

La imagen del desecho. Hacia un análisis de la estética del cadáver, el desaparecido y el cuerpo como basura.

*The image of the waste.
Towards an analysis of the esthetics of the body,
the missing and the body as waste*

ROBERTO CARLOS MONROY
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

--

robertomonroy9000@gmail.com

LAKSMI ADYANI DE MORA MARTÍNEZ
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

--

laksmidemora@gmail.com

RESUMEN El presente texto trata del análisis de tres momentos en que la imagen se ha constituido como síntoma de una problemática social en específico: las formas de violencia en México. La tesis de la que parte este trabajo es que en la más reciente modernidad se ha construido un discurso que confunde el tratamiento del cadáver humano con los desechos sólidos, y de esta manera el cuerpo humano ha pasado a ser un elemento que se dispone junto a la basura. Las imágenes a las que nos referimos, que visibilizan ese mismo discurso, son la obra fotográfica de Fernando Brito, la imagen literaria de Roberto Bolaño y los retratos producidos en el marco de lo acontecido el 26 de septiembre del 2014 a los estudiantes desaparecidos de la normal de Ayotzinapa, en México. Más que una teoría general sobre la imagen, aquí nos interesa estudiar, desde sus singularidades, el uso de éstas en sus variantes literarias y fotográficas que tratan las formas de violencia en México.

PALABRAS CLAVES Violencia, Fotografía, Basura, Roberto Bolaño, Fernando Brito, Ayotzinapa.

--

ABSTRACT The following paper provides the analysis of three moments when the image has been produced as a symptom of a specific social problem. The argument of this work, born in lates modernity, has produced a speech that confuses the treatment of the human corpse with solid waste; at this way the human body becomes part fo the waste. The images refered, which make visible the same speech, are the photographic work of Fernando Brito, the literary image of Roberto Bolaño and the images produced in the context of what happened on September 26, 2014 to the missing students in Ayotzinapa, Mexico. More than a general theory of the image, the study is focus among their singularities of the use of these literary and photographic images that treat forms of violence in Mexico.

KEY WORDS Violence, Photograph, Litter, Roberto Bolaño, Fernando Brito, Ayotzinapa.

~

72

~



RECIBIDO 14/08/2015

APROBADO 07/12/2015



*Es más difícil honrar la memoria
de quienes no tienen nombre que las de las
personas reconocidas. A la memoria de los
sin nombre está dedicada la construcción histórica*

Walter Benjamin

Toda fotografía es la expresión de una ausencia

John Berguer

I. Presentación

En el presente artículo, los autores nos ocuparemos del análisis de tres momentos en que la imagen se ha relacionado con el cuerpo o con su ausencia, estos momentos están aprendidos en diferentes documentos que han registrado la violencia que se vive en México desde las dos últimas décadas. Los momentos a los que nos referimos son la fotografía documental de Fernando Brito que retrata los cadáveres producidos por las ejecuciones en el estado de Sinaloa, las imágenes de las muertas de Juárez plasmadas en la obra novelística de Roberto Bolaño y las fotografías de los desaparecidos de la Escuela Normal Rural "Raúl Isidro Burgos" de Ayotzinapa, en México.

Los números que en sí arrojan los archivos oficiales de este país entre desaparecidos, feminicidios en diferentes estados del país y los muertos que ha producido el estado de violencia en que se vive son alarmantes, y no digamos ya el análisis que lanzaría cada uno de los casos estudiados en sus situaciones singulares, por ello mismo nos vemos obligados a pensar y reflexionar las condiciones y las maneras en que se ha ordenado la violencia en la estructura de nuestra sociedad, en este caso, con la imagen como un medio discursivo.

La tesis de la que parte este trabajo en tanto a la violencia y sus formas visuales es que se ha producido un discurso en la más reciente modernidad que ha dispuesto al cuerpo humano como desecho. Este discurso es visible en las imágenes retomadas en este artículo. Lo que está en el fondo de esta discusión, nos parece, es la reconfiguración del concepto de hombre. Autores que aquí retomamos como Mier, Butler, Giorgi, Didi-Huberman parten de que la figura de "hombre" es histórica y no está dada naturalmente; hoy en día parece que esa idea ha construido la posibilidad de pensar ciertas

vidas sin valor (Butler), como desechos (Giorgi, Mier), deshumanizadas y sin derecho a la imagen (Didi-Huberman). La imagen, como parte de esta misma lógica, puede en un sentido reforzar esta forma de pensamiento en donde lo humano tiene el mismo tratamiento que la basura, por ejemplo los diarios de “nota roja” que se han ocupado de crear un archivo visual en donde un cadáver es igual a otro, y todo cuerpo humano es tratado del mismo modo y borradas las diferencias. El cuerpo humano en esas imágenes está fragmentado pues el fotógrafo se concentra en retratar la carne herida o carne muerta eliminando así las diferencias constitutivas que definirían a cada humano. Este tratamiento nos conduce a pensar que ciertos humanos y sus cuerpos están siendo imaginados como desechos. Y esta representación trata por lo menos dos temas centrales para el presente ensayo: el de la basurización del hombre en el discurso y el de la estetización de la violencia (que de alguna manera, son formas de exclusión/exterminio, ya que los hombres en las imágenes también son desmembrados por la estética que presentan, y en donde estos ya no son reconocibles).

74

Lo que trataremos aquí de pensar es la articulación reflexiva de las tres manifestaciones estéticas ya señaladas arriba y que están enmarcadas en un discurso sobre la imagen y el cuerpo que tratan el tema de la violencia. El archivo de las imágenes que aquí presentamos juega un papel importante pues trabaja como un soporte de memoria, como la huella o evidencia de que ha pasado algo. La imagen, de esta manera, y la técnica que ocupa es importante porque visibiliza el horror, la pérdida y la violencia que constituye los modos de hacer en nuestra sociedad. A propósito, esta imagen juega un papel trascendental en dos sentidos, pues dice Didi-Huberman que “[e]l artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria)” (Didi-Huberman, 2012: 26); tragedia y memoria forman un binomio fundamental en el trabajo político y estético articulado.

A su vez, Judith Butler, en su libro *Marcos de Guerra* (2010) refiere que todas las imágenes están enmarcadas en una cuestión discursiva que en sí misma construye una interpretación de la realidad al acomodarse de una cierta manera técnica (en la fotografía por ejemplo el encuadre, el

enfoque, el ángulo, la luz, etc.), produciendo un sentido propio. Siguiendo su argumento podemos pensar que el desarrollo de la imagen en ese género de nota roja se acomoda técnica y discursivamente en una cierta forma determinada. Esa imagen que en principio partiría de un discurso, el del fotógrafo, la línea editorial o el género fotográfico, se “convierte en una escena estructuradora de interpretación” (Butler, 2010: 101), es decir se convierte en productora de un discurso que afecta a quién la mira. Si Judith Butler piensa que las fotografías “son transitivas[, n]o solamente retratan o representan, sino que además transmiten afecto” (Idem), las imágenes de la nota roja, en primer lugar, partirían de la fragmentación y deshumanización del humano, y en segundo lugar, producirían esa misma naturalización del discurso; los cuerpos que se visibilizan en esos periódicos, por la forma en que esto pasa, son siempre los mismo: masas deformes fragmentadas, sin condiciones singulares y dispuestas como restos de lo humano, y por lo tanto carentes de derechos.

La manera en que se disponen las imágenes en la estética de Brito y Bolaño es entonces interesante, pues estos dos autores colocarían al espectador en medio de la violencia que visibilizan, tratan de transmitir algo más, que sería la denuncia ante estos crímenes, además de las particularidades que han sido borradas u obviadas por otras representaciones de ese discurso; tratan de transmitir un afecto hacia los cuerpos que han sido desechados en la periferia. Se produce así la posibilidad de resistir y cuestionar esa misma lógica que relaciona el cuerpo humano con un desecho al dislocar los órdenes estéticos en los que se construye ese discurso. La crítica que los dos autores presentan a partir de sus obras se construye al hibridar géneros propios de la nota policial (la imagen de la nota roja y la narrativa del archivo forense) y de las artes (el paisaje y la novela), proponiéndose imágenes que cuestionan el orden en que se ha acomodado ese discurso.

Finalmente el caso de los normalistas desaparecidos del 26 de septiembre del 2014 ha presentado la necesidad de reflexionar sobre muchos aspectos de la vida en México. El que aquí nos interesa tiene que ver con la imagen de las caras de esos 43 estudiantes, y la resistencia de los padres y compañeros a asimilar la imagen que ha dado de ellos el Estado, la imagen de la bolsa llena de cenizas en el basurero de Cocula, es decir,

la resistencia a pensarlos como desecho. En este caso tenemos imágenes, y usos de éstas, totalmente distintos, enfrentados en una lucha por determinar la “verdad histórica” o la posibilidad de politizarse y pensar algo más. Cabe señalar aquí que el método de este trabajo no trata de homologar estas manifestaciones de la imagen del cadáver para formar una teoría que conceptualice toda estética bajo un mismo argumento, sino recalcar que queremos lograr una interpretación y estudio individual de cada uno de los trabajos y la imagen que presentan, esto como una enunciación afirmativa de cómo entender la violencia en México, estudiando singularmente cada caso y desarrollando ideas particulares para cada uno.

II. El cuerpo como basura y su imagen

Retomamos la idea principal de este texto a partir de la investigación realizada por Rodrigo Mier y su artículo “Los desechables de la tierra” (2014); en este texto el autor estudia una serie de ejemplos en los que se hace visible que un reacomodo discursivo ha producido la idea de que el humano es considerado como “desechable”. Podremos entender esta idea de desechable de dos maneras: por un lado están todas las que son prescindibles, borrrables, eliminables, marginales a partir de la reconfiguración económica del actual sistema político, entendido por nosotros como el neoliberalismo, que pueden ser los migrantes, los pobres, los viejos, las prostitutas, los indígenas, los desempleados, estos seres humanos que no consumen, que no son sujetos de crédito, y por lo tanto prescindibles para el Estado y su orden mundial político-económico (incluso los y las obreras entrarían en esta categoría, pues la cantidad de mano de obra es abundante, lo que hace a estas personas reemplazables fácilmente). Este conglomerado de seres indeseables por el sistema, además de ser en sí mismos los prescindibles, también se pueden entender como todos esos desheredados de la tierra que se oponen al poder dominante, que resiste solamente por existir y por encarar en sí mismos la lógica del mercado y el Capital.

Por otro lado, también podemos entender este término de “desechable” con un referencia “muy lejos de ser noble, heroica o inspiradora [pues] la relación que establece este término con otros lo liga a una serie de prácticas contemporáneas sobre la administración de la basura

y de los residuos sólidos que se nos presentan cada vez más claramente como una regularidad en nuestro discurso” (Mier, 2014: 126). De esta manera llegamos a entender que se ha formado un sentido común en donde el ser humano es tratado como la basura. Si en la primera forma el surgimiento del desechable es desde cierto punto de vista una forma de resistencia contra el neoliberalismo y por la que hay que “luchar”, en el segundo tratamiento del desechable éste es una manera en cómo desde el orden económico-político se piensa al humano, es decir toda aquella materia inerte y viva que es puesta como inservible, inutilizable, dispensable en el espacio y tiempo de la producción y que acaba en la bolsa y el basurero. En este sentido es que Mier se propone analizar, entonces, una serie de “desechos” que se relacionan precisamente con esta producción discursiva:

Al hablar de “los desechables de la tierra” me interesa mostrar cómo se han cruzado y confundido dos discursos que, hasta hace no mucho, se mantenían claramente separados: la basura y el ser humano. Con esto, podríamos decir que en nuestros días la generación de desechos sólidos y la producción del ser humano como un desecho responden, como se verá más abajo, a una misma tecnología política, encargada de administrar la vida y la muerte (Ibíd., 120).

Es en este segundo sentido en que aquí nos detenemos al preguntamos si será entonces que el cuerpo humano, el de los pobres o el de mujeres, por retomar un ejemplo que nos parece claro, es propio de los basureros y si su valor es el mismo que el de los desechos sólidos. Los ejemplos de los que parte Mier para esta revisión discursiva viene de diferentes fuentes: “textos filosóficos, novelas, relatos breves, video-documentales, artículos periodísticos, conversaciones casuales, incluso una encíclica papal” (Ibíd., 122). Partiendo del sentido de este trabajo, nos interesan los ejemplos que hacen visible esta producción del cuerpo y cadáver como basura. Dos ejemplos sintomáticos que Mier ocupa para describir esta relación discursiva son aquí pertinentes para ejemplificar este trabajo:

Hace unos meses —escribe el autor— platicando con un amigo sobre el tema de la basura y los desechables, me comentó con cierto desconcierto algo que le había sucedido recientemente. Mi amigo había ido a vacacionar a la costa de Oaxaca con su familia. Un día, al ir a la playa, la novia de su hijo pidió que se fueran a otro lugar

porque, explicó, la playa estaba llena de basura. Mi amigo no supo de inmediato a qué se refería, ya que la playa no estaba “llena de basura”, sino llena de gente (Ibíd., 127).

El segundo ejemplo que el autor da para sostener su argumento es el siguiente:

En noviembre del 2012, en el contexto de un viaje a Colombia con el motivo del Cuarto Coloquio Internacional de Filosofía Política realizado en la Universidad de Cauca, me llamó fuertemente la atención el uso casi natural que se hace en Colombia del término “desechables” para referirse a una serie de individuos (indigentes) que habitan las calles y los camellones de las ciudades. Más de una vez escuché al taxista o al dueño de una tienda decir que el Gobierno haría bien acabar con esa basura (Idem).

Pareciera ser, entonces, que se genera una determinada retórica cada vez más frecuente, en donde el hombre ahora se ha vuelto parte de los desechos, de lo inservible, de lo prescindible. Lo que era imposible pensar hasta hace poco, que algunos humanos sean considerados basura, hoy en día se vuelve un lugar común en muchas manifestaciones del pensamiento, en principio mediáticas. Más allá de tratar de entender estas experiencias, lo que aquí nos interesa es señalar la retórica utilizada, comúnmente, que dispone los campos semánticos de lo humano y el desecho como si fueran uno solo. Las reflexiones y análisis aquí retomados tratan de partir de esa lógica puesta en marcha en dicho discurso, asociada en principio a la entrada del neoliberalismo.

El ejemplo que nos interesa desarrollado por Mier, para la teorización de esta tecnología política, es el hallazgo de cuerpos de mujeres en los basureros de Ciudad Juárez, representados en la obra narrativa de Bolaño. Para Mier, el cadáver-basura no es una idea gratuita, sino que responde a la propia instrumentalización de la destrucción material de los cuerpos, que Mbembe (2011) ha llamado necropolítica, y que es responsable de elevar el número de muertos dando cuenta así de “las muertes directas o ‘colaterales’ que se derivan, digamos, de las guerras que libran ciertos estados contra el narcotráfico, de los decesos producidos por las propias guerras internas de los cárteles o de los conflictos entre organizaciones

delictivas” (Ibíd., 102), un contexto específico de la actual situación en México.

Es aquí que a continuación quisiéramos introducir lo que Walter Benjamin, en su tesis IX de “Filosofía de la historia”, apunta sobre las ruinas y el progreso como un síntoma más en el análisis a dicho discurso y a propósito de cómo el actual sistema tiene un tratamiento específico del cuerpo humano. En el texto, así pues, Benjamin (2012) se refiere al progreso que ha generado el actual sistema económico-político como una tempestad que solo deja ruinas en su avance. El historiador, al igual que el ángel en el cuadro de Klee, debe volver la cara sobre las ruinas que ha dejado ese progreso y descomponer el rostro, horrorizarse frente a ese mismo paisaje innombrable que el progreso toma como un daño colateral en su avance triunfador. Para Benjamin,

[e]l ángel de la historia debe tener ese aspecto; su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado (Benjamin, 2012: 69).

El esfuerzo de este ángel de la historia queda en el vacío mismo del espacio que piensa el autor, puesto que “una tormenta descende del paraíso y se arremolina en sus alas [...] Esta tempestad lo arrastra irremisiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo” (Idem). ¿Qué son estas ruinas a las que se refiere Benjamin y, por otro lado, quiénes son aquellos muertos que quiere despertar y recomponer? ¿Serán esos muertos parte de las ruinas? Pareciera, de este modo, que en el desarrollo de esta tesis IX los muertos son parte de esas ruinas que ha dejado el progreso en el avance de su tempestad, ruinas que se convierten en lo desechable para ese futuro al que es arrastrado el ángel de la historia. Y qué son los muertos sino los cadáveres que han pasado a ser el desecho de ese proyecto en ese avance frenético, cadáveres dispuestos también como desperdicios en esas mismas ruinas.

Podemos pensar, entonces, a partir de las reflexiones de Mier y de Benjamin que el concepto de hombre y su valor son los que están en juego

en estas reflexiones. En los casos que estamos por analizar, el término desechable es el producido por el biopoder y la retórica que se usa en la imagen y su discurso. Como bien apunta Mier, al referirnos a los desechables, “lo que se borra es, justamente, todo aquello que podríamos decir y todo aquello que se ha dicho sobre lo que es ser humano y sobre la humanidad: el objeto que emerge en este ‘nuevo orden mundial’ (o ‘nuevo orden discursivo’) no es el hombre nuevo, sino los ‘desechables’” (Mier, 2014: 126). La reconfiguración y reordenamiento constante de lo que es el hombre o la humanidad ha sido un ejercicio continuo en donde se conceptualiza, a la manera en que Nietzsche lo entiende, y se “abandonan” las diferencias para constituirse a partir de las generalizaciones. El ejemplo que Nietzsche (1990) utiliza es el de la hoja, en donde el ejercicio de conceptualización se forma igualando lo no-igual, en donde arbitrariamente se borran las notas distintivas; este ejercicio constituiría la base del principio de exclusión, en donde justamente las diferencias se valoran negativamente, y lo que se conceptualiza sería el valor positivo con el que nos quedamos. Esas diferencias que se abandonan y que se han abandonado históricamente constituyen lo desechable en el discurso sobre lo humano. Una genealogía de este discurso podría mostrar cómo el concepto de hombre se ha venido transformando a partir de una serie de normas, desde Aristóteles, la Ilustración, el discurso antropológico y el discurso de los derechos humanos. Judith Butler (2009, 2010), en este sentido, desarrolla ampliamente la idea de la vida precaria (la vida que es vulnerable, la que no vale) y el duelo como condiciones políticas de comunidad. También se refiere, en este mismo sentido, al constante reordenamiento del valor de la vida:

[C]iertas normas han estado operativas en cuanto a establecer quién es humano, y por lo tanto, sujeto de derechos, y quién no. En este discurso sobre la humanización está implícita la cuestión de llorar o no la pérdida de una vida: ¿qué vida, si se pierde, sería objeto de duelo público y qué vida no dejaría huella alguna de dolor en el espacio público, o solo una huella parcial, mutilada y enigmática? (Butler, 2009: 110-111).

El cadáver de ciertos sujetos, de esta manera, se ha formado como una figura excluida del tratamiento de lo humano para acomodarse en un discurso que lo pone como desecho sólido. Este es sin duda un problema del

pensamiento de la modernidad y del acomodo de lo que Foucault llamó “un lugar común” (2010: 10), es decir, una base sobre la que se piensa lo posible y lo imposible: lo que antes era impensable, ahora se forma como manera natural de acomodar nuestra sensibilidad: el de poner a los muertos en bolsas de plástico para basura, o arrojarlos a los basureros. Gabriel Giorgi (2014) nos dice que una de las nuevas figuras en el ejercicio del biopoder es precisamente el cadáver. Para el autor argentino, y recordando las formas rituales de la muerte, la imagen del hombre, el muerto, se separa en el rito funerario del cadáver, de la materialidad que va dejando, y mientras la idea del difunto es conservada, el cadáver es desechado. Este ejercicio simbólico del paso de la vida a la muerte es sin duda un mecanismo rescatado por una cierta política del cadáver y una reformulación de la biopolítica en sí, pues de lo que se trata hoy en día es de “desaparecer el cadáver”, borrar las huellas y confundirlo con otra cosa, dice el autor. Sin embargo, se producen aquí una serie de mecanismos que deciden a la vez qué vidas valen y qué vidas no, qué cadáveres son rescatables y cuáles desechables, “tal decisión constituye, evidentemente, la distinción entre persona y no-persona [...] aquella cuya muerte es insignificante para una comunidad, y que no cuenta para la memoria compartida: allí donde el cadáver entra en intersección con, por un lado, el mundo de los animales y, por otro, con el dominio de lo inorgánico” (Giorgi, 2014: 200-201). De este modo es que cuando la sociedad actual se ocupa de los cadáveres se producen ciertas decisiones y distinciones que conforman una política de lo muerto. A propósito, Achille Mbembe en su texto *Necropolítica* comienza su planteamiento con la siguiente cuestión: “Sin consideramos la política como una forma de guerra, debemos preguntarnos qué lugar le deja a la vida, a la muerte y al cuerpo humano (especialmente cuando se ve herido y masacrado)” (Mbembe, 2011: 20), desde esta pregunta, entonces, podemos partir para pensar que el acomodo de nuestras narrativas estará atravesado por el acomodo del cadáver en un lugar determinado, el lugar del desecho.

Es esta biopolítica la que se encarga de la valoración de la vida, la que ha creado, en primer lugar, la idea de una vida desechable, y en segundo lugar, la idea de que un cadáver puede ser tratado como basura. Los discursos que han naturalizado esta forma de sensibilidad son parte de

un reordenamiento de lo que consideramos vida y no vida, y así “la noción de lo humano reconocible se forma y se retira una y otra vez contra lo que no puede ser nombrado o considerado como lo humano que determina negativamente y perturba potencialmente lo reconociblemente humano” (Butler, 2010: 96). Esto nos hace pensar que no hay una noción clara de lo que es lo humano o la vida valorada, sino que se encuentra ésta en constante cambio. Como dice Foucault (2010), al final de *Las palabras y las cosas*, la idea de hombre pareciera que está dibujada en la arena dispuesta a ser borrada por la marea que sube.

Dentro de esta misma discursividad también tenemos una multiplicidad de imágenes que partirían de esa misma lógica de pensar el cadáver tratado como desecho. La imagen es un componente importante dentro de nuestra sociedad, puesto que es el sintagma del imaginario, una parte que conforma y estructura el discurso social. Como dice Didi-Huberman en su libro *Arde la Imagen*,

[n]unca antes, según parece, la imagen—y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad— se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas y sin embargo nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así nunca antes —esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, al carácter *candente*— la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y tantas execraciones moralizantes (Didi-Huberman, 2012: 10).

Es indudable el poder de comunicación que goza actualmente el campo de la imagen, y por ello estamos interesados, sobre todo, en entender qué clase de conocimiento es capaz de aportarnos el análisis de las mismas en torno al tema de la violencia. Consideramos que ciertas características (su función reguladora, su polisemia) le permiten a la imagen insertarse en distintos ámbitos sociales, como el de la política, el de la publicidad o el de las luchas sociales. Dependiendo así en cada caso de la forma, marco, técnica y singularidad en que esas imágenes se presenten podemos aportar

algo a los debates actuales en torno a los muertos y desaparecidos que ha dejado nuestra situación social. Enmarcados en esta postura crítica, las figuras del cadáver y el desaparecido han pasado a ser parte de diferentes narrativas producidas como síntomas de lo que acontece en el país. Si bien no creemos que la imagen narrativa y la imagen bidimensional pueden ser retomadas de la misma manera, sí creemos aquí que en los dos casos hay una apelación a lo imaginario desde una visualización en común, una apelación que parte de las mismas preocupaciones sociales.

Partiendo de esta idea de la imagen, algunos de los documentos que aquí estudiaremos constituyen a nuestro parecer una forma de resistencia que de cierta manera harían visible ese mismo discurso que pareciera hoy natural, es decir, la imagen del cadáver como basura. En ciertos marcos, esta imagen rompería con un orden discursivo para mostrar lo tremendo de ese mismo tratamiento. Sería un acto político, si retomamos la idea de Rancière (2009, 2010), pues modificarían el orden sensible que se ha establecido, visibilizando así un escenario polémico que reacomode nuestro orden estético: “Una subjetividad política es una capacidad de producir esos escenarios polémicos, esos escenarios paradójicos que hacen ver la contradicción de dos lógicas, al postular existencias que son al mismo tiempo inexistentes o inexistentes que son a la vez existencias” (Rancière, 2010: 59). En este sentido ésta sería la relación que se establecería con la estética, la de producir nuevos órdenes que se diferencian de los anteriores, y que viven de esas diferencias, de esos desacuerdos, de esas polémicas. No hay política sin desacuerdo, y tampoco estética, porque en ambos caso lo que se propone es establecer una realidad diferente, un sentido distinto, y vivir en esa tensión que se establece con lo ordinario. Si como dice Irving Wohlfarth (1997) —a partir del trabajo de Benjamin también—, el intelectual se piensa como pepenador, aquí queremos pensar estos trabajos y movimientos en torno a la imagen como pepenadores que deambulan entre las ruinas-cadáveres de la historia para elaborar un trabajo que confronte las mismas ideas de las que se parte.

III. Imagen fotográfica en Fernando Brito

Ganador del tercer lugar del World Press Photo 2011 en su categoría Noticias Generales, Fernando Brito es un fotógrafo mexicano que trabaja

como editor de fotografía del periódico *El Debate*, de Culiacán, Sinaloa y se especializa en la llamada nota roja, que sería el trabajo de fotoperiodismo en torno a los escenarios de violencia. Alrededor de las fotografías que podemos ver en dicho diario, vemos el trabajo periodístico que se encarga de coordinar Brito y que podemos encontrar en una infinidad de diarios en el país, en donde los cadáveres fotografiados pierden su singularidad y son reproducidos como desechos materiales informes.

La fotografía de nota roja es uno de los géneros periodísticos más controversiales, pues se ha abordado una crítica de diferentes aspectos técnicos, políticos y sociales que la ponen en cuestión. Judith Butler (2010) parte en su análisis de la figura del "periodismo incorporado" al referirse a los fotógrafos a los que se les permite documentar de primera mano algunos de los escenarios de las guerras contemporáneas (Afganistán e Irak). Estos fotógrafos, a los que Butler hace referencia "solo se les permite el acceso a la guerra a condición de que su mirada se limite a los parámetros establecidos de la acción designada [por el Estado beligerante]" (Butler, 2010: 97). El ejemplo que pone la autora es la aceptación de los medios de comunicación de no mostrar a los muertos ocasionados por la guerra, puesto que ello, asegura el Estado norteamericano, afectaría el resultado de la misma. Del mismo modo podemos pensar que la fotografía de la nota roja parte de esta lógica en donde el marco de la imagen está dado por los intereses de las líneas editoriales y políticas públicas del Estado mexicano. Aquí la imagen tiende a desvincular la carne herida y la historia singular de violencia que la ha producido, dando a entender así que ese escenario de muerte es un lugar común en el espacio periodístico y el país en general. Al crearse una estética para estas fotografías, la cual al seleccionar lo que se mira y lo que se deja fuera, de primer momento, produce una representación (la representación de lo otro/Otro -el cadáver como desecho puesto así por los medios, a la vez que representa a la identidad alterna-), se ofrece una interpretación, que en algunos casos será tomada como la "verdad histórica".¹ Así dice Butler:

¹ Como se verá más adelante, la "verdad histórica" tiene una relación con la imagen que intenta imponer el Estado como prueba y documento de lo que asegura, tomando como ejemplo el caso del procurador mexicano Murillo Karam y del caso de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Frente a esta producción de verdad por parte de la imagen, un imaginario diferente se conforma como modo de resistencia.

Si la imagen estructura a su vez la manera como registramos la realidad, entonces está estrechamente relacionada con el escenario interpretativo en el que operamos. La cuestión para la fotografía bélica no es sólo, así, lo que muestra, sino también cómo muestra lo que muestra. El “cómo” no solo organiza la imagen sino que, además, trabaja para organizar nuestra percepción y nuestro pensamiento igualmente (Ibíd., 106).

Siguiendo la argumentación de la autora, el “marco” dirige la interpretación. Lo que aquí tratamos de mostrar es que la fotografía de nota roja (con sus parámetros y prescripciones), al igual que los ejemplos citados por Rodrigo Mier (2014), construye la figura del cadáver diseccionado, puesto en la imagen de estos diarios, generando una separación epistemológica al mostrarlo en partes. El espectador no se siente apelado por el muerto, siempre es el otro (y lo otro) la víctima, no hay empatía y más bien hay terror y repulsión. Un terror acrítico, que no se piensa, que solo existe, un terror ciego, desarticulante en sí mismo.

A su vez tomamos en cuenta otras de las críticas que genera Georges Didi-Huberman, a propósito de la imagen mediática y el acomodo estético del que parte, cuando nos dice que “[l]a imagen de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas de la minucia y de la demasia” (Didi-Huberman, 2012: 31), es decir, la acumulación de imágenes de violencia genera una anestesia, una incapacidad de sentir algo por su demasia. Para Didi-Huberman, es tan mala la censura (el ejemplo que desarrolla son los nazis quemando el archivo fotográfico de los campos de concentración), como la superabundancia de la imagen de violencia, “[d]ado que la información nos proporciona *demasiado*, mediante la desmultiplicación de las imágenes nos sentimos obligados a no creer nada de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar nada de lo que tenemos frente a los ojos” (Ibíd., 33). Cabe tomar prestada la pregunta que se hace Butler, a propósito de este tema y de una controversia ya señalada antes por Susan Sontag, cuando escribe lo siguiente: “saber si las fotografías tenían el poder –o habían tenido el poder algunas vez– de comunicar el sufrimiento de los demás, de manera que quienes las miraran pudieran verse inducidos a modificar su valoración política de la guerra” (Butler, 2010: 101). Una discusión que todavía hoy nos

ocupa cuando nos preguntamos si una imagen de guerra genera “algo” en quien la mira.

Sin embargo, hay que decir aquí que el trabajo de Brito tiene una dirección diferente, aparte del que desarrolla en el periódico donde trabaja. En este sentido queremos hablar de la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, un conjunto de fotografías que retratan cadáveres incluidos en paisajes como el espacio en donde fueron abandonados; dichos cadáveres son producto de la violencia en México. En estas fotografías se desarrolla un trabajo híbrido, en donde el autor empalma dos géneros fotográficos que serían el paisaje y la fotografía de nota roja. En sus imágenes, Fernando Brito muestra un paisaje que en principio incluye al observador a partir de la contemplación, situándonos, así, dentro de la imagen como habitantes de ese campo, de esas pradera, de esa milpa, de ese país, rompiendo así la distancia con el espectador. Sin embargo el cadáver que se incluye en esos paisajes irrumpe en esa producción de sentido y en esa irrupción se genera una reflexión crítica. Simultáneamente, Brito rompe la separación de la víctima y el espectador, acortando la distancia que la fotografía de nota roja ha construido. Como podemos ver técnicamente, al contrario de lo que hace la nota roja que sería acercar el cuerpo herido a tal punto de que solo puedes distinguir sangre y carne, Brito toma una distancia considerable para enmarcar sus fotografías en un espacio que dota de contexto. Sus fotos visibilizan el mismo discurso que hemos estado aquí manejando, al fotografiar cadáveres tirados en la calle como si fueran desechos sólidos, como se acostumbra en México, o puestos en bolsas negras que se usan habitualmente para arrojar los residuos, puestos también en los bordes de las carreteras, en las zanjas, en los ríos. Aquí se visibiliza también que el cadáver en México se ha vuelto un elemento de la contaminación, del desecho cotidiano, según muestran esas imágenes.²

² Todas las imágenes que se toman de Fernando Brito, y que son parte de su colección *Tus pasos se perdieron en el paisaje*, son recogidas del reportaje que le hizo la revista *Vice*. México y que podemos consultar en la siguiente dirección: http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-brito-1



El trabajo de Brito, en sus propias palabras,³ partió en un principio de un esfuerzo personal para construir un archivo único para que las imágenes de esos muertos no pasaran a ser una cifra más del día a día. Éste archivo personal pronto adquirió un carácter de denuncia sobre las formas en que, por un lado, los diarios construyen las imágenes de los muertos, en donde éstas son efímeras y no es posible una crítica a partir de ellas, y por otro lado, denuncia la violencia que se vive en México y el tratamiento que se les da a los cadáveres que así se producen. Así, Brito denuncia el trato que se les da al cadáver tanto en el crimen como en la imagen, como un ejercicio crítico interesante generado a partir de sus propias fotografías.

87

³ Esto según una entrevista realizada al propio Fernando Brito en el ya mencionado artículo de *Vice México* (y que anotamos en la nota número 2 de este artículo), y que funciona un poco de introducción para la presentación de sus obras fotográficas.



Butler retoma de nueva vez a Sontag para introducir el cuestionamiento de si “la representación visual del sufrimiento se había convertido para nosotros en un cliché y que, de tanto ser bombardeados por fotografías sensacionalistas, nuestra capacidad de respuesta ética había quedado disminuida” (Butler, 2010: 102). Si la fotografía de nota roja de todos los periódicos ya ha producido una anestesia en nuestra capacidad de sentir, ¿por qué la fotografía de Brito sería diferente? ¿Cómo ella podría producir un sentido distinto si ya los espectadores han sido bombardeados por ese “cliché visual”? Habrá que decir que la serie *Tus pasos se perdieron en el paisaje* parte de la técnica, señala ya por Didi-Huberman, llamada montaje, al empalmar dos géneros de la fotografía que serían el paisaje y el de la nota roja. De esta manera, como precisa el autor:

El montaje será precisamente una de esas respuestas fundamentales a este problema de *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 (Didi-Huberman, 2012: 21).

El montaje parte de lo dialéctico para conseguir una explicación crítica en términos históricos y estéticos. El trabajo de la serie de Brito documenta todo un proceso histórico que tiene que ser denunciado, pero lo hace a través de una cierta manera estética, de un cierto reacomodo de técnicas, marcos, discursos y pequeñas historias para lograrlo. Documenta también el discurso que nosotros ya hemos señalado y produce testimonios de barbarie sobre los cadáveres y el tratamiento que se les da.



Por otro lado lo que haría diferente la imagen de Fernando Brito sería lo que Butler misma define como un “marco”, es decir el “cómo” que rige lo perceptible, que ejerce una función delimitadora y que enfoca una cierta porción del campo visual (Butler, 2010: 110). En este sentido entonces, lo que Brito tomaría como marco sería el paisaje y el cadáver que está en él, en su forma completa y no fragmentada. Técnicamente se ve que los cuerpos están junto a otros desechos, y esa es la denuncia que hace. Podemos decir aquí que la imagen de esta serie parte un “marco alternativo”, puesto que si existe un papel crítico para la cultura visual en tiempo de guerra, no

es otro que el de tematizar el marco coercitivo, el conductor de la norma deshumanizadora, el que limita lo que se puede percibir y hasta lo que puede ser (Ibíd., 143).

De igual modo cabe preguntarnos si al llevar estas imágenes a los museos, a los concursos de fotografía y otros espacios para el arte, no se estará cayendo en una estetización de la violencia, como lo marcaba Benjamin (2003), en un sentido diferente al de la nota roja, pero con un mismo objetivo y con otros espectadores. Las imágenes que visibilizan el discurso del cadáver como basura pueden llegar a espacios crítico, sin embargo, que obligan a desarrollar y pensar esta misma problemática, el sentido común de pensar a los humanos como desechables. Como dice Didi-Huberman, "una imagen bien mirada sería entonces una imagen que pudo desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y, por ende, nuestro pensamiento" (Didi-Huberman, 2012: 28); el "cliché visual" de la nota roja, en este sentido, se opone a la "experiencia fotográfica" de la serie de Brito.

Con el trabajo de Brito, así mismo, podemos llegar a lo que Rodrigo García de la Sienra, ha llamado la *estética de la desaparición*, que sería una estrategia para contagiar la crítica producida, la indignación, en donde el autor se desprende de los lenguajes cómplices del orden social: "La estética de la desaparición asume la imposible tarea de hacer visible lo invisible [...] una necesaria redefinición de las fronteras de lo humano provocada por la visualización de lo insostenible" (García de la Sienra, 2013: 261). De este modo, como dice Butler, la fotografía en sí misma generaría un marco interpretativo que nos permitiera, de forma estratégica, ver lo que no sería visto: la producción de un archivo de los crímenes. Así "la fotografía ni tortura ni redime, pero puede ser instrumentalizada en direcciones radicalmente diferentes" (Butler, 2010: 133), y esta dirección diferente sería la posibilidad que otorga la imagen fotográfica, la de "suscitar una respuesta moral [...] [en donde se] debe conservar no sólo la capacidad de impactar, sino también la de apelar a nuestro sentido de la obligación" (Ibíd., 102).



IV. Imagen literaria en Roberto Bolaño

Un archivo fotográfico se encuentra inscrito de igual modo en una de las novelas del autor chileno Roberto Bolaño. En *Estrella distante* (2013) Carlos Wieder, aviador, poeta y, también, parte de la estructura militar que hizo desaparecer a presuntos disidentes después del golpe de Estado en Chile, presenta una exposición fotográfica a los altos rangos del gobierno militar chileno. La exposición, que en principio se pensaba parte del hacer artístico del reaccionario poeta, se tornó, sin embargo, en una experiencia distinta para con los asistentes invitados al evento, pues lo que Wider mostró en esas fotos fue el archivo fotográfico de las mujeres que habían desaparecido y habían sido torturadas durante el comienzo del terrorismo de Estado del gobierno militar, y en cuyas desapariciones el mismo autor había participado. La particularidad que presentaban esas fotos era el de mostrar los cuerpos de mujeres puestos como "maniqués desmembrados, destrozados" (Bolaño, 2013: 97). Las sensaciones de los espectadores de esa peculiar colección fotográfica fue muy variada: desde asombro e irritación por el atrevimiento de Wider hasta el vómito, el llanto, el asco que muchos de ellos presentaron al estar frente a esas imágenes. Sin saber exactamente cuáles fueron los móviles que el personaje principal tuvo para montar esa

exposición (ya sea arrepentimiento político o el colmo del cinismo), lo interesante que podemos ver frente a este archivo fotográfico imaginario (pero no por ello menos “real”) es la reacción que provoca a los asistentes, es el horror de esas imágenes de mujeres consideradas desaparecidas, es la ruptura sensible que genera la imagen cuando literalmente “arruina la fiesta”, es la concentración de la obra que irrumpe el orden discursivo que el programa militar quisiera imponer. El trabajo de Roberto Bolaño, como en el caso de *Estrella distante*, consistió muchas veces en representar la violencia de Estado mediante la imagen que visibiliza el cuerpo y el cadáver que deja atrás el poder y la barbarie. En el caso ya mencionado, por medio de la écfrasis (figura retórica que consiste en una imagen fotográfica representada en la narrativa) se hacen presentes a las desaparecidas por el régimen de terror que se había desatado. El archivo de cadáveres entra con una función política importante que desacomoda la sensación de olvido y anestesia que había provocado el discurso conservador.

92

Bolaño, nacido en Chile en 1953 pero quien viviera buena parte de su juventud en México, es tal vez hoy en día uno de los escritores más nombrados en el mundo hispánico por su obra narrativa. Conoció de primera mano la violencia de Estado al estar preso en 1973 víctima de la primera oleada de represión puesta en marcha por la Junta Militar que había dado un golpe de Estado ese mismo año. Ya de vuelta en México, Roberto Bolaño es conocido por fundar el grupo infrarealista con el poeta Mario Santiago Papasquiaro, un grupo de escritores marginales que se dedicaran a generar un contradiscurso poético en el escenario más reaccionario del mundo literario en este país. Finalmente termina sus días en el 2003 en Barcelona, España, con una reciente fama que no pudo del todo disfrutar. De esta manera, los temas que refleja en sus novelas están marcados por los tres países en los que viviera y desde donde relatara varios episodios de violencia que atravesaban esas mismas sociedades: dando cuenta así del Golpe de Estado en Chile, de la pobreza extrema de México y España, de la represión contra el movimiento estudiantil en México en 1968 y, en su última novela, de los feminicidios en Ciudad Juárez. Es en esta última donde queremos detenernos.

En su novela *2666*, publicada de manera póstuma en el 2004, Bolaño parte también de una recuperación y un archivo del cuerpo como desecho,

y mediante cierta técnica narrativa, el autor chileno logra visibilizar la imagen de cómo el cuerpo de la mujer se torna un elemento cotidiano en los basureros de México, en un fenómeno que ha emergido con suma preocupación dentro del ámbito nacional en los últimos veinte años. Esta novela que ahora nos interesa por este peculiar tratamiento de la violencia y el cadáver, trata en principio de lo que acontece en un espacio ficticio de la ciudad de Santa Teresa, que realmente se ha traducido como un trasunto de Ciudad Juárez. Dividida en cinco partes que cuentan diferentes historias de personajes que transitan o tienen cierta relación con la ciudad, la novela tiene como referente constante los crímenes cometidos contra mujeres en la ficticia Santa Teresa (los crímenes aquí referidos, evidentemente, son los crímenes cometidos en Ciudad Juárez: feminicidios, violaciones y desapariciones de mujeres que conforman un fenómeno apenas tomado en cuenta cuando Bolaño escribe la novela).

La obra tiene como protagonistas a diferentes y distintos personajes que conforman aquel paraje desolado; “La parte de los críticos” cuenta las desventuras en la visita que hacen a Santa Teresa tres críticos literarios en busca un escritor perdido, Benno von Archimboldi; “la parte Amalfitano” cuenta la estancia de un académico español en la Universidad de Santa Teresa y los cuidados que allí da a su hija; “La parte de Fate” cuenta la experiencia de un periodista negro en la ciudad; la última parte, “La parte de Archimboldi”, cuenta la historia de ese mismo escritor perdido, referido en la primera parte de la obra, y en donde éste se decide visitar Santa Teresa por un asunto familiar que precisamente tiene que ver con el asesinato de las mujeres de la ciudad. Aquí nos centraremos, para nuestros fines, en la cuarta parte de la novela, “La parte de los crímenes”, en donde lo que hace el autor en más de cuatrocientas hojas es recapitular, crimen por crimen, 110 asesinatos o violaciones ocurridas en la ciudad, contándonos caso por caso cómo se encontraron las muertas, cuál fue el seguimiento que las autoridades le dieron al homicidio y en qué términos acabaron la investigación de cada crimen (muchos de los cuales concluyen sin resolverse).

La escritura de Bolaño en esta sección pareciera repetitiva y exhaustiva, distinta a las otras partes de la novela en donde el juego narrativo es más variado y más amplio, mucho más cercana a lo que sería un reporte

policial. Como en la técnica gráfica que ocupa Fernando Brito al producir sus fotos y su propia hibridación, Bolaño combina el género novelesco y el periodístico para producir este sentido en su novela. Su técnica narrativa, que en este caso nos parece una política en el tratamiento a las muertas, rescata el género textual del archivo policíaco y del forense para introducirlo en la construcción narrativa propia de la novela. De nueva cuenta tenemos una hibridación que mezcla dos géneros preestablecido para producir una manera diferente que tienen como objetivo cierta sensibilidad en quien lee la obra. Como bien apunta Angélica Tornero, a propósito de la escritura de Bolaño y este sistema dual en la construcción de “La parte de los crímenes”,

[p]ara configurar ‘La parte de los Crímenes’, el autor retomó como base el discurso periodístico, específicamente de nota roja. Como se sabe, este discurso está, a su vez, tomado de los informes judiciales, lo cual implica una primera hibridación. La nota roja se estructura de manera importante en este tipo de informes que no son del conocimiento público, pero a los que los periodistas tienen acceso. Además, estos dos discursos que se combinan para dar lugar a la nota roja —el judicial y el periodístico— son insertados en una estructura ficcional, lo cual crea esta relación interdiscursiva de este texto en una estructura que no es fácil identificar, más bien tiende a desfigurar sus límites (Tornero, 2013: 34).

De esta manera, lo que se ha denominado aquí la “hibridación”, se produce a partir de la combinación de esa nota roja, el discurso de los medios para hablar de la violencia, con otros géneros estéticos críticos y reflexivos. La particular muestra retórica de Bolaño nos acomoda en un nivel narrativo, distinto al usual, que trata de contar el horror de los crímenes cometidos de la ciudad a partir de la descripción constante de una imagen literaria que siempre tienen como centro el cuerpo herido de una mujer. Lo interesante, como antes habíamos visto en la imagen fotográfica, es la descripción del hallazgo de cadáveres en los lugares propios del desperdicio: los basureros. Mier (2014) ya había pensado este ejemplo para ejemplificar el discurso de los “desechables de la tierra” y una de sus distintas caras. Un poco, a partir de su trabajo, aquí vamos a retomar algunos de ejemplos puestos en la novela para ejemplificar el tratamiento que recibe el cadáver. La reconstrucción de esta imagen literaria, expuesta casi una tras otra, no nos parece un recurso

gratuito del escritor, sino más bien parte de esta irrupción que hace visible el problema de la muertas de Juárez en una obra literaria.

Recordemos que fue el escritor chileno uno de los primeros autores que plasmara en su obra el tema del feminicidio en México, y que hoy en día es una de las evidencia más citadas de que, como decía Benjamin, entre “la tradición de los oprimidos [...] el ‘estado de emergencia’ en que vivimos, es la regla” (Benjamin, 2012: 68). El caso de los feminicidios en Ciudad Juárez desde 1993, cuando se registró el primer crimen, representa parte de las “expresiones de una estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad” (Segato, 2008: 84). Un imaginario de género se ha construido en torno a la estructura más profunda de la sociedad en donde lo posible y lo cotidiano es el asesinato de mujeres como signo inefable de la lógica de una escritura habitual. Más que hablar de un motivo común para esas más de 400 mujeres muertas y 600 desaparecidas, un motor de “sentidos entrecruzados” (Ibíd., 87) ha producido este escenario en el país, sentidos que van desde los llamados “crímenes pasionales” hasta la trata de personas o la violencia de género.

El cadáver en *2666* en este sentido y su peculiar aparición en la novela, nos parecen interesantes porque rescata precisamente esa imagen de la mujer asesinada para sacarla del anonimato en que las sepultó el expediente muerto de la policía, para disponer como escenario polémico la escena del crimen y su imagen como evidencia y horror al mismo tiempo. Aquí nos interesa cómo Bolaño recupera esta práctica del tratamiento del cadáver como basura, ya que, como bien describe esas imágenes literarias, muchos de los cuerpos de las mujeres son encontrados en basureros, junto con el desecho de las empresas y maquiladoras, fragmentados, con la carne desgarrada por la violencia. De esta manera

el cadáver emerge así como residuo en el límite mismo de lo simbolizable precisamente porque desfonda toda recuperación en una narrativa [...] aquí la escritura [de Bolaño] interroga la materialidad del cadáver, y la dispone como horizonte de un orden corporal sobre el que se verifican distinciones biopolíticas: el cadáver es una terminal de ordenamientos de cuerpos en los que se explicitan distribuciones diferenciales de vulnerabilidad y de

protección, entre hacer vivir y dejar morir, entre precarización y “seguridad” (Giorgi, 2014: 214).

El discurso que se hace visible en esta novela trata de cómo el sentido común ha convertido lo extraordinario en una práctica cotidiana, el sentido de tratar a las mujeres como basura, como desperdicio. El cadáver de la mujer muerta es síntoma de ese discurso de género que ha dispuesto a la mujer como el sobrante de lo humano. Más que pensar que la obra del autor soluciona cada uno de los casos reales de las muertas de Juárez, aquí pensamos que su escritura ficcionalizada es parte importante de la visibilización de esta problemática. A continuación quisiera reproducir varias de las imágenes literarias que utiliza Bolaño para lograr este archivo de cadáveres, archivo de ruinas y de restos.

La primera de las muertas encontradas en 1993, y con la cual Bolaño comienza esta parte de la novela, fue descubierta en un descampado que se encontraba rodeada por una lechería abandonada y en ruinas; su nombre era Esperanza Gómez Saldaña y su caso nunca fue resuelto. Aquí resulta, como otro síntoma, que el símil que ocupa el autor para describir el cadáver va de la mano de la ciudad en ruinas, la ciudad muerta. A la manera de Benjamin, Roberto Bolaño voltea el rostro hacia esos mismos despojos. Inaugurada con ese cadáver, la novela pronto inicia su carrera narrativa con la siguiente muerta:

Al mes siguiente, en mayo, se encontró a una mujer muerta en un basurero situado entre la colonia Las Flores y el parque industrial General Sepúlveda [...] En el basurero donde se encontró a la muerta no solo se acumulaban los restos de los habitantes de las casuchas sino también los desperdicios de cada maquiladora [...] La muerta era una mujer de piel oscura y pelo negro y lacio hasta más debajo de los hombros. Llevaba una sudadera negra y pantalones cortos [...] Esa noche la muerta la pasó en un nicho refrigerado del hospital de Santa Teresa y al día siguiente uno de los ayudantes del forense le realizó la autopsia. Había sido estrangulada. Había sido violada. Por ambos conductos, anotó el ayudante del forense. Y estaba embarazada de cinco meses (Bolaño, 2011: 450).

Esta muerta descrita en la novela jamás fue identificada. Sus restos fueron dispuestos, después de la violencia, en el basurero, junto a los

desechos de la maquiladora, como si la mujer fuera también parte de esa basura que ha producido la economía en la ciudad. Por otro lado, también como indica Giorgi, la figura del cuerpo anónimo se visibiliza en la novela para tratar la calidad de las muertas que no pueden ser identificadas ni siquiera por las autoridades, puesto que son “*irreconocibles* no solo porque en muchos casos aparecen físicamente desfigurados por la violencia, sino también porque el reconocimiento social, jurídico de esos cuerpos, los mecanismos que certifican y aseguran su pertenencia a una comunidad y a un orden social —y que distribuyen persona de no persona— están inherentemente quebrados” (Giorgi, 2014: 215).

Otro ejemplo es el siguiente:

La última muerta de mayo fue encontrada en las faldas del cerro Estrella, que da nombre a la colonia que lo rodea de forma irregular, como si allí nada pudiera crecer o expandirse sin aristas. Sólo la cara este del cerro da a un paisaje más o menos no edificado. Allí la encontraron. Según el forense, había muerto acuchillada. Presentaba signos inequívocos de violación. Debía de tener unos veinticinco o ventaseis años. La piel era blanca y el pelo claro. Llevaba puestos unos bluejeans, una camisa azul y zapatillas deportivas marca Nike. No tenía ningún papel que sirviera para identificarla. Quien la mató se tomó luego la molestia de vestirla, pues ni el pantalón ni la camisa presentaban desgarraduras. No había indicios de violación anal (Bolaño, 2011: 451).

En los siguientes párrafos se describe cómo el policía encargado de la investigación de ese asesinato, Pedro Negrete, revisa la escena del crimen y hace una asociación interesante entre el cuerpo de la muerta y los desechos sólidos que arrojan en ese lugar: “Entre las piedras volcánicas había bolsas de mercado llenas de basura. Recordó que su hijo, que estudiaba en Phoenix, una vez le había contado que las bolsas de plástico tardaban cientos, tal vez miles de años en consumirse” (Ibíd., 452). Así pues sigue esta relación discursiva entre los cuerpos abandonados en basureros y el desecho generado por las empresas que hay en Juárez.

Siguiendo los ejemplos de esta evidencia discursiva, podemos seguir rastreando las imágenes literarias que en la novela nos habla de “las desechables de la tierra”:

En junio murió Emilia Mena Mena. Su cuerpo se encontró en el basurero clandestino cercano a la calle Yucatecos, en dirección a la fábrica de ladrillos Hermanos Cornito. En el informe forense se indica que fue violada, acuchillada y quemada, sin especificar si la causa de la muerte fueron las cuchilladas o las quemaduras, y sin especificar tampoco si en el momento de las quemaduras Emilia Mena Mena ya estaba muerta. En el basurero donde fue encontrada se declaraban constantes incendios, la mayoría voluntarios, otros fortuitos, por lo que no se podía descartar que las calcinaciones de su cuerpo fueran debidas a un fuego de estas características y no a la voluntad del homicida. El basurero no tiene nombre oficial, porque es clandestino, pero sí tiene nombre popular: se llama El Chile (Ibíd., 466).

El fuego en Santa Teresa-Ciudad Juárez consume de igual manera a mujeres que a la basura, y el tratamiento para ambos se confunde. Otro ejemplo es el siguiente:

En octubre apareció muerta en el basurero del parque industrial Arsenio Farrell, la siguiente muerta. Se llamaba Marta Navales Gómez, tenía veinte años, un metro setenta de estatura, el pelo castaño y largo. Desde hacía dos días faltaba de su casa. Vestía una bata y unos leotardos que sus padres no reconocieron como prendas suyas. Había sido violada anal y vaginalmente en numerosas ocasiones. La muerte se produjo por estrangulamiento (Ibíd., 489).

La lista de estas muertas puede continuarse con los siguientes casos que suma Bolaño en su perturbadora arqueología:

En octubre encontraron a la siguiente muerta en el nuevo basurero municipal, un vertedero infecto de tres kilómetros de largo por uno y medio de ancho situado en una hondonada al sur de la barranca El Ojito, en un desvío de la carretera a Casas Negras, a la que diariamente acudía una flota de más de cien camiones a dejar su carga (Ibíd., 529).

La segunda muerta apareció cerca de un basurero de la colonia Estrella. Había sido violada y estrangulada. Poco después se la identificó como Olga Paredes Pacheco, de veinticinco años (Ibíd., 566).

El mismo día en que encontraron a la desconocida de la carretera Santa Teresa-Cananea, los empleados municipales que intentaban

remover de sitio el basurero El Chile hallaron un cuerpo de mujer en estado de putrefacción. No se pudo determinar la causa de la muerte. Tenía el pelo negro y largo. Vestía una blusa de color claro con figuras oscuras que la descomposición hacía indiscernibles. Llevaba un pantalón de mezclilla de la marca Jokko. Nadie se personó en la policía con información tendente a aclarar su identidad (Ibíd., 584).

El último día de marzo unos niños pepenadores hallaron un cadáver en el basurero El Chile, en un estado de descomposición total. Lo que quedaba de él fue trasladado al Instituto Anatómico Forense de la ciudad en donde se le practicaron todos los protocolos de rigor. Resultó que se trataba de una mujer de entre quince y veinte años. No se pudieron dictaminar las causas de la muerte, la cual, según los forenses, había acontecido hacía más de doce meses (Ibíd., 686).

De alguna manera Bolaño también trabaja con los cadáveres que él mismo rescata del olvido. Como dice Rita Laura Segato, el sentido común en Juárez ha hecho pensar que “la víctima es el desecho del proceso, una pieza descartable” (Segato, 2008: 87). La escritura de Bolaño, sin embargo, tiene una política diferente, no es solo un acto simple de representación o de reproducción de esa misma nota roja, pues su objetivo político parece ser el de narrar cada uno de los casos de mujeres muertas y darles así un tipo de identidad y valor singular, además de querer provocar en sus lectores “horror frente a la barbarie. A diferencia de los medios que transmiten noticias sin provocar respuesta, esta propuesta puede despertar conciencia crítica y motivar a los lectores a la acción” (Tornero, 2013: 36).

El escritor chileno rescata los cuerpos sin vida de aquellas mujeres que hubieran pasado como una cifra más en la estadística, y de manera especial rescata los cadáveres de los basureros, haciendo un trabajo de archivo que da cuenta de ello. De esta manera, podemos entender el trabajo de Bolaño como una arqueología literaria, el rescate como archivo de esos cuerpos, nombres e historias que se han perdido en una lista más de los crímenes del horror:

[L]a arqueología literaria no aspira a reinsertar lo privado en la esfera de lo público conforme al orden propuesto por una nueva legitimidad, sino a situarse en el ámbito de lo irreparable, deteniéndose frente a lo absolutamente singular que asoma detrás de cada indicio, de cada

ficha, y ahondando en lo irrestituible que yace detrás de todo rostro, en cada vida (García de la Sienra, 2013: 250).

De distinta manera, Bolaño también busca en las ruinas, trabaja con los cuerpos desechados para articular un discurso que rompa de nuevo con la naturalidad con la que el Estado ve estos crímenes. 2666, y en especial “La parte de los crímenes”, se constituye como otro archivo de esos cuerpos-desechables, un archivo que no se hace útil ni estetiza, sino que produce esa mirada desencajada de la que hablaba Benjamin. A propósito del trabajo de Bolaño, podemos decir que “[l]a reflexión sobre el sujeto moderno, sujetado a los discursos institucionalizados, palidece al lado de la mirada de los cuerpos de niñas y jóvenes inermes, sin pasado y sin futuro, sin nombres sin vida [...] el horror de una época, en un espacio y un tiempo” (Tornero, 2013: 38). Volvemos a tener el documento de barbarie a través del trabajo de las ruinas, a través de trabajar con el desecho de la modernidad.

Una estética de la desaparición, volviendo sobre lo que dice García de la Sienra, es aquella que hace visible los “residuos materiales” que ha producido la violencia (García de la Sienra, 2013: 258), y de este modo, el trabajo de Bolaño, nos parece, apunta hacia ello, a hacer visibles, mediante la imagen literaria, los cadáveres de mujeres, aquellos que fueron echados a las cloacas, a los basureros, a las aguas negras, a los desiertos. Como escribe Giorgi a propósito de la propuesta narrativa de Bolaño:

El cadáver emerge así como residuo en el límite mismo de lo simbolizable precisamente porque desfonda toda recuperación en una narrativa [...] aquí la escritura interroga la materialidad del cadáver, y la dispone como horizonte de un orden corporal sobre el que se verifican distinciones biopolíticas: el cadáver es una terminal de ordenamientos de cuerpos en los que se explicitan distribuciones diferenciales de vulnerabilidad y de protección, entre hacer vivir y dejar morir, entre precarización y “seguridad” (Giorgi, 2014: 214).

De esta manera, el cadáver que se presenta hace visibles las señas y síntomas de cómo consideramos a las mujeres. Mediante la escritura inscrita en la piel muerta, Bolaño, como antes Brito y su fotografía, genera una denuncia en sentido político y estético, pues frente al ordenamiento sensible del que parte un discurso visual en los medios de comunicación,

que a su vez divide “lo visible y de lo invisible, la palabra del ruido” (Rancière, 2009: 10), la irrupción que presentan estas imágenes “rompe la configuración sensible donde se definen las partes y sus partes” (Rancière, 2010: 42), disloca nuestra sensibilidad más primordial en un acto político y estético a su vez que presenta espacios nuevos y diferentes.

V. Política de la imagen en el caso Ayotzinapa

El último caso de la imagen y el cadáver que queremos analizar aquí parte de los hechos acontecidos en el municipio de Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre del 2014, en donde un grupo de policías municipales atacaron una caravana de estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa, también en Guerrero, y que dejó a seis personas muertas (tres de ellos estudiantes) y a 43 normalistas desaparecidos, quienes supuestamente fueron entregados por la policía municipal a un cartel del narcotráfico local. El acontecimiento que significó este acto de violencia ha dado la vuelta por el mundo y ha obligado a la sociedad en general a desarrollar varias reflexiones. Analizaremos así dos formas, distintas entre sí, en que la imagen se articuló a partir de este hecho de violencia. Lo que aquí nos interesa en el revisión que proponemos es el uso de la imagen como prueba y documento, por un lado, para el Estado mexicano, y su uso también político por parte de los padres de familia que exigen una investigación fundamentada y seria; más allá de preguntarnos si la versión del titular de la PGR es la verdadera, lo sintomático es ver el uso de la imagen en el discurso oficial que piensa a esos estudiantes como desechos y el discurso político que se le resiste. Cabe señalar que a la fecha en que termina de escribirse este artículo no se ha encontrado a los 43 estudiantes desaparecidos.

En primer lugar retomamos la versión oficial que el gobierno de México y la Procuraduría General de Justicia de esa Nación, en voz de Murillo Karam, titular de la misma, dio a conocer el día 7 de noviembre del 2014, en la que se ha concluido que los 43 estudiantes fueron asesinados por miembros del hampa local y calcinados en un basurero cercano al municipio de Iguala, en el poblado de Cocula. A partir de estas investigaciones, en la misma conferencia de prensa que presentó el gobierno mexicano, se dio a conocer documentación gráfica como parte de las pruebas que aseguran que

los 43 estudiantes habían sido quemados en el basurero: la imagen de un diente, el resto de un hueso calcinado y una bolsa de basura que, según las declaraciones de los implicados, contenía las cenizas de los estudiantes se convirtieron en las pruebas de “la verdad histórica”, dice Murrillo Karam. Al mismo tiempo que se presentaban estas “pruebas” visuales se daba por concluida la investigación de esos hechos. Como podemos ver aquí, las imágenes que difundieron el Estado y los medios de comunicación se acomodan discutivamente en ese orden que piensa el cadáver como desecho: arrojando cuerpos en basureros, quemándolos en piras de desperdicios de llantas y recogiendo los restos en bolsas para basura.

Es significativo que el Estado maneje esta imagen, pudiendo retomar cualquier otra, pues habla del valor que dan a la vida de esos estudiantes. Podríamos, en esta singular lectura, reflexionar sobre el sentido que da el Estado, en su lógica más profunda, a la vida de ciertos humanos en el país, y a su vez pensar cómo esta lógica es transmitida y asegurada con un lenguaje visual como medio. Tal vez, como asegura Mbembe, el México moderno se construye como una sociedad atravesada por la necropolítica, esta “creación de *mundos de muerte*, formas únicas y nuevas de existencia social en las que numerosas poblaciones se ven sometidas a condiciones de existencia que les confieren el estatus de muertos-vivientes” (Mbembe, 2011: 75); los muertos vivientes serían entonces, en este mundo de muerte, estos 43 estudiantes.⁴



⁴ Las siguientes imágenes provienen del Semanario *Proceso*, del día 18 de julio del 2013, en la nota “Confiesan narcos haber asesinado a normalistas; ‘siguen desaparecidos’: PGR”. El reportaje toma estas imágenes porque son parte de la evidencia ofrecida por la PGR.

La imagen aquí forma parte de las pruebas que construyen esa "verdad histórica" a la que se refiere Karam, esa verdad en que los estudiantes están muertos, y sus cuerpos quemados en el basurero. En la conferencia del 7 de noviembre, las pruebas que presentaron a la sociedad civil constituyeron imágenes, en su mayoría, del basurero de Cocula y de las bolsas de plástico que contenían, supuestamente, restos de algunos de los 43 desaparecidos. Hay que recordar, con Didi-Huberman, que el papel que juega aquí la imagen se da como documento, prueba y testimonio, pues "*la legibilidad de las imágenes* no es solo decir, en efecto, que éstas reclaman una descripción, una construcción discursiva, una restitución de sentido [...] también las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad invertida" (Didi-Huberman, 2014: 17). Las imágenes, de esta manera, producen una verdad, producen un sentido que se acomoda con discurso del Estado, según nuestras interpretaciones, comunicando la idea de que los seres humanos son desechables. Pero digamos, ¿qué pasa cuando a la víctima se le impone, imagen mediante, el estatus de desechable? ¿No están privados así de una imagen que los piense como humanos? ¿No será así que se justifica la barbarie y el exterminio, mediante este uso discursivo de la imagen?

103

Pero precisamente, frente a esta imagen del basurero y los estudiantes como desecho, los padres de familia de los desaparecidos han presentado una imagen distinta como rechazo y resistencia. Con las caras de los 43 estudiantes, tomadas de las fotografías de identificación del archivo de la propia escuela, los padres de los normalistas han dado un rostro diferente a este acontecimiento, dotando a los desaparecidos de un aspecto político. Aquí nos referimos a las imágenes que han dado la vuelta al mundo insertadas en estos carteles de "se busca", las imágenes en conjunto de los 43 estudiantes desaparecidos conformadas por cada uno de los anuncios individuales de los estudiantes, es decir, el "retrato de grupo" (Didi-Huberman, 2014), la conjunción visual de todas esas singularidades puestas en una multitud que movilizan políticamente. Hay que ver que frente a esa llamada "verdad histórica" producida por la PGR y su imagen, Benjamin nos recuerda que "articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'como verdaderamente ha sido'. Significa adueñarse de un recuerdo, tal y

como este relampaguea en un instante de peligro [...] se trata de fijar la imagen del pasado, tal y como esta se presenta de improviso al sujeto histórico en el momento de peligro” (Benjamin, 2012: 66). Ese recuerdo adueñado, esa imagen del pasado en este instante de peligro es la imagen de los rostros de los 43 que se presentan al sujeto histórico que hoy trata de politizar esto mismo.⁵

**Alumno desaparecido de
Ayotzinapa, Gro.**



SAUL BRUNO GARCIA

La apropiación de estas tan especiales fotografías nos habla del uso de la imagen en la exigencia por justicia para los estudiantes. En blanco y negro, de frente, sacadas de un tamaño infantil, los rostros de los 43 de Ayotzinapa podrían ser los rostros de cualquier mexicano que tenga una credencial de identificación escolar. En este caso podemos pensar que hay una politización de esos documentos, opuesta a la estetización de la imagen (Benjamin, 2003) que han elaborado los políticos mexicanos cuando explican los signos de violencia del país, como ya es el caso de estos estudiantes desaparecidos. El significante que mueve estas imágenes no

⁵ El rostro de Saúl Bruno García, así como el de cualquiera de los otros 42 estudiantes desaparecidos, es hoy en día una imagen recurrente en las movilizaciones de todo el mundo que exigen justicia en torno al caso. Ésta que ponemos aquí se puede encontrar en la página: <http://www.centrodemedioslibres.org/2014/10/13/retratos-y-lista-de-43-estudiantes-de-ayotzinapa-detenidos-desaparecidos/bruno-garcia-saul/>

parte de la belleza que producen, sino puramente de su presencia, y aunque descriptivas y homogéneas (casquete corto, orejas descubiertas, sin bello en el rostro) cada una de ellas representa una singularidad que las hace únicas, la singularidad de ese desaparecido. No son una cifra más del estado de violencia que vive el país, sino que se les han dado un rostro y una presencia en cada evento político que se realiza en torno a ellos.

Es sintomático que por ejemplo, una de las víctimas de las que se encontró su cadáver el día 26 de septiembre, cuando ocurrieron los hechos en los que desaparecieron a los demás estudiantes, hubiera aparecido sin rostro. Julio César Mondragón, también estudiante de Ayotzinapa, fue encontrado muerto con el rostro desollado, en una imagen cruda que también en su momento recorrió el mundo como representación del nivel de violencia que vivieron los estudiantes. Mientras que el cadáver encontrado ese día carecía de rostro, los estudiantes desaparecidos sí tienen una cara reconocible. Un síntoma paradójico que, sin embargo, como llega a preguntarse Judith Butler, nos habla de un estatus de lo humano también: “¿podemos decir, no obstante, que el rostro ensombrecido y el nombre ausente funcionan como huella visual aún —cuando sea una laguna dentro del campo visible— de la marca misma de humanidad?” (Butler, 2014: 136), es decir, siguiendo a la autora, en los dos casos, tanto del cadáver sin rostro de Julio César Mondragón como el de todos los desaparecidos presentan signos continuadores de su sufrimiento y su humanidad.

Casi para finalizar, hay que retomar a Didi-Huberman cuando nos habla de que los pueblos, en la modernidad, han sido sustraídos de un “derecho de la imagen” (2014). Si como hemos visto, ciertas normas editoriales, líneas políticas e intereses del Estado han desarrollado el discurso visual que sostiene nuestras representaciones e imaginarios, podemos seguir el argumento de nuestro autor y pensar que efectivamente, a eso que podemos llamar pueblo se le ha sustraído su capacidad de representarse y no ser representados por las imágenes que se les han asignado. Esto no solamente nos habla de un derecho de lo visual, sino que termina con la propia existencia de aquellos pueblos:

Pueblos borrosos: se osa hablar de *derecho a la imagen*. La imagen mantiene una relación antropológica de muy larga data con la cuestión

del derecho civil, el espacio público, la representación política. Pero ese derecho —que hacía de la *imago* romana una prerrogativa inseparablemente ligada a la *dignitas* republicana— se ha convertido, hoy más que nunca, en una cuestión de propiedad privada: lo contrario, por lo tanto de una dignidad republicana que ningún sujeto, en teoría, tiene derecho a atribuirse y menos aún a comprar. [...] en el contexto actual, la dignidad monetarizada por intermedio del “derecho a la imagen” está brutalmente asimilada a una cuestión de *propiedad privada de la imagen*, mientras que muchas *comunidades, privadas de imagen*, están expuestas a desaparecer con armas y bagajes bajo la ley del terror militar (Didi-Huberman, 2014: 15).

En este sentido, hoy viviríamos una lucha constante por generar una imagen propia, por representarnos mediante nuestros propios signos o rostros para no desaparecer bajo la imagen de “lo otro”. El retrato de grupo, como lo ha definido Didi-Huberman (2014), es la aglomeración de distintas singularidades puestas en la imagen a la manera del retrato de una “multitud”. El retrato de grupo une en la conformación de un sujeto plural sin que se borren las diferencias singulares que determinan su composición. El retrato de grupo que podemos encontrar en la imagen que reúne a los 43 rostros de los estudiantes se conforma así a partir de 43 imágenes distintas entre sí que a primera vista parecería ser la misma. Se lucha aquí por la conformación de un sujeto a la vez plural y singular, a la vez del uno y de los muchos. Lo que está haciendo esta imagen es reconfigurar el orden gramatical en que el Estado piensa siempre la política en su singularidad, y retoma una figura múltiple como la identidad que organiza la lucha política. La lucha por la imagen de estos grupos, de estos pueblos, se da aquí a través del cartel politizado que exige la aparición con vida de los desaparecidos.

Hasta aquí hemos traído nuestras reflexiones para ahondar un tanto en los modos discursivos y visuales en que las formas de violencia se han hecho visibles. Desde distintos tratamientos de la imagen del cuerpo como desecho, lo que pensamos es que tal vez la tarea consistiría en reconocernos en esas ruinas que ha dejado la modernidad y su violencia; quedarse en las ruinas es quedarse en la muerte, habitar las ruinas y su carne. En este sentido podemos desarrollar una valoración a lo que no tenía valor, como han tratado de hacer distintos autores, o por otro lado, pensar al (y luchar

—como termina Mier su artículo— por el) “desechable” en las condiciones en que hoy lo han producido. Sin olvidar, como hemos visto aquí, que la lucha por esta imagen y su discurso es una lucha constante por parte de los pueblos para evitar este aniquilamiento tanto real como en lo representativo, recordando que “*los pueblos*, al estar expuestos a desaparecer, han decidido exponerse por sí mismos de una manera más radical y decisiva [...] en una palabra, mediante la vuelta a las calles para hacer lo que se llama de modo tan pertinente ‘manifestaciones’” (Ibíd., 28). Y por manifestaciones no nos referimos solamente a marchar por las calles, sino a la propia manifestación de novelas, fotografías, imágenes que traen a nuestro presente lo que muchos quisieran olvidar, traen a nuestro presente esas ruinas y cadáveres tan importantes de recordar.

A continuación, y para finalizar, la “imagen de grupo” de los 43 estudiantes desaparecidos de la Normal de Ayotzinapa, México, una imagen que se ha convertido en un estandarte común en la lucha social del país. Dicha imagen se puede encontrar en: <http://diario19.com/archivos/7197>



VI. Bibliografía

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. (Intro. de Bolívar Echeverría). México: Itaca.
- . (2012). *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.
- Bolaño, R. (2011). 2666 (7^o edición). Barcelona: Anagrama.
- . (2013). *Estrella distante*. (11^o edición). Barcelona: Anagrama.

- Berger, J. & Mohr, J. (2011). *Un séptimo hombre*. México: Sur+.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- . (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- Dávila, P. (2014). Confiesan narcos haber asesinado a normalistas; 'siguen desaparecidos': PGR. *Proceso*. Recuperado de <http://www.proceso.com.mx/?p=386957>.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve y Fundación Televisa.
- . (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas* (2º edición). México: Siglo XXI.
- García de la Sienra, R. (2013). Actualidad del archivo y estética de la desaparición. En García de la Sienra, R., Quijano, M. & Fenoglio, I (eds), *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas* (245-265). México: Bonilla Artigas.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González Echevarría, R. (2011). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Loyola, B. (2012). Fernando Brito. En *Vice México*, Recuperado de http://www.vice.com/es_mx/read/fernando-brito-1.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica y sobre el gobierno privado indirecto*. España: Melusina.
- Mier González Cadaval, R. (2014). "Los desechables de la tierra". En Aristides Obando Cabezas (coord.), *Diversidad, desigualdades sociales: el decir de la filosofía* (pp. 119-137), Colombia: Asociación Iberoamericana de Filosofía Política.
- Nietzsche, F. (2005). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid: Tecnos.

- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante.
- . (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago: LOM.
- . (2010). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . (2013). *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Buenos Aires: Manantial.
- Segato, R. L. (2008). La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Cd. Juárez. *Cuerpos sufrientes*, 19 (37).
- Tornero, A. (2013). La vida dañada: documentos de cultura sobre Ciudad Juárez, *Elementos*, 92.
- Wohlfarth, I. (1997) "¿Etcétera? Del historiador como pepenador en la obra de Walter Benjamin, *La vasija*, 1.