

Espectrografías de la violencia contemporánea. Remontaje de la memoria empobrecida en *Colisión* (México, 2014), de Bruno Varela

SPECTROGRAPHIES OF CONTEMPORARY VIOLENCE.
REMONTAGE OF THE POOR MEMORY IN BRUNO VARELA'S *COLISIÓN* (MEXICO, 2014)

Mariana Martínez-Bonilla*

Resumen: Con una mirada de corte crítico, basada en los estudios visuales y la teoría cinematográfica, se analizan las maneras mediante las cuales el trabajo del creador audiovisual Bruno Varela, *Colisión* (2014), problematiza la sobreproducción y distribución clandestina de imágenes de cadáveres y actos violentos, relacionada con la crisis causada por el narcotráfico en México. A partir de un andamiaje analítico de índole estético-poético, se cuestionan los vínculos que el artista establece entre el archivo de imágenes dañadas con el que trabaja y las políticas de descomposición digital a las que estas fueron sometidas en su codificación en tanto metáforas sobre la desintegración del tejido social, producto de la actividad criminal.

Palabras clave: arte contemporáneo; arte latinoamericano; archivos cinematográficos; archivos audiovisuales; medios de comunicación de masas; director de cine; violencia; narcotráfico; política sobre drogas; memoria; México

Abstract: Through a critical perspective, crossed by visual studies and cinematographic theory, this text analyzes the ways in which the audiovisual work *Colisión* [*Collision*] (2014), by the Mexican video artist Bruno Varela, problematizes the overproduction and clandestine distribution of images of corpses and violent acts, related to the drug trafficking crisis in Mexico. Through an analytical toolkit of aesthetic and poetic nature, this article will pose some questions about the relationships that the artist establishes between the archive of damaged images with which he works, and the political implications of their digital decomposition as a metaphor about decomposing social tissue in Mexico, produced by the violent acts perpetrated by Mexican drug trafficking.

Keywords: contemporary art; Latin American art; film archives; audiovisual archives; mass media; film makers; violence; drug traffic; drug policy; memory; Mexico

* Universidad Autónoma
Metropolitana, México
Correo-e: marianamtzbonilla@
gmail.com
Recibido: 30 de marzo de 2021
Aprobado: 20 de septiembre de 2022



INTRODUCCIÓN

En los últimos quince años, la violencia en México ha tomado dimensiones inimaginables. El creciente número de feminicidios, desplazamientos y desapariciones forzadas, así como las incontables fosas clandestinas y las osamentas no identificadas, son algunos de los factores que caracterizan la realidad actual de la nación latinoamericana, aquella que diera inicio, durante el sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa, a las acciones políticas y los despliegues de las fuerzas armadas que configuraron la respuesta gubernamental ante los numerosos asesinatos relacionados con el narcotráfico — sobre todo, aquellos acontecidos en el Estado de Michoacán—. Como afirma Raymundo Mier Garza en “Espectros de la violencia en México: de la espectacularidad de la masacre a las estrategias de gobernabilidad”, la llamada guerra contra el narcotráfico:

se trata de un capítulo en la intrincada historia de los episodios cuya violencia constituye uno de los perfiles imaginarios recientes más relevantes de la nación. Pero también una violencia que desborda la imaginación nacional y se inscribe en la vasta trama de las barbaries de la modernidad, compartiendo sus lógicas y sus dimensiones estratégicas en la gestión social (2018: 55-56).

La preocupación por lo anterior ha sido una constante en el campo de las prácticas artísticas y audiovisuales de la región. Propuestas como las de Teresa Margolles, Rafael Lozano-Hemmer y el colectivo Teatro Ojo problematizan desde diferentes emplazamientos conceptuales y coordinadas creativas el turbulento contexto del país en los últimos 15 años. Se trata de obras que operan a partir de la reconstrucción de las ruinas, así como del reacomodo o remontaje de los fragmentos de diversos materiales y archivos. Coinciden con el surgimiento, durante la década de

1980, de aquello que Andreas Huyssen denominó el “giro memorial” (2003),¹ el cual comprende una serie de prácticas plásticas y culturales preocupadas por la crisis de la experiencia moderna, cuya historicidad ha sido atribuida genealógicamente al arte de vanguardia (Guasch, 2013), pero también a los modernismos y conceptualismos de mediados del siglo XX (Foster, 2004a).²

Igualmente, encontramos una lectura sintomática de estas estrategias formales y narrativas en las teorías nutridas por las enseñanzas de Didi-Huberman sobre los fragmentos de Walter Benjamin, y el montaje en Aby Warburg y Bertolt Brecht. En textos como *Arde la imagen* (Didi-Huberman, 2012), el filósofo francés indaga acerca de la imagen como ceniza y fragmento,³

- 1 Este consiste, según Huyssen, en la renovación de la obsesión cultural por la memoria, cuyas dimensiones monumentales nos obligan a hablar de un ‘giro hacia el pasado’ que se posiciona críticamente frente al privilegio del futuro y el porvenir en las manifestaciones artísticas, culturales y sociales de las primeras décadas del siglo XX. Tal y como el autor plantea en la introducción de su libro *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory* (Huyssen, 2003), en la actualidad, la relación del pasado con el presente es mucho más compleja de lo que solía ser. Los medios modernos de reproducción (internet, fotografía, cine) han contribuido al debilitamiento de los límites entre ambos tiempos. Así pues, las prácticas memoriales han hecho del pasado un elemento más del presente, dificultando su entendimiento como una estrategia meramente representativa y convirtiéndolo en un lugar privilegiado para pensar las problemáticas sociales y políticas relacionadas con el olvido y la evocación.
- 2 Para entender esta cuestión, basta con revisar los postulados de Hal Foster en torno a la relación rizomática entre el arte y el archivo contenida en dichos despliegues creativos, formulados a partir de la revisión de algunas prácticas sensibles de la posguerra, sobre todo, pertenecientes al ámbito de los conceptualismos. En su texto paradigmático, “An Archival Impulse” (2004b), el autor explora con fascinación algunas manifestaciones de carácter archivístico que se apropian de imágenes, textos y objetos del pasado con el fin de traer físicamente al presente la información histórica, a veces olvidada o desplazada. Tal es el caso de propuestas en las cuales artistas como Douglas Gordon, Thomas Hirschhorn y Tacita Dean recolectan fragmentos heterogéneos para constituir narrativas contraarchivísticas o ejercicios de *detournement* que permitan la existencia de genealogías múltiples, así como de otras historias que se manifiestan como potenciales.
- 3 Se trata de conceptos elaborados siempre en relación con las tecnologías de producción, reproducción y mediatización de las imágenes, que permiten problematizar las maneras en las cuales nos relacionamos tanto con la representación contenida en ellas como con su carácter material y las huellas o improntas violentas que el tiempo y el archivo ejercen sobre las mismas. Como advierte Georges Didi-Huberman, “nunca 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 ha-

aquello que definiría tanto la constitución formal y matérica como la conceptualización de algunas prácticas artísticas políticamente comprometidas con la revisión de la memoria colectiva.

Para ello, el autor recupera la idea de índice histórico desarrollada por Walter Benjamin, según la cual, una imagen alcanza un estadio total de legibilidad en un tiempo determinado que, por supuesto, no es aquel del cual es portadora. Dicho tiempo de legibilidad, según Benjamin,

es un punto crítico concreto del movimiento dado en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar [...]. No es que el pasado arroje luz sobre el presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal [...]. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura (2013: 465).

Así pues, es el emplazamiento liminal de la imagen en tanto suspensión del tiempo, es decir, del aparecer de aquello de lo que es índice, lo que constituye su potencia crítica para la revisión de la articulación entre el pasado, la violencia y la

ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes —esa impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación, a su carácter *candente*— la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes” (2012: 10).

memoria. Según dicha consideración, el trastocamiento de la condición icónica y material de la imagen por la inscripción del paso del tiempo sobre ella la arrancarían del lugar, supuestamente inmutable, que ocupa en el pasado para atraerla hacia el presente.

En dicho movimiento, la imagen se inscribe en un terreno de comprensión no lineal sino anacrónico,⁴ que nos permite pensar con detenimiento en aquello que fue censurado y quedó en los márgenes del discurso histórico o en el olvido colectivo. En otras palabras, toda imagen testimonia la relación entre la memoria y el duelo, la destrucción y la preservación, la muerte y la vida, siempre en relación con su condición de rastro del pasado. Como afirma Eduardo Cadava en su artículo “*Lapsus Imaginis. The image in Ruins*”:

The image tells us that it is with loss and ruin that we have to live. Nevertheless, what makes the image an image is its capacity to bear the traces of what it cannot show, to go on, in the face of this loss and ruin, to suggest and gesture toward its potential for speaking. In other words, the fact of the image's existence —and here I refer only to an image worthy of the name ‘image’ to an image that would remain faithful to the ruinous silences that make it what it is—ruins the ruin about which all images speak—or at least seek to speak (2001: 36).

En ese sentido, podemos hablar de ciertas propuestas del cine experimental mexicano, como las del colectivo militante Los Ingrávidos (*Impresiones para una máquina de luz y sonido*, 2014); Annalisa D. Quagliata (*Ñores (sin señalar)*,

4 Para Georges Didi-Huberman, el anacronismo, que “parece surgir en el pliegue entre imagen e historia” (2011: 48), indica un espacio temporal otro que no se arraiga y constituye solamente en el pasado, sino que existe a partir de sus complejas relaciones tanto con el presente como con el porvenir. Las imágenes, según el pensador, se nos presentan como un campo en donde tales articulaciones tienen lugar. Por lo tanto, solo a partir del reconocimiento de dicha convivencia temporal como problemática inherente a toda imagen, la legibilidad del índice histórico alcanza su máximo potencial.

2016); y el propio Bruno Varela (*Materia oscura*, 2016). En ellas encontramos un uso constante de material encontrado dañado, proveniente de un archivo específico, una colección privada o un encuentro fortuito, mediante el cual (y recurriendo al ejercicio del montaje como herramienta analítica), dichos creadores indagan en la inscripción fantasmal de la violencia sobre las imágenes como aquel rastro o marca invisible al que se refiere Cadava.

Ya sea que el daño de los materiales sea producto del paso del tiempo, la intervención violenta del artista por medio de procesos químicos o herramientas, o las acciones deliberadas de censura en el momento de su consignación como archivos, dichas imágenes se presentan como campos fértiles para la creación de discursos contrahegemónicos e, incluso, de genealogías alternativas en torno a un suceso histórico determinado.

Al mismo tiempo, los ejercicios de rearticulación o remontaje llevados a cabo por los artistas proponen nuevos ordenes de asociación,⁵ capaces de dar lugar a la generación de un saber-afecto en torno al pasado y la memoria como algo más allá de lo traumático (Foster, 2004a). En todas estas obras, las imágenes dañadas se enlazan mostrando la potencia de la suspensión del tiempo y del sentido. Más allá de la redefinición de la materialidad contenida en las nociones de ruina, ceniza y fragmento, estas alusiones a la discontinuidad espacio-temporal de los objetos, como afirma Ana Neuburger, exponen:

la interrupción del principio de presentación, esto es, la premisa fallida de la visualidad total. La ruina, en ese sentido, enlaza destrucción y supervivencia, y lo que hace de ella una imagen es su capacidad de exhibir las huellas de lo que no puede mostrar, su capacidad arruinada de mostración (2020: 125-126).

5 Mismos que pudieran tomar la forma de atlas o contraarchivo, como en el caso del propio *Atlas Mnemosyne* (1924-1929), de Aby Warburg y, más recientemente, los trabajos de G. Richter y Alfredo Jaar.

Ahora bien, es dentro de este marco de correspondencias entre las imágenes, la violencia y la política, entendido como una cierta articulación de lo sensible en un tiempo y espacios determinados, en donde me interesa inscribir y analizar, desde la perspectiva crítica de los estudios visuales, *Colisión* (2014), un cortometraje de 4:16 minutos de duración en el cual el videoartista mexicano Bruno Varela recuperó, remontó y manipuló una gran serie de imágenes extraídas de diversos sitios web clandestinos, administrados por agentes relacionados con el narcotráfico.

Para llevar a cabo este ejercicio, parto de la siguiente hipótesis: al poner en relación este conjunto de imágenes dañadas en el momento de su codificación digital, Bruno Varela explora las implicaciones estéticas y políticas de dicha descomposición, entendiéndolas como una metáfora sobre la precariedad de los restos humanos producto de las acciones del narcotráfico en el territorio mexicano, así como sobre el estado de vulnerabilidad en el que se coloca a las víctimas mediante su exhibición y espectacularización constante.

BREVES CONSIDERACIONES SOBRE NECROESTÉTICA

Manifestaciones experimentales de lo cinematográfico/audiovisual, como la obra de Bruno Varela que motiva este análisis, constituyen ejemplos de:

un cine consciente de que cada imagen es un estrato que compone un archivo, el cual trata sus propias imágenes como ajenas —esto es, las toma desde la otra punta para reapropiárselas—, y se apropia de las ajenas con la esperanza de activar sentidos opacados o descubrir una verdad forense (Errazu, 2018: s/n).

Al mismo tiempo, este tipo de propuestas contribuye a la activación de una comprensión sintiente

de la violencia como una doble articulación entre lo visible y lo invisible, entre lo que está en esas imágenes y lo que las excede a manera de trazo cáustico sobre sus superficies dañadas, alejándose de cualquier intento por estabilizar el sentido desde un logos unívoco.

La sumatoria de tales imágenes, en las que se muestran cuerpos deformados, desmembrados e, incluso, calcinados, constituye una especie de lo que me gustaría llamar, para fines prácticos, “necroestética”.⁶ Este despliegue de lo sensible-ominoso se trata de una mostración monstruosa del cuerpo como soporte físico sobre el que se inscribe la impronta violenta. Pero no solo eso, también supone una redistribución de lo sensible, por usar las palabras del filósofo Jacques Rancière (2000), que posibilita la presentación de lo irrepresentable, así como su puesta en el espacio de lo visible, según un conjunto de normas, códigos y aspectos que abren nuevos espacios de significación en el entorno cotidiano.

6 Utilizo este término para establecer una distinción entre la configuración sensible de la disposición y exposición de los cuerpos y los restos producto de actos violentos relacionados con las ejecuciones llevadas a cabo a manos del crimen organizado, y aquello que comúnmente se conoce como ‘necroestética’. Esta última se vincula con el despliegue de símbolos, referentes visuales, vestuario y estilo de vida ostentosos y abigarrados, alrededor de los cuales gira la configuración de lo común en el ámbito del narcotráfico en México, Colombia y Estados Unidos. Tal y como la define Omar Rincón en “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”, la narcoestética consiste en “lo grande, lo ruidoso, lo estridente; una estética de objetos y arquitectura; escapulario y virgen; música a toda hora y a todo volumen, narco.toyota plateada, exhibicionismo del dinero. En síntesis, la «obstinación de la abundancia, el gran volumen, la ostentación de los objetos [...] El poder de ostentar»” (2009: 151). Frente a ello, el término designa la huella de la violencia ejercida por el narcotráfico, consistente en los escenarios en los que han tenido lugar los enfrentamientos armados y crímenes, pero también aquellos paisajes en donde se han depositado restos humanos y mensajes amenazantes, por ejemplo. En ese sentido, la necroestética está enmarcada por la producción y configuración de imaginarios abyectos en el contexto determinado de la guerra contra el tráfico de drogas que se desarrolla en México desde hace más de 15 años, a diferencia de la normalización y generalización del gusto por la narcocultura. Para una mejor comprensión del tema es importante tener en cuenta los trabajos de Rossana Reguillo (2021), Ileana Rodríguez (2014), Lilian Paola Ovalle y Alfonso Díaz Tovar, (2014), así como la compilación *Lecturas de la narcoviencia en el México contemporáneo* (Gamiño Muñoz, Toledo González y Jiménez Guillén, 2016), en donde destacan los textos de María José Morales Vargas y Rigoberto Reyes Sánchez.

Esta puesta en imágenes del cuerpo inerte posee una larga historia que bien podría remontarse hasta finales del siglo XIX, cuando la fotografía *post mortem* era una constante. Con dicha práctica se trataba, como asegura Salvador Salas, no solo de evocar “la presencia del retratado, también su ausencia” (2014: 78). Evidentemente, esto se hacía sin enfatizar la decadencia del cuerpo, para lo cual se recurría a eliminar las trazas de cualquiera que haya sido la razón de la muerte o indicios de descomposición orgánica.

En el caso de la visualidad de la violencia del narcotráfico, producida tanto por los propios agentes del crimen organizado al emplazar y montar escenarios extremadamente abyectos en los que se exhiben cuerpos muertos y mutilados, como por los propios medios de comunicación que se ocupan del montaje y diseminación de dichas imágenes en el flujo constante de la información, se constituye una suerte de semiótica del terror que, como advierte José Alberto Sánchez Martínez, se configura a partir de un “ecosistema visual” en el que:

cuerpos mutilados, ahorcados, destazados, quemados, envueltos, ahogados, desfigurados, acuchillados, baleados, son los actores de la violencia y su correspondiente registro. Aparecidos bajo/sobre puentes, flotando en ríos, tirados en desiertos, sepultados en tambos con cemento, tirados en calles públicas, abandonados en autos, apilados en avenidas, carreteras. Adornados con mensajes textuales, cuerdas, desnudos, sin rostro o cubiertos con cobijas, encapuchados, sin zapatos, sin pantalones, dispuestos en hileras, en círculos, atados a árboles, en grupo o solitarios, aparecidos lejos del lugar del crimen: un amasijo de imágenes se desata en la exposición informal del museo de lo cotidiano (2014: 114).

En este punto es importante recalcar que la necroestética tiene una articulación de doble

nivel. En primer lugar, la exposición pública de dichos despojos, producidos por la puesta en operación de técnicas y tecnologías de muerte operadas por el crimen organizado, conforma una disposición sensible que supone una ruptura del *sensorium* que configura la experiencia de lo cotidiano, desestabilizando la producción de significados en el espacio de lo común. En segundo lugar, dicho acomodo de los restos humanos se ofrece, en toda su amplitud, para su registro audiovisual y su posterior mediatización.

De tal manera, la configuración de la necroestética implica una reconsideración del sentido como una disputa por la significación que tiene lugar en el espacio intersticial entre los códigos visuales y textuales exhibidos tanto por el crimen organizado como por los fotoperiodistas y demás comunicadores audiovisuales. Se trata de la constitución de una retórica del terror poseedora de una visibilidad desmedida y de alcances universales, caracterizada por la constante aparición y representación de cuerpos despedazados, mantas con mensajes amenazantes, fosas comunes y otros tipos de manifestaciones violentas.

PRESENTAR LA INJURIA

Lejanas a los intereses de aquel estilo fotográfico decimonónico (cuya ejecución se siguió llevando a cabo durante los albores del siglo XX), las imágenes mortuorias que nos ofrecen los medios de comunicación masiva hoy en día muestran la agresión ejercida sobre los cuerpos no ya para convocar al duelo mediante la unión de presencia y ausencia, sino para exponer la violencia que los convirtió en cadáveres de la manera más explícita posible.

Conocida vulgarmente como fotografía de nota roja, el despliegue visual de imágenes como las que Bruno Varela recupera de múltiples sitios web administrados por el narcotráfico mexicano

forma parte de nuestra experiencia cotidiana e, incluso, conforma el imaginario constituyente de la memoria colectiva del siglo XXI en México. Repletos de presentaciones y representaciones brutales que conforman un archivo de la ignominia, los contenidos de estos archivos:

resultan impactantes no por los aspectos estéticos o por el manejo de recursos técnicos, [sino que] la impresión emocional radica en su propio simulacro y en la noción de enmascarar la ausencia de un acontecimiento real que permita hacer conjeturas sobre las posibles causas de los sucesos (Salas, 2014: 80).

Son numerosos los ejemplos con los que podríamos ilustrar este tipo de subversión de lo sensible: desde las mórbidas portadas de algunos periódicos de la Ciudad de México, como *El Metro* y *El Gráfico*, y las secciones de notas policiacas de otras publicaciones de edición diaria, como *El Sol de México*, hasta la obra mundialmente reconocida del fotógrafo de nota roja Enrique Metinides, o de la también fotógrafa mexicana con formación periodística Cannon Bernáldez, en los que encontramos una nueva encarnación de la violencia. Los cuerpos que yacen heridos, sangrantes, en fragmentos, son sometidos al yugo de un encuadre que vuelve a ultrajarlos, sometiéndolos a una nueva forma de espectacularización.⁷

Es decir, la impresión sobre una superficie fotosensible del despliegue casi performático organizado por los ejecutores de las masacres y asesinatos relacionados con el narcotráfico nos impacta reiterativamente en términos visuales-afectivos. Y esto sucede a partir de la mostración directa de los restos humanos, como en el caso del fotoperiodista Bernardino Hernández, cuyos trabajos han sido reconocidos y premiados internacionalmente, o bien, mediante una poética y retórica visuales que reposan sobre la ausencia

7 La noción de espectáculo debe ser entendida como aquello que se presenta, organiza y dispone para ser visto por un espectador.

del cuerpo herido, o sobre su exhibición velada, como en la serie *Cuando el diablo anda suelto* (México, 2007) de Cannon Bernáldez.⁸

Como afirmó Iván Ruiz en “El cadáver en un ardid paisajístico: fotoperiodismo y ficción documental con el México reciente”, ponencia presentada en el marco del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), existe una especie de negación o resistencia a la comprensión de lo que se pone en imagen indiscriminadamente y que turba el entendimiento, “generando una ambivalencia entre querer ver y querer *no ver*, apropiarse del sufrimiento de los otros y rechazarlo” (2016: 273). Se trata de una paradoja en la cual tiene lugar una sobreabundancia tanto en la producción como en la puesta en circulación de información visual en torno a los actos violentos que marcan la pauta de la cotidianidad en el territorio mexicano.

Así pues, imágenes como las mencionadas se inscriben como prácticas marginales que contribuyen, desde “el desvío de la nota roja y la reorientación discursiva” (Ruiz, 2016: 281), a la creación de una significación que posibilita otros modos de mirar y entender la escritura visual de la historia nacional reciente, así como la configuración del imaginario mexicano contemporáneo. Frente a estos otros despliegues de la necroestética, que se acercan más hacia lo contemplativo y lo poético, y enturbian la visceralidad de los afectos producidos por el encuentro con lo ominoso en forma de restos humanos, nos encontramos con un universo paralelo de creación y circulación de imágenes relacionadas con las acciones violentas ejecutadas por el crimen organizado en el país latinoamericano.

Dichos conductos de distribución del imaginario y la memoria colectivos están inundados por un gran número de imágenes abyectas, tanto

fijas como en movimiento. En ellos, las escenas brutales, los cadáveres y todo tipo de despojos son exhibidos sin ninguna especie de censura o veladura. Más bien, los cuerpos destrozados y privados de vida se muestran explícitamente, como se puede apreciar en las diversas portadas de los diarios de nota roja de distribución nacional.

A su vez, dichas imágenes son distribuidas por medio de redes y sitios web de difícil acceso, cuyos contenidos son también extremadamente abyectos. Se trata de canales de circulación clandestinos a los que Bruno Varela ha denominado el “vertedero de basura audiovisual del internet” (2014). Un ejemplo son los noticieros amarillistas, como El Blog del Narco. En ellos, un sinfín de imágenes injuriosas son espectacularizadas. El desbordamiento del imaginario producido por la mediatización de este tipo de registro visual lleva la experiencia de la vida cotidiana hacia la deriva. Como ha advertido José Alberto Sánchez Martínez, en “*Performance* y cadáver en la extraestética de narcoviolencia en México”,

el cadáver ha permitido establecer las nuevas reglas de configuración de los imaginarios. El primer efecto de la pérdida del límite es la separación que se establece entre sujeto y muerte, el cadáver es el principio de de-sujeción contemporánea en tanto producto estético” (2014: 86).

Dispuestas en espacios más o menos públicos para su plena contemplación, aquellas imágenes y otros materiales aterradores se convierten en un archivo digital abierto para quien esté interesado en ellas. Y es que, como afirma Maya Victoria Aguiluz-Ibargüen, en el México contemporáneo, “la producción cultural se situó en, desde y para las plataformas de Internet y la información, difusión y comunicación, transformándose estos medios —como en todos los lugares— en superficies mediáticas colmadas de datos visibles, fotografías, videos, registros

8 Las imágenes de la serie pueden consultarse en la página web de Cannon Bernáldez, en el link: <http://cannonbernaldez.com.mx/cuando-el-diablo-anda-suelto/>

multimedia” (2015: 346), configurando así una nueva relación de consumo con una gran variedad de datos ahora accesibles de manera gratuita para cualquier individuo gracias a la piratería.

Ahora bien, las imágenes pertenecientes a la tipología de ecosistema visual con las que Bruno Varela configura *Colisión* (2014) están condicionadas por un empobrecimiento iconográfico producto de las múltiples exposiciones, migraciones y transgresiones digitales a las que son sometidas por los sitios web que se ocupan de su mediatización y distribución. En palabras del cineasta, fueron encontradas con un error de codificación a raíz de su digitalización y dispersión en bajas resoluciones.

En su mayoría, dichas imágenes se muestran como superficies violentadas, horadadas y hechas jirones. Están configuradas a partir de píxeles que condensan información mal codificada e ilegible, tanto para los ordenadores como para los seres humanos y, a su vez, vinculan la práctica del videoartista “con una preocupación de orden social y político que remite —en el caso concreto de México— a las graves problemáticas que padecemos a raíz de la llamada “guerra contra el narcotráfico” declarada por el expresidente Felipe Calderón en 2007” (Prieto, 2018: 125).

Como se ve a lo largo de las siguientes páginas, en dicho ejercicio, que bien podría inscribirse dentro de la línea genealógica del arte de vanguardia del siglo XX,⁹ se exploran los límites

9 Si bien la historicidad del tipo de práctica que aquí nos convoca es mucho más compleja y problemática y, en ningún sentido se podría hablar de una adecuación técnica entre ambos, es importante reconocer la relación entre el arte de archivo y metraje encontrado con los movimientos vanguardistas. Como afirma Anna María Guasch, en *Arte y archivo, 1920-2010*, el arte de las primeras vanguardias inauguró dos paradigmas. El primero de ellos tiene que ver con la condición de ruptura y shock de la supuesta singularidad de la obra, y el segundo se relaciona con la ruptura espaciotemporal y destrucción de los canales de exhibición tradicionales mediante las estrategias del *collage* y el fotomontaje. Asimismo, las vanguardias implicaron el surgimiento de un tercer paradigma: el del archivo. Este, asegura Guasch, implicó “una creación artística basada en una secuencia mecánica, en una repetitiva letanía sin fin de la reproducción que desarrolla con estricto rigor formal y absoluta coherencia formal una «estética de organización legal-administrativa»” (2013: 9). En otras palabras, una de las principales características del arte de archivo es el

y potencias del lenguaje audiovisual y, sobre todo, del montaje como herramienta política. En su rearticulación dentro de un nuevo *continuum*, las imágenes recuperadas por Varela, se convierten en una metáfora de la violencia y los cuerpos heridos que no solo deja a su paso, sino sobre los cuales se inscribe. Dicha crítica se cimienta en la contradicción entre la supuesta criminalización de la distribución de imágenes y películas mediante diversas redes de piratería y su distribución digital ilegal.

ELECTROGRAMAS DE LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA

Colisión (2014) consiste en un experimento de impacto entre cuerpos significantes distantes pero conectados, así como una investigación alrededor del error de comunicación mediante dispositivos. Al mismo tiempo, indaga acerca de la obscenidad con que se presenta la violencia más brutal diluida en dichos objetos audiovisuales, “comprimidos y vueltos a comprimir hasta volverse, literalmente, fantasmas” (Varela, 2014).

Para ello, el artista conformó un archivo con presentaciones y representaciones de actos violentos (entre los que se encuentra la disposición de cuerpos inertes y despedazados en diversos espacios) al que posteriormente sometió a un agresivo tratamiento digital. Conocido como *datamosh*, dicho ejercicio consistió en dañar deliberadamente los clips de video con los que trabajó para producir imágenes abstractas que contienen algunos remanentes figurativos denominados *glitch* en el argot propio de las artes electrónicas.

Según Michael Betancourt (2017), el resultado obtenido por el *datamoshing* a partir de la eliminación y alteración selectiva de información

reconocimiento de sus potencias de reproducción y, por lo tanto, de serialización, repetición y variación, motor fundamental de la creación de sentido en algunas obras dadaístas, surrealistas y fluxus, por ejemplo.

visual relevante contenida en videos digitales comprimidos en formato MPEG-1 es una imagen con características muy particulares que se manifiestan como manchas de color y algunos residuos figurativos en la pantalla. Se trata de una imagen errónea que contiene los datos de movimiento de cada video como remanente de dicha operación.¹⁰

En resumen, esta técnica crea errores de codificación en los archivos que no afectan negativamente su estabilidad y, por lo tanto, los *glitch* producidos son considerados una característica estética. Se trata de mecanismos poéticos que pueden ser explotados para la creación de conocimiento alternativo y la negociación de la polivalencia de lo visual y de las imágenes en el contexto de las artes y los medios electrónicos.

Ahora bien, el caso que aquí nos ocupa es más que un simple ejercicio de *datamoshing*. Como he mencionado, en su obra audiovisual, Bruno Varela propone una llamada urgente a la toma de conciencia mediante el choque de las imágenes y la añadidura de una banda sonora fantasmagórica. Se trata de generar una apertura hacia la crítica del desborde de imaginación de la violencia ejercida por el crimen organizado. Y, sobre todo, implica la problematización de las paradojas entre lo representable y lo irrepresentable, inscritas en la mediatización web de imágenes producidas por los propios narcotraficantes y por la prensa de nota roja, quienes se encargan de su diseminación, conformando de tal manera un dispositivo cultural que enmarca los modos de ver y sentir en el México contemporáneo.

Al inicio del cortometraje, sobre la imagen de una sala cinematográfica en penumbras, en cuya pantalla se proyectan los créditos que anuncian el inicio de una película producida por Marvel Studios, aparece una sombra antropomorfa que sostiene un vaso. De la misma manera, vemos una línea de subtítulos, o quizá sea mejor hablar de un correlato, que pone en crisis aquello que

se encuentra con nuestra mirada mediante las siguientes palabras: “Un día cesaron las imágenes” (Varela, 2014).

Esta secuencia parece haber sido captada por una cámara de video casera. Su emplazamiento no es más alto que aquel que podría permitir un tripie no profesional que procure no llamar la atención al ser puesto en medio de las filas de butacas en una sala de proyección. Por otra parte, mientras aquella sombra ocupa el cuadro, la imagen comienza a descomponerse. Un grupo de pixeles invade la pantalla y el logo de Marvel Studios, ya en baja resolución, se vuelve ininteligible inmediatamente antes de convertirse en una pantalla negra.

Mientras tanto, escuchamos el inicio de una de las psicofonías grabadas por el letón Konstantin Raudive (1909-1974), como lo podemos comprobar en los créditos finales del cortometraje. Dichas grabaciones son el resultado de los experimentos llevados a cabo por el filósofo a partir de la lectura de *Voces desde el espacio* (1964), del pionero de las EVP (Electronic Voice Phenomenon) Friedrich Jürgenson (1903-1987). Estas, como es bien sabido, fueron un intento por registrar de modo científico y sistemático las voces de ciertas entidades capaces de establecer una conexión de carácter trascendental con el investigador de los fenómenos parapsicológicos.

Las imágenes que se aglutinan sobre la pantalla no son más que una acumulación de pixeles indiscernibles y, en el mejor de los casos, resultan tan borrosas que es sumamente complejo describir exactamente lo que muestran. La economía de sentido,¹¹ producida por su enmarcamiento contextual y físico, nos obliga a hablar de una semiótica del horror y la abyección, en

10 Uno de los ejemplos de arte creado a partir del *datamosh* es el video experimental *Monster Movie* (2005), de Takeshi Murata.

11 En la opinión de Hal Foster con respecto al montaje de materiales de archivo en ejercicios como el que aquí se analizan, los procesos de serialización y taxonomización implicados en ellos producen espacios de ordenamiento relacional del sentido mediante los cuales el arte es capaz de “tomar una postura [...], ser un registro concreto que agrupe lo estético, lo cognitivo y lo crítico. Más aun, lo amorfo de la sociedad puede ser una condición que el arte debe impugnar más que celebrar; una condición que puede convertirse en forma con el objetivo de reflexionar o de oponer resistencia” (Foster, 2004a: 20).

donde la producción y exposición de cadáveres y restos humanos constituye el eje central tanto de la experiencia cotidiana como del agotamiento de la imaginación.

Como afirma José Alberto Sánchez Martínez, “la violencia es también un dispositivo de comunicación para producir efectos (miedo, horror, rebeldía)” (2014: 114), y en dicho marco de ‘necrología semiótica’, el cadáver, en tanto síntoma de nuestro tiempo, tiende a la extenuación de la mirada. La exposición y difusión excesiva de las fotografías y videos que muestran al cuerpo despedazado clausura cualquier intento semántico o categorial por dar cuenta del contenido figurativo de los mismos.

Dichas imágenes no solo son testimonio de los agresivos desplazamientos electrónicos que las llevaron a perder su calidad, sino que explican la estrecha relación entre lo político y la visibilización de la violencia ejercida sobre los cuerpos como un acto injurioso que debe ser analizado detenida y críticamente. Y si bien el lenguaje se muestra impotente al intentar elaborar descripciones precisas que ayuden a su comprensión, el remontaje llevado a cabo en *Colisión* (2014), aunado a la producción de un efecto de extrañamiento gracias a la banda sonora que Bruno Varela impone sobre las imágenes, nos otorga pistas para elaborar una interpretación simbólica y contextual de aquello que se nos muestra.

Asimismo, su reenmarcamento a nivel físico-indicial y epistemológico propicia la creación de un campo semántico específico para dar cuenta de la significación producida en la representación trastocada por *datamosh*. Se trata, entonces, de imágenes en ruinas que exhiben sus propias interrupciones y fallas para revelar de manera cabal las lógicas que se esconden detrás de su conformación como testimonios de la historia. Como afirma Eduardo Cadava, lo anterior implica:

[una] exposición aporética del tiempo que no permite más una presentación lineal de la

historia. Esta se presenta a sí misma como una repetición de la prohibición en contra de las imágenes, una repetición que nos dice que la historia solo puede emerger en la interrupción del *continuum* de la representación (2001: 44).¹²

Por otra parte, en algunos momentos del video nos encontramos con atisbos de lo que parece ser un cuerpo humano desnudo tumbado en el suelo, cubierto por una gran cantidad de papeles rectangulares que debido a su coloración verdosa podemos intuir que se trata de dólares o algún otro tipo de papel moneda de origen extranjero. Más adelante, vemos los fotogramas completamente descompuestos y oscurecidos que muestran el plano medio de un individuo ataviado con una camiseta roja, seguidos de un grupo de cuerpos masculinos que yacen inertes horizontalmente. Sobre estas imágenes se imprimen las siguientes palabras:

El mercado negro ofrece fragmentos de materia audiovisual en descomposición. La exposición a cualquiera de estas imágenes representa un riesgo de contagio muy alto. Todas las imágenes son potenciales portadores de un sueño oscuro. Y comunican irremediamente con los muertos. Siempre que hay alguien en presencia de una imagen se manifiesta la voz (Varela, 2014).

Mientras tanto, la banda sonora, compuesta por los ruidos propios de la máquina encargada de la grabación de las psicofonías, se convierte en un discurso completamente inteligible en el que podemos distinguir una voz femenina que describe el experimento de Konstantin Raudive como un encuentro con quien fuera su maestro, el filósofo español José Ortega y Gasset.

12 “This aporetic exposition of time and the image no longer allows for a linear, unbroken presentation of history. It presents itself as a repetition of the prohibition against images, a repetition that tells us that history can only emerge in the interruption of the continuum of presentation” [La traducción es mía].



En paralelo (2007). Técnica mixta, grabado y dibujo: Ferney Shambo.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Al mismo tiempo que esta voz advierte que los fundamentos científicos del experimento fueron cuestionados, vemos otro grupo de cuerpos dispuestos uno junto al otro sobre el suelo. Sin embargo, la descomposición visual es tal que lo único que se puede diferenciar son un par de piernas femeninas desnudas, mismas que se encadenan con tres imágenes más.

En la primera de ellas se puede leer “PIRACY IS A CRIME”, escrito con letras mayúsculas blancas y una tipografía redondeada sobre un fondo negro. En la segunda, podemos distinguir una especie de píxeles en movimiento sobre un fondo informe en el que predominan grises, negros y verdes. Mientras esto ocurre, alcanzamos a vislumbrar un casco y un chaleco. Al parecer se trata de un hombre que camina dando la espalda al espectador. Finalmente, una composición indiscernible

en la que predominan tonalidades rojas cede su paso a una pantalla en negro. El director ha insertado los siguientes subtítulos: “Solo encontramos imágenes incompletas, imperfectas, rotas. En espera de que alguna mirada las restaure” (Varela, 2014).

Ahora bien, en el texto “En defensa de la imagen pobre”, escrito por la ensayista y artista interdisciplinaria alemana Hito Steyerl, encontramos una clara conceptualización de este tipo de representaciones, en las cuales los daños materiales-digitales son completamente perceptibles. En ese sentido, la autora aplica el término a toda aquella imagen de mala calidad, o cuya resolución se ha visto deteriorada durante su continuo errar digital. De tal manera, se convierte en “el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a

presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, *ripeada*, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución” (Steyerl, 2016: 33).

Dichas imágenes, en palabras de la autora, “testifican la dislocación violenta, las transferencias y los desplazamientos de las imágenes: su aceleración y circulación al interior de los ciclos viciosos del capitalismo audiovisual” (Steyerl, 2016: 34), al mismo tiempo que dan cuenta de la estrecha relación entre lo político y la exhibición de la violencia según un régimen de visibilidad que obedece a los criterios de la espectacularización más atroz, tal y como podemos observar en *Colisión*.

Por otra parte, la impronta sonora de las psicofonías de Raudive en la obra de Varela es un indicador que guía la lectura del cortometraje como una alusión al carácter espectral de los excedentes fantasmales contenidos en cada imagen. En otras palabras, el efecto del *glitch*, tendiente a la abstracción de la banda visual, aunado a los correlatos paralelos entre las psicofonías y las palabras escritas del cineasta, produce un espacio de apertura para el sentido que reposa sobre un ejercicio de citación, comúnmente utilizado en el cine y el video de archivo.

En este reemplazo del metraje encontrado en los rincones más oscuros de la web ocurre una doble articulación gracias a la yuxtaposición del archivo sonoro, los subtítulos y el *datamosh*. En su impulso constructivo, la reutilización de elementos dentro de nuevos encadenamientos formales produce una multiplicación de la significación a partir de la apelación tanto a la imaginación como al conocimiento de las imágenes que se remontan como pruebas visuales del pasado reciente de la nación mexicana y de la violencia que la atraviesa.

Esta puede ser considerada una de las características propias del ‘anticine’ de Bruno Varela, el cual, desde la puesta en crisis de los mecanismos formales y narrativos propios del séptimo arte hegemónico, tiende al desmontaje de

las relaciones ideológicas y de creación de saber en torno a los diversos acontecimientos violentos desarrollados en la nación latinoamericana durante los últimos años. Desde la exploración y explotación de las imágenes contenidas en estos archivos, la obra del creador subvierte las esquematizaciones del sentido que enmarcan el ecosistema visual que hemos tratado de problematizar. A partir de un montaje a contracorriente opuesto al orden impuesto por la narrativa oficial, *Colisión* apela a la conciencia crítica del espectador mediante la mezcla de imágenes.

En última instancia, lo anterior condiciona maneras alternas de mirar y entender que cuestionan los mecanismos y las formas de visibilidad dominante. Como ha explicado Georges Didi-Huberman al referirse a los *Diarios* (1934-1955) de Bertolt Brecht, el *Atlas Mnemosine* (1924-1929) de Aby Warburg, y los filmes ensayísticos de Jean-Luc Godard y Harun Farocki, la conformación de la imagen crítica (que, a su vez, sería también dialéctica), está dada por su disposición y las relaciones que el montaje establece al confrontar y cuestionar sus ‘singularidades’ a partir de la modificación de las posiciones de los elementos que contiene. En ese sentido, el montaje:

dys-pone y recompone, por lo tanto, interpreta por fragmentos en lugar de creer explicar la totalidad. Muestra las brechas profundas en lugar de las coherencias de superficie — corriendo el riesgo de mostrar las brechas de superficie en lugar de las coherencias profundas—, de manera que la puesta en desorden, el ‘caos’ dice Lukács, es su principio formal para empezar. No muestra las cosas bajo la perspectiva de su movimiento global, sino bajo la de sus agitaciones globales: describe los torbellinos en el río antes que la dirección de su curso general. *Dys-pone* y recompone, expone por lo tanto creando nuevas relaciones entre las cosas, nuevas situaciones (Didi-Huberman, 2008: 99).

Así pues, en ejercicios como *Colisión* se trata de constituir, a partir del ordenamiento del material audiovisual, la inteligibilidad sensible de aquello que ve el espectador con la clara intención de producir una suerte de síntesis crítica y apertura para la interpretación de las imágenes que se presentan siempre como ambiguas dadas las limitaciones propias del medio que las produjo, pero también mediante la violencia de su diseminación.

REMONTAJE DE LA MEMORIA EMPOBRECIDA (A MANERA DE CONCLUSIÓN)

El propósito de este artículo fue analizar las maneras mediante las cuales se problematiza, en el marco del arte audiovisual experimental contemporáneo, la sobreproducción y distribución clandestina de imágenes de cadáveres y actos violentos en relación con la crisis por el narcotráfico en México. De tal manera, pensar estas tensiones desde la imagen misma —en su acontecer— implica entenderla siempre como un campo en disputa, cuya historicidad es necesario reconocer para dar cuenta de las operaciones de sentido que se inscriben en sus múltiples pliegues. En cuanto al anclaje teórico-conceptual, en esta investigación se partió de lo político como una distribución específica de lo sensible, según los planteamientos de Jacques Rancière, así como de la noción de ‘imagen pobre’, propuesta por Hito Steyerl en su famoso texto “En defensa de la imagen pobre”.

Dichos conceptos permitieron el análisis de la obra audiovisual *Colisión* (2014), del creador interdisciplinario Bruno Varela. En ella, el artista ejecutó un ejercicio de *datamosh* y remontaje digital de un numeroso grupo de imágenes obtenidas de diversos archivos y sitios web relacionados con la mediatización de la violencia en el México contemporáneo. La particularidad de

estas consiste en que son portadoras de todas las condiciones que definen a la imagen pobre, teorizada por la ensayista alemana Hito Steyerl.

Lo anterior implica que estas imágenes oscilen entre lo abstracto y lo concreto al mismo tiempo que se enfatiza el carácter finito de su materialidad. De tal manera, lo que se cuestiona es su naturaleza tanto en su ser como en su aparecer. Se trata de entidades materiales, susceptibles de ser dañadas. Asimismo, gracias a su condición metafórica sería posible construir una lectura de la imagen en tanto cuerpo sobre el cual se inscribe la traza de lo violento.

Como se ha podido comprobar, lo que acontece en *Colisión*, gracias al *datamosh* llevado a cabo por el artista afincado en Oaxaca, es una metamorfosis continua. La manipulación digital de las capas que componen las imágenes que el artista remonta, empobrecidas virtualmente y dañadas desde sus orígenes en diversos sitios y blogs, produce un efecto de *shock* en el espectador que lo obliga a tomar conciencia de aquello que aparece, fragmentariamente, ante él.

En otras palabras, la labor del remontaje consiste en analizar las maneras mediante las cuales tiene lugar la distribución en sobreabundancia del material visual producido por y en torno al ejercicio criminal del narcotráfico en México, recurriendo para ello a la introducción de una cualidad diferencial entre una y otra imagen. Así pues, tales fragmentos, despojos y ruinas se unen al flujo mutable y vertiginoso de la anacronía constitutiva del tiempo presente para, desde ahí, posicionarse críticamente frente a la escritura de la historia y sus entrecruces con la representación del pasado y la memoria colectiva del conflicto armado en la nación latinoamericana.

La obra aquí analizada es producto de una toma de conciencia política. Se trata de una suerte de ‘despertar’ que conduce a la desestabilización de los sentidos primarios de dichos materiales. La redistribución de las imágenes en el espacio de lo sensible, dada a partir de su extracción del

continuum de origen para insertarlas en otro flujo de sentido, implica también la puesta en relación de la violencia del presente con otras épocas.

La apertura de tales espacios anacrónicos permite cuestionar las maneras en que se conforma la memoria tanto individual como colectiva a partir del remontaje de las imágenes y los fragmentos ilegibles, testimonios del acontecer violento. Dicha interpelación visual del imaginario colectivo mexicano en torno a la llamada guerra contra el narcotráfico está acompañada en todo momento por las psicofonías de Raudive, las cuales fungen como un correlato que da cuenta del excedente de sentido que habita en los materiales que se remontan en *Colisión*.

Tal rearticulación puede comprenderse como una manifestación del giro espectral en las artes y las humanidades, es decir, como la exploración, mediante diversas prácticas culturales preocupadas por la comprensión de la memoria colectiva, del potencial de las metáforas relacionadas con los fantasmas o las apariciones para referirse a diversas instancias de la violencia ocurrida en el pasado que tienen efectos decisivos en el ahora.

Finalmente, podemos afirmar que el ejercicio de remontaje llevado a cabo por Bruno Varela en *Colisión* es una revisión arqueológica de representaciones portadoras del signo violento que las llama a rendir cuentas ante la historia misma, producto de una visibilidad distinta que, necesariamente, tiene que reconstruir los restos de aquellos materiales al convocar otro tipo de miradas mediante su concatenación.

REFERENCIAS

Aguiluz-Ibargüen, Victoria Maya (2015), "Violencia en el país inimaginable. México (2007-2011): de la superficie visual a la geografía que testimonia", *Athenea Digital*, vol.15, núm. 4, pp. 345-368, disponible en: <https://doi.org/10.5565/rev/athenea.1600>

Benjamin, Walter (2013), *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal.

Betancourt, Michael (2017), "Glitched Media as Found/Transformed Footage: Post-Digitality in Takeshi Murata's *Monster Movie*", *Found Footage Magazine*, núm. 3, pp. 48-54.

Cadava, Eduardo (2001), "*Lapsus Imaginis: The Image in Ruins*", *October*, vol. 96, primavera, pp.35-60.

Didi-Huberman, Georges (2012), *Arde la imagen*, México, Ediciones Ve.

Didi-Huberman, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros.

Errazu, Miguel (2018), "La imagen dañada", *Campo de Relámpagos*, disponible en: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/4/12/2018>

Foster, Hal (2004a), "Archivos y utopías en el arte contemporáneo", en Issa Ma. Benítez Dueñas (coord.), *SITAC III: Resistencia*, México, Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 14-31.

Foster, Hal (2004b), "An Archival Impulse", *October*, vol. 110, pp. 3-22.

Gamiño Muñoz, Rodolfo; Mónica Patricia Toledo González y Raúl Jiménez Guillén (coords.) (2016), *Lecturas de la narcoviencia en el México contemporáneo*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala.

Guasch, Anna María (2013), *Arte y archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal.

Huyssen, Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Standford, Standford University Press.

Los Ingrávidos (dir.) (2014), *Impresiones para una máquina de luz y sonido*, cinta cinematográfica, México, disponible en <https://vimeo.com/102373751>

Mier Garza, Raymundo (2018), "Espectros de la violencia en México: de la espectacularidad de la masacre a las estrategias de gobernabilidad", en Diego Lizarazo Arias, José Alberto Sánchez Martínez y Antonio Sustaita (coords.), *Horrores estridentes. Arte, violencia y ruina social*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Gedisa, pp. 53-63.

Murata, Takeshi (dir.) (2005), *Monster Movie*, cinta cinematográfica, Estados Unidos, Smithsonian American Art Museum, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=t1f3St51S9I>

Neuburger, Ana (2020), "Estéticas de lo residual. Ruina, materialidad y escritura en Carlos Ríos", *El Taco en la Brea*, vol. 1, núm. 11, pp. 123-132.

Ovalle, Lilian Paola y Alfonso Díaz Tovar (2014), "Memoria de la 'narcoviencia' en México. Registro visual de un dispositivo para la desaparición", *Revista de Historia*, núm. 31, pp. 43-60.

Quagliata, Annalisa D. (dir.) (2016), *Ñores (sin señalar)*, cinta cinematográfica, México, disponible en <https://vimeo.com/214045217>

Rancière, Jacques (2000), *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, París, Le Fabrique Éditions.

Reguillo, Rossana (2021), *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, Tlaquepaque, NED Ediciones.

Rincón, Omar (2009), "Narco.estética y narco.cultura en Narcolumbia", *Nueva Sociedad*, núm. 222, pp. 147-163.

- Rodríguez, Ileana (2014), “Ciudadanías ejemplarizantes: huella, vestigio, y rostro”, *Revista de Historia*, núm. 31, pp. 9-16.
- Ruiz, Iván (2016), “El cadáver es un ardid paisajístico: fotoperiodismo y ficción documental en el México reciente”, en Louise Noelle y David Wood (eds.), *Estética del paisaje en las Américas. XXXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 275-286.
- Salas, Salvador (2014). “Los muertos se registran, pero también se representan”, en Antonio Sustaita (coord.), *Esculturas de escombros: imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, México, Fontamara.
- Sánchez Martínez, José Alberto (2014), “Performance y cadáver en la extraestética de narcoviencia en México”, en Antonio Sustaita (coord.), *Esculturas de escombros: imágenes y palabras rotas en el mundo contemporáneo*, México, Fontamara, pp. 113-129.
- Steyerl, Hito (2016), “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 33-48.
- Varela, Bruno (dir.) (2014), *Colisión*, cinta cinematográfica, México, disponible en <https://vimeo.com/85584075>
- Varela, Bruno (dir.) (2016), *Materia oscura*, cinta cinematográfica, México, disponible en <https://vimeo.com/187208547>

MARIANA MARTÍNEZ BONILLA. Maestra por la Universidad Iberoamericana (UIA), México. Adscrita a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), México. Sus intereses académicos son: estudios visuales, memoria, arqueología de los medios, cine experimental, metraje encontrado, archivo, memoria y teoría poscolonial. Entre sus publicaciones recientes se encuentran: “Tierra fría, ¿tierra de hombres?” (en *Otra mirada. Mujeres en el séptimo arte*, 2020); “Re-writing History / Re-constructing Memory: Uses and Re-uses of Archival and Found Footage in Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi’s *Barbaric Land* (*Pays Barbare*, 2013)” (*Cinergie – Il Cinema E Le Altre Arti*, vol. 9, núm.17); y “Travis Wilkerson: hacia una arqueología de la violencia” (*El Omitorrinco Tachado*, núm. 10).