que se quiere llegar a comunicar- y otra que aguarda mensajes icónicos no codificados, - estos entendidos como una intencionalidad existente, pero no evidente, que interpreta intencionalidades intelectuales, estéticas, culturales, etc. Estas últimas fueron explicadas para entender que, si bien la imagen es una intención comunicativa, puede ser expresa o espectral, y aunque la imagen determine una intencionalidad interpretativa, sigue siendo una intención comunicativa.

Dentro de la cotidianidad convivimos con estos registros diariamente y a pesar de que las imágenes son objetos físicos, intercambiables, transferibles e interpretarles de diversas formas, pocas veces pensamos que es lo que nos comunican detrás de la imagen misma. Un ejemplo de ello son los memes, son registros de la cultura que son intercambiables

prácticamente en la red todos los días. Muy pocas veces los analizamos de manera no humorística. Muchos de ellos de manera especial y detrás de lo evidente, aguardan dilemas culturales, problemas estructurales y situaciones cotidianas que, detrás de la intención humorística por la cual fueron creados. Siguiendo a Segato, la violencia simbólica es difícilmente codificable no se manifiesta físicamente, pero está vigente en la intención comunicativa de algunas imágenes, y sostiene su intencionalidad violenta y aguarda un sentido estructural de la sociedad.

Por lo tanto, establecimos que las imágenes fotografías son un medio idóneo para poder ejercer la violencia simbólica. Así mismo, a través de Walter Benjamín entendimos la importancia de la fotografía en la cultura y en la masa, pasando de ser un elemento de retrato ser un documento histórico y social de una validez actual y de carácter imprescindible. La fotografía pertenece a los anales históricos, pero también sociales. Tenemos fotografías de casi todas las épocas y de casi todos los acontecimientos históricos. Es un documento de prueba, pero también un documento cultural y artístico que ha tenido influencia en nuestra sociedad. Benjamín no solo está consciente de su importancia, sino de su carácter representativo, interpretativo y crítico.

Dentro de sus limitaciones técnicas, la fotografía delimita un inconsciente óptico, que es aquella forma en que de cierta medida el artista queda suspendido por la herramienta fotográfica, lo que la diferencia de las técnicas más amplias, como lo son las pinturas, por ejemplo. El artista queda superditado por la cámara, pero esta característica no hace que la fotografía pierda su valor, no pierde intencionalidad. La fotografía sin lugar a dudas es un expediente interpretativo, donde a través del lente suspende un acontecimiento que hace que sea un ejercicio interpretativo privilegiado. La fotografía se fue socializando, ya no solo fue un documento que retrataba lo privado, sino que se convirtió en una herramienta histórica para lo social, una herramienta difundida y consumida por la masa, y un expediente imprescindible. Dejamos claro que la fotografía es un elemento imprescindible en cualquier sociedad, un lenguaje fundamental dentro de instancias sociales, artísticas, culturales, históricas, literarias, entre otras. Por lo tanto, si la fotografía es lenguaje, no podemos pensar en una sociedad sin imágenes. En el advenimiento de capturar y observar imágenes, estamos extrayendo de a poco el mundo. La fotografía como arte de las masas ha permitido que esta

esté en distintos espacios comunicativos, entre ellos en los periodísticos. Analizamos la fotografía periodística o fotoperiodismo, práctica que nos llevara más adelante a acercarnos a la nota roja. El fotoperiodismo es un documento de carácter testimonial que utiliza principalmente la fotografía como instrumento para comunicar historias y acontecimientos dentro de la prensa, capturando situaciones, hechos históricos, y acontecimientos dentro de la realidad. Así pues, la fotografía periodística es de importancia cultural y social importante, expresando un acontecer de carácter noticioso e informativo. Es nuestro acceso a la información, nuestro medio de comunicación y difusión por excelencia y un medio de expresión necesario. Por lo tanto, es claro que la importancia de la prensa es vital, donde ese recurso enmarcado, es decir, una imagen en específico, encuadrada que resalta aquellas situaciones que de cierta manera valen la pena ser resaltadas y cuáles no.

Así mismo la fotografía configura nuestras formas de ver el mundo y determina lo que debe o no ser visto, lo que debe o no ser discutido, y lo que debe o no ser analizado. Esta definición es trascendental en todo este trabajo, puesto a que esta determinación determina un cierto régimen escópico. No puedes ver otra cosa que sea esta, y no otra, siendo una redirección a la mirada hacia este acontecimiento y no a otro. La prensa sabe muy bien de esto, por lo que dejamos en claro que la fotografía de prensa o fotoperiodismo atiene a cierta performatividad, siendo este *un poder mediático* de gran alcance, que sirve para poner y quitar de los medios de comunicación lo que consideren pertinente, de acuerdo a sus intereses – en mayor medida, económicos, sociales, y políticos- así como lo que a ellos les conviene que culturalmente será discutido y socializado. Este poder en los medios de comunicación determina la discusión, tratamiento informativo y análisis de la información en la actualidad.

Asumimos que la importancia de la prensa impresa es trascendental, ya que, si bien existen medios de comunicación de características diferentes como lo son el video, *mass media*, internet, cable, noticieros etc., la prensa impresa sigue siendo el medio informativo más consumido en la actualidad, dado a su bajo precio, fácil accesibilidad y alta demanda. Analizamos con esto, distintos medios de comunicación impresos, principalmente periódicos, encontrando que existen dos tipos: La denominada prensa de referencia o *prensa seria*, y otra llamada *prensa popular*, donde la primera se sitúa como una más enfocada a un público con un nivel de estudios más alto, más informado, politizado y con mayor capital

adquisitivo, por lo que la segunda se encuentra dirigida a lectores con un estrato social más bajo, una prensa más accesible y económica y más fácil de leer, dado a que contiene gráficos y títulos llamativos que faciliten su lectura y entretenimiento. Esta distinción permite entender que la prensa de nota roja se sitúa en la segunda determinación, toda vez que el entretenimiento está incluido en mayor proporción en la prensa popular.

Determinamos que la prensa de *nota roja* se sitúa dentro de la prensa popular, dado que por lo general la prensa de nota roja se sitúa en un conjunto de acontecimientos de carácter social desafortunados que representan hechos violentos -asesinatos, accidentes, actos tendenciosos, principalmente- que vulneran las normas penales o se sitúan en los límites seguros de estas. La nota roja siempre está publicada en la prensa popular, puesto a que está directamente relacionada con la diversión, el entretenimiento y la violencia. Aquí se encuentra el punto álgido de conexión, toda vez que hemos venido repasando que las imágenes son intenciones comunicativas, tanto expresas como simbólicas, la nota roja es una representación de un hecho de la realidad, que determina, expresa y delimita como es que vemos los hechos violentos. Los compramos, los comercializamos y los exhibimos sin mediación diariamente. Hemos socializado esta prensa y la hemos determinado como algo que ocurre con frecuencia en esta ciudad.

En el tercer capítulo de esta tesis, establecimos que una de las explicaciones posibles de la búsqueda, consumo de la nota roja está íntimamente relacionada, no sólo con la búsqueda de un entretenimiento o una práctica ociosa, sino con el panorama violento que el crimen organizado y la falsa guerra contra el narco que han llevado a cabo ejecutivos en el pasado, ejército y marina, fueron catalizadores directos de como somatizamos la violencia y como nos relacionamos con esta. Si bien, el crimen organizado ha existido desde distintos frentes, el aumento de esta práctica y sus estrategias, tanto en lo económico como en lo social, lo empresarial y lo cultural, ha determinado nuestra forma de vivir y ver el mundo, así como moldeando una naturalidad hacia lo violento, moldeando nuestra subjetividad. Aclaramos que existen un fin de probables causas por las cuales la violencia se ha desbordado, pero el crimen organizado dentro de la cultura mexicana es el pináculo por excelencia que puede dar explicación a la barbarie de la crueldad y violencia sin límites. La narcomáquina, como Reguillo explica, son aquellas articulaciones que determinan al narcotráfico como un sistema

– económico, político y cultural- toda vez que entra en nuestra forma de ver el mundo, e inclusive en nuestra cultura misma. Hemos socializado la intromisión del crimen organizado como un producto cultural más. Constatamos que la narcocultura se encuentra en prácticamente todos los espacios de recreación y de entretenimiento, como son las películas, series, ropa, religión etc. Ideamos a los grandes criminales como personajes de poder y reconocimiento, de superación personal dónde la clase baja difícilmente pueden acceder, y que, sin embargo, desean y aspiran, como si el desempeño por un “trabajo” peligroso pareciera ser digno de ser admirado y reconocido. Pareciera que estos productos culturales, económicos y políticos de la delincuencia no nos afectan como sociedad, pero vimos que es todo lo contrario. Ahora fascinamos la violencia, la buscamos, la consumimos, la mercantilizamos, la compramos y especulamos de distintas formas con ella. Asistimos a una muerte simulada, pero pareciera que la encarnamos y vivimos las pulsiones emocionantes a través del marco escópico que la nota roja nos otorga. Un régimen de visibilidad aceptado y normalizado. El morbo y las pulsiones humanas son elementos clave para entender por qué buscamos estas experiencias displacenteras.

Los marcos mediáticos se caracterizan por ser llamativos, a través de lo obscuro y lo morboso, comercializan el dolor, como una estrategia más de mercado, vendiendo la mirada que atrapa y fascina. Esto es la *sociedad del espectáculo*, la relación mercantil entre lo humano y el dolor, misma que comentamos con Debord, la cual nos sirvió para poder ver paso a paso como es que se mercantiliza el dolor, subsumiendo lo humano, y ponderando lo económico. Comprobamos que los medios de comunicación atienden al espectáculo, se sumergen en aquello que uno como espectador desea y quiere ver, aunque eso signifique una pérdida de la humanidad. El espectáculo está latente y a espera de capturar y chismorrear aquel hecho noticioso perturbador o morboso para comercializarlo, para venderlo a costa del sufrimiento humano o la degradación de nuestra calidad humana. Esto a su vez nos ha planteado diversos problemas éticos y nos mostró cómo es que en esto radica la transformación actual de esta subjetividad aprendida que nos ha dejado el crimen organizado.

Con esto, nos planteamos diversas discusiones al respecto, nos preguntamos si en realidad aprendemos la crueldad o nos encontramos en un lapso de letargo, por lo que a través de Boito y Segato esclarecimos que no se trata de una aprendizaje hacia la crueldad, no hemos

aprendido a ser crueles propiamente, sino que adquirimos una *anestesia* generalizada por el impacto de un sinfín de imágenes violentas que ocurren una y otra y otra vez, toda vez que cuando tratamos de somatizar la primera, se nos han aparecido una docena. Esto es crucial puesto a que nos establece que, si bien no podemos eliminar de tajo el régimen escópico violento de la nota roja, si podemos re-estructurarlo y redefinirlo de otra forma de modo que apele a la denuncia y a la búsqueda de justicia.

Por último, en el cuarto capítulo, se configuró una propuesta de índole ético-ontológico. No buscamos la censura, no buscamos eliminar lo evidente, ni tapar irresponsablemente la violencia que existe, que es injusta y brutal. Buscamos un espacio de intervención positivo entre el espectador y el hecho de nota roja, Propusimos un contacto mediado por la humanidad y no por lo objetual. Por otro lado, el ejercicio de la nota roja difícilmente va a desaparecer, ya sea por el choque de leyes que existe con respecto a esta práctica, por la necesidad de una libertad de expresión que se escinde entre las lagunas legales de este país, entre otros factores. Por eso, es importante encontrar un balance ético y político que nos ayude a entender a la nota roja en su carácter humano, ético y humano. La consideración ontológica de Sayak es importante, dado a que no busca ver el hecho violento como una cosa mercantil, sino más bien, busca en todo momento humanizarla como un *acto* violento, una persona yacente, a través de prácticas estéticas y políticas. Construir un régimen de visibilidad de la denuncia y la búsqueda de justicia.

Por otro lado, Fernando Brito nos ayuda a ver la nota roja desde otro lente, redirigir la mirada no solamente a el cadáver yacente sino apelando a un aura específica, con una perspectiva distinta., rompiendo la distancia con el espectador con el suceso violento, encuadrándose en un montaje con paisajes hermosos, que a la vez de ser una presentación distinta que no busca mercantilizar el hecho, sino humanizar. Rancière nos plantea que dentro del mundo de las fotografías se gestaba una articulación que podía ser plena a través de nuestra misma contemplación, una política de las imágenes que el mismo espectador le permitan dirigir el pensamiento no solo a una sola dirección, liberándola de los almacenes de arte y situándola en un frente político imprescindible para la crítica, con esto comprueba que no podemos prescindir de la imagen sino que al contrario, debemos redirigir nuestra atención hacia una *metapolítica* de las imágenes. Así mismo y por último nos sumergimos a la obra

de Alfredo Jaar, que no solo es un artista, sino un enunciador político de las guerras, de los genocidios, de las injusticias, mismas que las convierte en arte, en una verdadera política de las imágenes, transformando el régimen de visibilidad que nos da la nota roja, siendo abierto a la denuncia, a la crítica, al levantamiento de la voz y a la búsqueda de un mejor mundo a través del performance, de la fotografía, de las intervenciones, de los performance. Alfredo Jaar es la culminación de un sinfín de elementos artísticos que no solo quedan en un almacén fetichizado del arte contemporáneo, sino que se han convertido en estancias de reflexión, de denuncia hacia lo injusto, hacia lo que debemos prestar atención, siendo un espacio político reflexivo. Jaar se sirvió de las imágenes violentas, humanizándolas en un performance que hace vibrar y sentir cada parte del sufrimiento del genocidio en Ruanda, de las injusticias de países en vías de desarrollo, entre más temáticas importantes dentro del capitalismo contemporáneo.

Finalmente, queda un señalamiento más por enunciar. Este trabajo demostró ser un acercamiento a un tema que nos compete tanto en lo individual como en lo social. Este esfuerzo académico insta a buscar más respuestas y más alternativas a estos y a otros regímenes de visibilidad que resultan complejos, toda vez que espera ser un inicio hacia el tratamiento de distintas problemáticas de esta índole. Solo empezando a reconocer aquellos lugares comunes donde la violencia se sitúa, donde nos golpea, nos conforma y nos atraviesa, podremos atender cada vez mejor, con mayores herramientas estas problemáticas y resistir al duelo sin ser indiferentes. A la fecha, y seguramente al término de la redacción de esta tesis, ocurrirán más sucesos desafortunados con muertes trágicas, sucesos desafortunados, una prensa deshumanizadora hambrienta de contenido, donde nuestra principal ocupación será seguir sumergiéndonos en aquellas herramientas que nos puedan ayudar a entender estos fenómenos, luchar para no ser indolentes, para ser humanos. Hace más de 7 años me he sumergido al mundo de la violencia y he constatado el incremento desmedido de la misma. Seguramente México se enfrente en un futuro a otros procesos violentos, no obstante, mis esfuerzos por entenderla seguirán vigentes y latentes esperando a que podamos construir una comunidad de la no-indiferencia. Estamos conscientes que la violencia en México es un monstruo de mil cabezas, que día a día nos duele, nos conforma, nos hiere y nos indigna, solo a través del pensamiento comunitario, podemos lograr que el dolor nos haga florecer de las cenizas.

### Fuentes de consulta y bibliografía utilizada

América Becerra Romero., *Narcocultura y construcción de sentidos de vida y muerte*. Estudios sobre las culturas contemporáneas, 2020.

Acevedo Tarazona, Álvaro, Jairo Orozco Pérez., *La fotografía como fuente para la representación historiográfica.*, Universidad de Santander, Colombia, 2013.

Adriana Esteves, *Capitalismo Gore, Sayak Valencia.*, España Melusina, 2010, p. 238

Altamirano, Manuel., *Del estructuralismo, y la condición posestructuralista en Deleuze, inversor del platonismo.*, Universidad Nacional de Córdoba. HYBRIS., Revista de Filosofía, noviembre 2016.

Aristóteles., *Metafísica V, 5, 1015- A.*, Gredos, Madrid.

Astorga, Luis. *Mitología del narcotraficante en México*. (México: Plaza y Valdés, 1995.

Balibar, Étienne, Bilbao Alejandro, Oglive Bertrand., *Estudios sobre necropolítica. Violencia, cultura y política en el mundo actual*. Ed. Política. Ciencias sociales y Humanas. LOM.

Bares, Mauricio, *Posthumano. La vida después del hombre*, Oaxaca de Juárez, Almadia, 2007.

Barthes Roland, *Elementos de Semiología.*, Trad. Alberto Méndez., Madrid, 1993.

Barthes Roland, *La aventura semiológica.*, Paidós, Barcelona, 2ª. Edición, 1993.

Barthes Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Buenos Aires, 2011, Paidos.

Barthes Roland., *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces.* Barcelona., Editorial Paidós., 1992.

Baudrillard J., *Las estrategias fatales*, Anagrama, Barcelona, 1983.

Benjamín, Walter, “*La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica*” en *Discursos interrumpidos I*, trad. De Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.

Benjamín, Walter, “*Pequeña historia de la fotografía*”, en *Discursos interrumpidos I*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1989.

Benjamín, Walter., *Para una crítica de la Violencia. (Zur kritik der Gewalt)* Trad. J. Navarro, En Rodolf Tiedemann & Hermann Schweppenhauser (Eds). Obras. Vol1. Libro II, Madrid España Abada Editores

Berger, John., *Mirar*, Buenos Aires, Ediciones La flor, 2013.

Boito, Ma. Eugenia “*Capitalismo/sensibilidad/violencia: forma mercancía y sensibilidad snuff*”, en *Fundamentos en Humanidades*, Vol. XV, núm. 29, 2014.

Bonnet, María, *La performatividad y la producción discursiva del poder en el programa radial Juntos*. Revista borradores., 2008.

Butler, Judith. *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, México, Paidós, 2010.

Butler, Judith., *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. México DF., Paidós.

Calderón Concha, Percy, *Teoría de los conflictos de Johan Galtung*. Revista de Paz y Conflictos, Granada España, 2009.

Capasso, Verónica Cecilia., *Lo político en el arte. Un aporte desde la teoría de Jaques Rancière*. En Revista: Estudios de Filosofía, Núm. 58. 2018.

Carrasco, Nemrod., “*Arte y fotografía en Walter Benjamín: Raíces de una vieja controversia*” Fedro., Revista de estética y Teoría de las Artes, Barcelona, 2016.

Casáis, Eric., *Fotoperiodismo y foto arte. Segundo Capítulo de la noticia como producto.*, Galicia., 2008

Cavarero, Adriana, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, México, Anthropos/ UAM-I, 2009.

Chatelet, F. (ed.) *Historia de la Filosofía t. VIII*, texto de Gilles Deleuze, *¿Cómo reconocer el estructuralismo?*, fragmento contenido en *L'île deserte et autres textes. Textes et entretiens 1953-1974*, Edición preparada por David Apoujade en Ed. Minuit, Paris. Traducción de Juan Bauzá y María José Muñoz.

Corella, Miguel. *La política de las imágenes en Jacques Rancière.*, Universidad de Valencia. Revista Res Pública, 26, 2011.

Corsi, J, *Violencia: Una mirada interdisciplinaria sobre un grave problema social*. Argentina., Editorial Paidós., 2010

De Alba, José Ignacio, del 12 de febrero del 2020 *Ingrid Escamilla, la fiscalía filtra fotos, la prensa las publica. Ambas, impunes*. Vía, Pie de Página.

Debord, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Trad. Revisada por Maldejojo para el archivo *Situacionista Hispano*. 1998

Deleuze Julien., “*Gilles Deleuze, Lecture Transcripts on Spinoza’s concept of affect*” documento en línea: <http://webdeleuze.com/php/sommaire.html>,

Documental, *El País* 2020: “*El día que perdimos la ciudad*” URL= <http://youtu.be/ZC0poRBahz8>

Franco “Bifo Berardi” *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.

Galtung, Johan, *Violencia cultural*. 2003, Guernika -Lumo, Gernika Gogoratuz.

Giménez, G., *La concepción simbólica de la cultura. Teoría y análisis de la cultura*. Volumen Uno. México. CONACULTA.

Gómez de Silva, Guido., *Breve diccionario etimológico de la lengua española*, FCE, COLMEX, 1998.

Grijelmo, Alex, *El estilo del periodista*, México. Taurus, 2003, p. 533

Guerrero, Diego., “*El Ponchis*”, *el niño sicario que aprendió a matar a los 11 años*” En Excélsior URL= <https://www.excelsior.com.mx/nacional/el-ponchis-el-nino-sicario-que-aprendio-a-matar-a-los-11-anos/1334134>

Hernández A., y Finol, José Enrique., *La naturalización de la violencia: una microsociología mediática frente al déficit del discurso político*, Laboratorio de Investigaciones Sociales y Antropológicas., Venezuela, 2011.

Hernández Martínez, Cuauhtémoc Nattahi, *La museificación de la obra de arte y de ciudad. Un ensayo sobre la figura del museo en el pensamiento de Giorgio Agamben y Guy Debord*. Universidad de Guanajuato, Revista Valenciana núm. 29, 2022.

Hernández, Bernardino en PROCESO URL=  
<https://www.proceso.com.mx/nacional/2017/9/14/los-cuatro-ejecutados-en-la-costa-grande-de-guerrero-191418.html>

Huberman Didi., *Arde la imagen*. Oaxaca, Ediciones Ve y Fundación Televisa, 2010.

Huberman, Didi., *Apertura, en Ante el Tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires., 2006.

Imbert, Gérard., *Los escenarios de la violencia. Conductas anómicas y orden social en España actual*. Ed. Icaria., 1992.

Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI), “*Siete de cada diez personas de 18 años y más en México, leen libros, revistas y periódicos: Ganancias editoriales. MOLEC 2020*”. Comunicado de prensa. Num158/20, 23 de abril del 2020.

Instituto Nacional de Estadística Geografía e Informática (INEGI), Comunicado de prensa NUM: 376/22 Datos Preliminares que revelan que en 2021 se registraron 35625 homicidios en México en

[http://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/DH/DH2021.pdf&ved=2ahUKEwjXw-Czqa\\_8AhVJI0QIHROeAlcQFnoECBgQAQ&usg=AOvVaw3J-wO-hRtPNcAXrPM5qcYx](http://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/boletines/2022/DH/DH2021.pdf&ved=2ahUKEwjXw-Czqa_8AhVJI0QIHROeAlcQFnoECBgQAQ&usg=AOvVaw3J-wO-hRtPNcAXrPM5qcYx)

Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), *Modulo sobre lectura MOLEC*, 2022.  
*Comunicado de prensa*, 20 de abril 2022.

Jaar, Alfredo en : <http://www.alfredojaar.net> <http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

Jaar, Alfredo, *The eyes of the Gutete Emerita*, 1996. [Recurso en línea]  
<http://alfredojaar.net/proyectos/1996/the-rwanda-proyect/the-eyes-of-gutete-emerita/>

Jacques Rancière., *El espectador emancipado.*, Buenos Aires, Manantial, 2003.

Jacques Rancière., *El maestro ignorante.*, Buenos Aires, Manantial, 2010.

Jiménez, Benito., Periódico REFORMA., “*El culiacanazo marca la 4T*” (16-October-2022)

URL= [Grupo Reforma](#)

Juan de la Fuente, *Los cadetes de Linares.*, Véase URL= [Juan de la Fuente - Los Cadetes de Linares - YouTube](#)

Juan José Iglesias, *La violencia en la Historia, Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Huelva, Universidad de Huelva, 2012.

Klar, Lara, Marcos y Francesc Barata, *Nota Roja. La vibrante historia de un género y una nueva manera de informar*, México, Debate, 2009.

Laguarda Pozo, Gonzalo., *La metapolítica en Rancière.*, Revista Ariel. Filosofía Política, 2016.

Lawrence, J., *Violence in Social Theory and Practice*. Revista New York., pp.31-49.

Recurso en línea:

[http://www.pdnet.org/soctheorpract/content/soctheorpract\\_1970\\_0001\\_0031\\_0049](http://www.pdnet.org/soctheorpract/content/soctheorpract_1970_0001_0031_0049).

Ledesma, María. *Régimen escópico y lectura de imágenes.*, UNER, 2005. Disponible en

<http://www.fc.edu.uner.edu.ar/clm/ledesma.html>

Luis R. Conriquez., *Siempre pendientes.*, Véase URL= [Siempre Pendientes JGL - Luis R](#)

[Conriquez Oficial ,Peso Pluma - Video Oficial - YouTube](#)

Lyotard, Jean, *“La posmodernidad (Explicada a los niños)* Madrid. Gedisa. 1986.

Maier, Corinne, *Lo obsceno. La muerte en acción*, Buenos Aires, Nueva visión, 2005.

Martínez Pacheco, Agustín., *La violencia. Conceptualización y elementos para su estudio.*, Política y Cultura, 2016.

Mondazain, Marie-José, *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S.*, Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.

Monroy, Roberto Carlos, Laksmi Adyani de Mora Martínez, *“La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura”* Universidad del Estado de Morelos, Las Torres de Lucca, 2015.

Moriente, David, *Los dioses tiene sed: Reflexión sobre Proyecto Ruanda de Alfredo Jaar*, Aisthesis, núm. 52, diciembre 2012.

Orejudo Pedrosa, Juan Carlos., “*El pensamiento de Guy Debord. La sociedad del espectáculo y los aportes de la teoría crítica del valor*” Revista Digital FIIHLA, Año 15. No. 23.

Organización Panamericana de la Salud., *Informe mundial sobre la violencia y la salud.*, 2003, en <http://iris.paho.org/bitstream/handle/10665.2/725/9275315884.pdf?sequenc>

Oswaldo Zavala., *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México.*, Editorial Malpaso., 2018.

Platica irreverente, *Programa Especial Debanhi Escobar* URL= [#IrreverentePlática: Debanhi Escobar | Programa especial - YouTube](#)

Quevedo, Amelia., *El concepto aristotélico de la violencia*, Universidad de Navarra, 2007.

Rancière, Jaques, *El teatro de las imágenes.*, Buenos Aires, Manantial, 2012.

Real Academia Española., *Diccionario de la lengua española*, 23 edición, versión 23.5 en línea <http://dle.rae.es>

Real Academia Española., *Diccionario de la lengua española*, 23 edición, versión 23.5 en línea <http://dle.rae.es>

Redacción AN. “*Seis años después: miles de muertos y un Estado más vulnerable*” en Aristegui Noticias, URL= <http://aristeguinoticias.com/2611/mexico/seis-anos-despues-miles-de-muertos-y-un-estado-mas-vulnerable/>

Redacción, “El Sol de México., “Con tiro de gracia, ejecutan a un hombre y sus tres hijos en Coyuca” 14 de septiembre del 2017. URL=

<http://www.elsoldemexico.com.mx/republica/sociedad/con-tiro-de-gracia-ejecutan-a-un-hombre-y-sus-3-hijos-en-coyuca-253718.html/amp>

Redacción, El Universal. *Debanhi Escobar*. URL= [Debanhi Escobar | El Universal](#)

Redacción., *Así fue “El Culiacanazo”, la detención fallida de Ovidio Guzmán en 2019*. Periódico El Financiero., 2020. URL=

<http://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2023/01/05/culiacanazo-asi-fue-la-detencion-fallida-de-ovidio-guzman-en-2019/>

Redacción., *Diario La Prensa* ., Véase URL= [‘Se me metió el diablo’: Mató y le sacó órganos a Ingrid Escamilla - Diario La Prensa](#) Recurso en línea.

Redacción., *El Economista*, URL= [Muerte de Debanhi Escobar expone la "justicia espectáculo" en México \(eleconomista.com.mx\)](#)

Redacción: “*El Gráfico*” “*Todo el año es día de muertos en México: Perrito callejero se pasea con cabeza decapitada*” 28 de octubre del 2022. URL= <https://www.elgrafico.mx/la-roja/perro-pasea-cabeza-zacatecas-video-viral-dia-de-muertos-decapitado-inseguridad>

Renobell Santarén, Victor., *Análisis del Instagram desde la sociología visual.*, Universidad Complutense de Madrid., 2016.

Revista Nexos: Recurso en Línea: <http://seguridad.nexos.com.mx/violencia-sin-tregua-las-cifras-del-inegi-sobre-homicidios-durante-2021/>,

Revista VICE México. *Fernando Brito*. URL= [http://www.vice.com/es\\_mx/read/fernando-brito-1](http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-brito-1)

Rincón, Omar, *“Narrativas mediáticas o como se cuenta la sociedad del entretenimiento”*  
Ed. Gedisa. 1ª. Edición, 2006.

Rosana Reguillo., *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente.* Editorial NED, ITESO,  
Universidad de Guadalajara, Barcelona España, 2021.

Rosenberg, *Si sangra, encabeza las noticias. Los costos del sensacionalismo*, in. LARA  
M&LOPEZ E. Editores, *Violencia y medios: Seguridad pública, noticias y construcción del  
miedo, Instituto para la seguridad y a la democracia.* México, 2004.

Rucovsky, Martin del Mauro. *“El registro de la gubernamentalidad está en otro lugar, en el  
afecto y la fascinación visual” Entrevista a la filósofa trans feminista Sayak Valencia,*  
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, en Etcétera: Revista del área de ciencias  
sociales del CIFYH.

Ruiz, Iván. *Peep Show.*, Fomento Editorial UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas,  
2011.

Santiesteban, Luis Cesar, *“La teoría del otro en Sartre”* en Ángel Xoloconzi, Ricardo Gibu,  
*et. al., La fragilidad de la política. Ensayos fenomenológicos y hermenéuticos.* Aldus  
Editorial. 1ª. Edición. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2015.

Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, Losada Editorial, 24va Edición, Bueno  
Aires, 1945.

Secretaría de Gobernación, Reporte PDMI: <http://pdmi.segob.gob.mx/reporte>:  
<http://pdmi.segob.gob.mx/reporte>

- Segato, Rita, *Contra-pedagogías de la crueldad.*, Editorial Prometeo, Madrid, 2012.
- Sevilla Godínez, Héctor, *Hommo Violentus. Aportes de la filosofía ante la violencia.* Ed. Colofón, Ciudad de México., Primera edición 2017.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía.* Distrito Federal, México., Alfaguara 2006.
- Tomás de Aquino, S. *Suma Teológica.*, 1ª. Edición, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.
- Tonkonoff, Blanco Belén, Ana y Sánchez, María Soledad, Coord., CLACSO, Ed. Pluriverso, *La pregunta por la violencia.*, 2017.
- Trujillo Blair, Elsa "Aproximación teórica al concepto de violencia: avatares de una definición", *Política y Cultura*, núm. 32, otoño, 2009, México, UAM-Xochimilco.
- Valenzuela J. "Narcocultura, violencia y ciencias socio antropológicas" en <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13923155007>
- Vizer, E. *La trama invisible de la vida social. Comunicación, sentido y realidad*, Universidad de Buenos Aires, Argentina 2006.
- Wittig M., *El pensamiento heterosexual y otros ensayos.* Barcelona, Egales. 2006, p.111.
- Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales:* Ed. Paidós, Londres, 2008, Trad. José Antón.