

*Crítica al régimen topofóbico de representación:  
contravisualidades del feminicidio y la desaparición  
forzada en México*

**Sergio Rodríguez-Blanco**

UNIVERSIDAD NEBRIJA

**Violeta Santiago-Hernández**

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

---

ABSTRACT

---

This article offers a critical reading of the topophobic representation of enforced disappearance and femicide in Mexico through Sara Ahmed's affective turn. Focusing on the art installation *¡Visite Ciudad Juárez!* by Ambra Polidori and the journalistic report *Los desaparecidos* by Nolen and Márquez, it argues that emotions such as fear, pain, and disgust function as social technologies that shape bodies and territories. The study examines the ethical limits of representing suffering and proposes indignation as a potential site of political resistance.

**Keywords:** Affective turn; searching mothers; documentary practices; photography; journalism.

Este artículo propone una lectura crítica de la representación topofóbica de la desaparición forzada y el feminicidio en México desde el giro afectivo de Sara Ahmed. A través del análisis de la instalación de arte *¡Visite Ciudad Juárez!* de Ambra Polidori y del reportaje periodístico *Los desaparecidos* de Nolen y Márquez, se sostiene que emociones como el miedo, el dolor y la repugnancia operan como tecnologías sociales que modelan cuerpos y territorios. El estudio examina los límites éticos de representar el sufrimiento y plantea la indignación como posibilidad de resistencia política.

**Palabras clave:** Giro afectivo; madres buscadoras; prácticas documentales; fotografía; periodismo.

---

## Regímenes de visibilidad, violencia y representación

Pensar en México desde sus violencias es parte de un régimen hegemónico de representación que se articula a partir del conflicto, la amenaza y la excepcionalidad. La desaparición forzada y el feminicidio se han instalado como signos extremos de una crisis sostenida de derechos humanos, pero también como fenómenos profundamente mediados por imágenes, relatos y emociones. Al revisar cómo son nombradas y visibilizadas las violencias, desde dónde y para quiénes, emerge la configuración misma de un régimen de visibilidad: un conjunto de reglas que determina los modos en que los cuerpos son mostrados o silenciados, expuestos, estetizados o borrados.

La desaparición ha sido representada — desde el discurso oficial y buena parte del discurso mediático y cultural, sobre todo desde 2006 — como una consecuencia colateral del conflicto entre el Estado y el crimen organizado. Esta lectura desplaza la responsabilidad institucional y desactiva cualquier comprensión estructural de la violencia. Desde el concepto de *narconarrativa*, Zavala (2018, 2020, 2022) ha propuesto entender esta construcción como una operación discursiva con raíz en Estados Unidos que despolitiza el fenómeno, criminaliza a las víctimas y legitima la militarización como política de Estado. La desaparición aparece como un efecto del caos, un accidente colateral que activa narrativas hegemónicas de la violencia que se reproducen una y otra vez (Rodríguez-Blanco y Mastrogiovanni 2017). La desaparición, sin embargo, debe entenderse como una práctica sistemática de control social (Mastrogiovanni 2016), cuya función no es solo punitiva sino pedagógica: disciplinar el miedo (Naciones Unidas, s.f.).

Como ha sido documentado por el reportaje *Fragments de la desaparición* (Turati, Tzuc y Gómez Durán 2022), desde 2006, el inicio de la llamada “Guerra contra el narco” coincide con el registro de un crecimiento sostenido y exponencial de desapariciones, con concentraciones regionales que pronto se extendieron a todo el país. En 2022, México superó oficialmente la cifra de 100,000 personas desaparecidas, según el Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (Versión Pública RNPDNO, s.f.). Sin embargo, a finales de 2023, una reestructuración de este registro por parte del gobierno federal eliminó una porción significativa de datos y redujo drásticamente la cifra registrada (El País 2024; Animal Político 2024). Esta operación de borramiento — técnica, política, visual — expone cómo el Estado administra lo visible, decide lo contable y regula incluso la existencia estadística de quienes han desaparecido. El gesto de suprimir a los desaparecidos del registro no solo omite cuerpos: también suprime el derecho a ser buscados y a ser llorados.

El feminicidio, en cambio, ha sido mayoritariamente codificado como un hecho privado, irracional o patológico. Al reducirse al ámbito de lo íntimo — la pareja, la familia, el hogar — queda despojado de su dimensión política. Autoras como Segato (2003), Fregoso y Bejarano (2010) y Wright (2011) han mostrado cómo esta narrativa oculta el carácter sistemático de la violencia de género y permite que las imágenes de cadáveres de mujeres asesinadas circulen de manera espectacularizada, sin interpelar al orden que la produce. Zavala (2010) ha analizado los modos en que esta representación genera un imaginario de “infierno fronterizo”, especialmente en Ciudad Juárez, que desplaza las causas estructurales del feminicidio hacia un exotismo del horror. La reiteración de esta narrativa sin mediación crítica no promueve la denuncia, sino que puede reforzar la lógica de la insensibilización y el descarte.

Este régimen hegemónico de representación no solo actúa sobre las narrativas, sino sobre la forma misma en que se produce y organiza lo visible. Como plantea Mirzoeff (2011), ver no es una acción neutral: es una práctica estructurada por regímenes que legitiman ciertas formas de percepción y excluyen otras. Lo visible no es todo lo que los ojos alcanzan, sino lo que el poder consiente que sea visto. En contextos de violencia estructural, la visualidad opera como un dispositivo que estetiza el daño, silencia a las víctimas o naturaliza la excepcionalidad. Como ha señalado Rancière (2019), lo que se disputa es la distribución misma de lo sensible: qué puede mostrarse, quién puede hablar y desde qué lugar se percibe.

La distribución de lo visible y lo decible encuentra una genealogía profunda en la crítica anticolonial de Fanon (1963), quien señaló que el orden colonial no solo jerarquiza razas, sino que también dividía los espacios, las vidas y las muertes. Desde su reflexión, la persona colonizada habita una zona de exclusión en la que la violencia es constante, su muerte no cuenta y su cuerpo es desechable. Esta lógica de administración de la vida y la muerte — según quién habita qué lugar y con qué valor — es retomada por Mbembe (2011) con el concepto de necropolítica, que describe la capacidad del Estado (o del poder soberano) para decidir qué cuerpos pueden morir, desaparecer o ser olvidados sin duelo. En este sentido, los regímenes de visibilidad que median la representación de la desaparición y el feminicidio pueden leerse como expresiones de una gubernamentalidad necropolítica, cuya arquitectura discursiva y operativa remite, al menos en parte, a la racionalidad colonial que jerarquiza cuerpos, territorios y duelos.

Esta lógica se articula a través del cuerpo. El cuerpo que no está — el desaparecido —, el cuerpo que aparece como evidencia de la violencia — el cadáver en el feminicidio — y el cuerpo que insiste en rastrear — el de la madre buscadora — condensan distintas formas de interpelar lo sensible. Aquí el cuerpo

opera como superficie de inscripción política y afectiva: es a la vez archivo, frontera y sujeto. Estudios recientes sobre desaparición forzada y feminicidio en América Latina han insistido en conceptualizar el cuerpo como un espacio donde convergen agencia política, resistencia y disputa simbólica (Barriendos 2018, Wright 2018, Orozco Mendoza 2019, Santiago-Hernández 2019, Zenobi 2020, Forace 2021, Bonano 2022). Estas representaciones movilizan afectos colectivos, producen configuraciones afectivas compartidas y sedimentan narrativas que definen qué espacios son habitables o descartables.

En este marco se sitúan las dos piezas que analizamos en este artículo y que planteamos como una especie de díptico. Por un lado, la instalación *¡Visite Ciudad Juárez!* (2010) de Ambra Polidori, una obra que se inscribe en el paradigma del arte y archivo (Guasch 2011), en la medida en que se apropia ilícitamente de fotografías judiciales de mujeres asesinadas, que son nuevamente fotografiadas, tratadas digitalmente y reconfiguradas como postales turísticas. Por otro lado, el reportaje multimedia *Los desaparecidos: una mirada dentro de las familias que arriesgan todo por descubrir la verdad de las fosas comunes de México*, publicado por *The Globe and Mail* en 2020 y realizado por Stephanie Nolen y Félix Márquez. Este *scrollytelling* combina texto, imagen y video para narrar la experiencia de las madres buscadoras en Veracruz, y se inscribe en el marco de las narrativas periodísticas que documentan violencias desde una perspectiva situada, testimonial (Peters 2009) y narrativa.

Ambas, desde aproximaciones y circuitos tan distintos como el arte contemporáneo y los medios de comunicación, comparten un impulso documental, en el sentido planteado por Buchloh (1999), como estrategia crítica que desestabiliza la neutralidad del archivo y expone las condiciones de producción del testimonio y la memoria. ¿Cómo se configuran configuraciones críticas de lo visible en torno al feminicidio y la desaparición forzada en México? ¿De qué modo el cuerpo, el afecto y el territorio se articulan para desestabilizar los regímenes de representación que reproducen estas violencias?

### **Afecto, cuerpo y territorio: hacia un régimen topofóbico de representación**

En *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed (2015) ofrece una vía para desarticular el régimen dominante de representación, al concebir las emociones<sup>1</sup> no como vivencias privadas, sino como tecnologías sociales que circulan entre cuerpos, objetos y territorios. Las emociones inscriben normas sobre los cuerpos: el miedo constriñe su relación con el espacio (Ahmed 2015, 115); la repugnancia establece jerarquías mediante la abyección (139, 143); el amor normativo delimita

<sup>1</sup> Aunque este artículo se inscribe en el marco del llamado giro afectivo, sigue la propuesta de Sara Ahmed (2015), quien prefiere hablar de emociones antes que de afectos, como prácticas culturales que orientan los cuerpos y configuran vínculos sociales. Aquí se emplean ambos términos de manera situada, evitando concebirlos como sinónimos, pero reconociendo sus intersecciones.

quién merece cuidados (193–204); y el dolor, lejos de ser solo una consecuencia del daño, se transforma en memoria colectiva (66, 68). Estas emociones modelan geografías emocionales que sostienen estructuras de exclusión.

Desde esta perspectiva, el cuerpo puede entenderse como archivo, frontera y superficie de inscripción política. En el caso mexicano, el cuerpo de la mujer asesinada, el cuerpo ausente del desaparecido, y el cuerpo persistente de la madre buscadora concentran distintas formas de interpelación política y afectiva. El activismo materno, particularmente, transforma el duelo en agencia y el dolor en relato político, y desplaza las fronteras de lo íntimo para situarse en el espacio público como forma de resistencia (Barriendos 2018, Orozco Mendoza 2019; Aguilar 2020).

La politicidad corporal está íntimamente ligada al espacio. La espacialización de la violencia — el lugar donde se encuentra un cuerpo, donde se busca, donde se denuncia — produce jerarquías de visibilidad y victimización. En contextos como el mexicano, estas geografías se sedimentan en el paisaje urbano — tanto vivido como imaginado —, y configuran lugares que encarnan la pérdida, el abandono o el peligro. Desde una lectura territorial, como ha planteado Lefebvre (1991), el espacio es siempre una construcción social atravesada por relaciones de poder, modos de producción y formas de subjetivación. Autores como Duncan (1990) y López Levi (2012) han propuesto que el paisaje urbano debe entenderse como un texto cultural atravesado por narrativas, afectos y relaciones de poder. Desde una perspectiva iberoamericana, Lindón (2006, 2011) ha mostrado los modos en que emociones como el miedo y la inseguridad funcionan como afectos territorializados que organizan la experiencia urbana y consolidan jerarquías espaciales. No se trata solo de representar el espacio, sino de sentirlo como amenaza, como estigma o como exclusión.

Relph (1976) plantea que los vínculos emocionales con el territorio pueden ser comprendidos como topofilia (arraigo) o topofobia (rechazo): categorías que permiten nombrar las emociones inscritas en el espacio y configuran mapas sociales que jerarquizan cuerpos y lugares desde la sensibilidad colectiva. Las dos piezas examinadas en este trabajo, además del impulso documental, comparten una construcción simbólica del territorio de Ciudad Juárez y de Veracruz atravesada por jerarquías y estigmas. Retomamos la tradición de Relph (1976) cruzada con los estudios visuales para proponer pensar críticamente la desaparición y el feminicidio como fenómenos que han configurado lo que llamamos un *régimen topofóbico de representación*: una forma de distribución sensible que asocia ciertos territorios — Juárez, Veracruz — con el mal, la violencia o la muerte. Esta mirada no surge espontáneamente: es producto de una política de representación sostenida en productos culturales, dispositivos de seguridad y narrativas mediáticas. La producción de esos territorios como zonas de excepción

refuerza un régimen visual donde la violencia se estetiza, la víctima se espectaculariza y el espectador se neutraliza.

Frente a ese orden, la contravisualidad — como la define Mirzoeff (2011) — implica una reapropiación del derecho a mirar: no como contemplación pasiva, sino como intervención crítica sobre los modos de percepción legitimados. En el caso mexicano, esta contravisualidad pasa por reconocer que la imagen no es un reflejo, sino un campo de disputa. Y que los cuerpos, los afectos y los territorios pueden funcionar como formas de resistencia simbólica frente a los dispositivos que regulan lo visible.

### **El miedo de buscar, el miedo de no encontrar**

El horror es una de las primeras reacciones que suscita la pieza de arte contemporáneo *¡Visite Ciudad Juárez!* de Ambra Polidori. Su formato — una instalación consistente en un carrusel de 45 postales — no fue concebido para ser contemplado desde la distancia, sino para ser tomado, observado y, quizás, enviado<sup>2</sup>. Impresa sobre el cartón rectangular, una de las postales contiene la imagen de una mujer asesinada, tendida boca arriba en el desierto. Su rostro, descompuesto pero aún reconocible, conserva un gesto desencajado que parece condensar todas las formas posibles de violencia. Los fémures expuestos, blanqueados por el sol, aún conservan jirones de carne que permiten intuir la posición que alguna vez ocuparon las piernas, posiblemente dislocadas. Sobre esta imagen, se superponen elementos burocráticos: el sello de la Procuraduría General de Justicia, un número de caso mecanografiado, una breve descripción técnica y la inscripción del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal, Zona Norte. La cercanía entre ese cuerpo desfigurado y el del espectador provoca una identificación inmediata, y con ella, una forma de horror que bordea el umbral de lo visualmente tolerable.

Este horror se inscribe dentro de una economía afectiva: un circuito de circulación de emociones que, como ha planteado Ahmed (2015, 107), se mueve entre cuerpos, signos y objetos. Aunque la intención de Polidori, como artista no sea reproducir el miedo, lo que activa esta sensación no es solo la imagen del

---

<sup>2</sup> En diciembre de 2010, *¡Visite Ciudad Juárez!* se presentó como parte de la exposición *Espectrografías* en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). En esa instalación, además del carrusel con 45 postales, se incluyó sobre la pared blanca la transcripción del Artículo 8º de la Constitución mexicana, que establece el derecho de petición. Al ubicar el texto constitucional junto a las imágenes de mujeres asesinadas, la instalación interpela directamente al Estado y a su responsabilidad jurídica frente a la violencia.

cadáver en descomposición, sino el imaginario social que ha sido tejido en torno a él (Ahmed 2015, 111). El objeto del miedo es, en última instancia, la muerte, y son las mujeres en Ciudad Juárez quienes más intensamente encarnan esa amenaza, dado que la vulnerabilidad social afecta en términos de género, entre otras interseccionalidades. Aunque las postales apelan a la indignación, se escapa al control de Polidori el modo en que la mirada hegemónica y sus narrativas han construido un entramado simbólico que induce a las mujeres a temer, y por ello a limitar su derecho a habitar el espacio público.

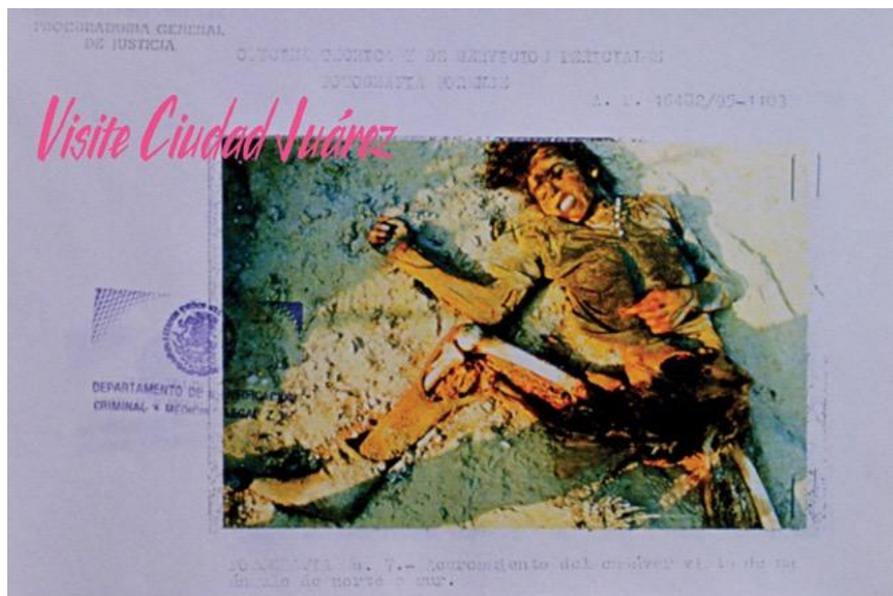


Figura 1. Ambra Polidori, Instalación *¡Visite Ciudad Juárez!* (2003-2010). Una de las postales exhibidas en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC), México, en 2010.

La serie surgió a partir del viaje que la artista realizó a Ciudad Juárez en 2003, buscando comprender en primera persona el contexto de violencia feminicida que sacudía el norte del país. Logró que le prestaran ilícitamente un archivo judicial de levantamiento de cadáveres y a lo largo de una noche se dedicó a fotografiarlo. Esas son las imágenes que integran las postales. Como parte de su investigación, a través del periodista Armando Rodríguez — que sería asesinado en 2008 — Polidori entró en contacto con Marisela Ortiz, Norma Andrade y Rosario Acosta, fundadoras de la organización *Nuestras Hijas de Regreso a Casa*. Las tres habían experimentado la desaparición y asesinato brutal de una familiar y denunciaban el desprecio institucional hacia las víctimas. La artista constató que vivían en un estado de miedo casi paranoico, que incluso se trasladó a su propio cuerpo. Durante su estancia en Juárez, recibió incluso llamadas anónimas a su hotel en las que solo se oía una respiración (Rodríguez Blanco, 2015).

El miedo se encarna en la cotidianidad, y se inscribe no solo en la narrativa artística, sino en la experiencia física de quien crea. La opacidad en torno a las causas del feminicidio en Juárez responde, además, a una forma de borramiento discursivo. Ahmed explica que cuanto más desconocemos a qué o a quién le tememos, más temible se vuelve el mundo (Ahmed 2015, 115). Este miedo, reproducido en postales, imágenes periodísticas y descripciones narrativas, actúa como dispositivo disciplinario para las mujeres: prescribe que el hogar es el único lugar seguro.

Un escenario paralelo se articula en *Los desaparecidos: una mirada dentro de las familias que arriesgan todo*, reportaje de The Globe and Mail. Dividido en seis capítulos, el relato documenta las desapariciones de nueve hombres en Veracruz, el impacto en sus familias, la investigación oficial, el hallazgo de una fosa clandestina, la búsqueda emprendida por las madres, la identificación de restos y la exigencia de justicia. El miedo opera aquí en dos planos: como topofobia, que vincula el espacio físico con la amenaza, y como temor al desmembramiento del núcleo familiar. En el primer caso, el daño futuro funciona como una forma de violencia en el presente, que encoge los cuerpos y los coloca en un estado de temerosidad (Ahmed 2015, 117), como lo expresan las madres buscadoras:

Yo estaba mensajeando con él – a las 11:30 fue el último mensaje que yo recibí de él. No me gustaba que él estuviera en la calle. Entonces le mando un mensaje y le digo ¿‘a que horas te vienes?’ Dice, ‘Ya voy, Mami’.

Como a las diez para las doce de la noche yo le digo a mi esposo, ‘Sabes que, este chamaco no ha llegado y nunca llega tarde’ ... y yo esperé y esperé y esperé. (Nolen y Márquez 2020)

Este miedo espacial se inscribe en una vivencia marcada por una hipersensibilidad al riesgo, definida por Frank Furedi como una “exageración de los peligros y los riesgos no solo para el individuo, sino para la vida misma”, según recupera Ahmed (2015, 119). Si bien la autora señala que este marco de la vida como un problema de seguridad está vinculado con el debilitamiento de las instituciones sociales, aquí proponemos una lectura distinta: este discurso securitario es también una forma de biopolítica económica, donde el miedo se vuelve un recurso gubernamental. En este sentido, el operativo *Veracruz Seguro*, encuadrado en la estrategia federal contra las drogas, no solo fue justificado como acción defensiva contra el crimen, sino que — según los testimonios — amparó desapariciones forzadas y el ocultamiento sistemático de cuerpos en fosas clandestinas.

Sin embargo, el miedo, como afecto, — que habitualmente restringe la movilidad de los cuerpos — puede transformarse en una fuerza de acción. Las madres buscadoras rompen la lógica disciplinaria, a diferencia de lo que sucede

en el contexto de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, cuyas muertes operan como advertencia para no salir del hogar. De hecho, como plantea Ahmed, el miedo puede, cuando se funde con el amor filial, habilitar formas de ocupación colectiva del espacio: “algunos cuerpos ocupan más espacio a través de la identificación con el cuerpo colectivo” (Ahmed 2015, 124). Frente a las desapariciones registradas entre 2012 y 2014, las madres buscaron solas, hasta crear el colectivo *Solecito de Veracruz*. El poder de lo afectivo operó como catalizador:

Así estuve durante un tiempo, pues prácticamente caminando sola con mi hija, tratando de avanzar, de buscarlo por todos lados, boletinado su foto, sin respuesta alguna, las carpetas de investigación sin ningún avance. [...]

Cada vez que nosotros ponemos la denuncia, las autoridades no les vemos ninguna intención de apoyar, ninguna intención de buscar. Siempre andamos solas – hasta que nos juntamos un grupo de madres. (Nolen y Márquez 2020).

En el régimen visible de la desaparición las emociones ocupan un lugar central. Tanto el arte contemporáneo como el periodismo activan, desde el impulso documental, dispositivos sensibles que hacen circular discursos, miedos y memorias colectivas. En ambos casos, las imágenes y los testimonios irrumpen en el espacio público desde el dolor: lo visibilizan, lo inscriben en los territorios y lo convierten en acción. En el caso del periodismo, esta acción se materializa como búsqueda colectiva, organización y denuncia. En el caso del arte, como en las postales de Polidori, el gesto se sitúa en el plano simbólico, donde el montaje y la apropiación crítica del archivo activan una contravisualidad que interpela a la mirada hegemónica y reconfigura los regímenes de sensibilidad. Así, el miedo, lejos de operar solo como fuerza restrictiva, se transforma en motor de duelo, organización y resistencia visual.

### **La reconfiguración política del dolor**

La mirada a las postales de *¡Visite Ciudad Juárez!* nos remite a experimentar una transgresión de los límites corporales, una fractura entre lo íntimo y lo externo (Ahmed 2015, 58). A diferencia de muchas obras literarias o narrativas periodísticas que abordan el mismo contexto, el gesto de Polidori, marcado por el deseo de aproximarse vivencialmente a la situación en la ciudad fronteriza, puede entenderse como una confrontación sensible con el dolor ajeno, una búsqueda deliberada de indignación o tristeza que activa un compromiso ético (Ahmed 2015, 48). La artista se convierte así en mediadora del dolor. Las imágenes que presenta más que evocar miedo, tocan lo insoportable: lo que lastima y conmueve desde

una sensibilidad encarnada (Ahmed 2015, 60). Esta conmoción no pretende provocar compasión sino propiciar una respuesta ética y crítica (Ahmed 2015, 49–50). En ese sentido, el desafío no es simplemente hablar de la desaparición o el feminicidio, sino evitar reproducir una narrativa que convierte a las víctimas o sus familias en metonimias de la herida, formas de representación que mercantilizan el sufrimiento y borran sus causas estructurales (Ahmed 2015, 66).

La información que Polidori recopiló durante su estancia en Ciudad Juárez evidenció cómo la indiferencia y estigmatización hacia las víctimas se anclaban en condiciones de desigualdad social y racialización. Las mujeres desaparecidas compartían, en su mayoría, perfiles sociales específicos: jóvenes, de extracción popular y con fenotipos que las excluían de las nociones hegemónicas de protección estatal. Este mismo perfil marcaba el trato discriminatorio que recibían sus familias por parte de las autoridades. La forma en que Polidori obtuvo las imágenes — fotografiando un expediente oficial prestado por un exsubprocurador — forma parte de su gesto crítico: transformar un archivo judicial (tradicionalmente oculto) en una pieza de arte público y reproducible. Las imágenes, impresas en tarjetas postales, se vuelven vehículos de memoria y denuncia, que permiten al público llevar consigo una porción de ese archivo. El archivo, lejos de ser solo un cúmulo de documentos, encarna, como ha señalado Buchloh (1999), una forma de poder y una inscripción simbólica del presente. Al apropiarse de él y trasladarlo al ámbito público, Polidori interrumpe la visualidad dominante que define qué vidas merecen ser vistas y cuáles no (Mirzoeff 2011).

*¡Visite Ciudad Juárez!* confronta el discurso visual hegemónico — como el que articula la llamada “Guerra contra el Narco” del periodo presidencial de Calderón— en el que el testimonio del dolor es administrado políticamente: se permite ver solo ciertas historias, mientras otras quedan fuera del marco. Al interpelar ese marco, la obra también transforma nuestra experiencia del dolor. Como apunta Ahmed, el dolor no es un mero efecto, sino una emoción profundamente modulada por la memoria, capaz de conectar contextos distintos en una misma afectación (Ahmed 2015, 55). Las imágenes de Ciudad Juárez dialogan con las desapariciones de Veracruz: en ambos casos, se trata de cuerpos despojados que convocan respuestas desde lo afectivo y lo político.

El dolor se configura, asimismo, como una emoción medular en la narrativa de las madres buscadoras, quienes además de haber perdido a sus hijos, enfrentan un entorno institucional que las despoja incluso de la posibilidad del duelo. El reportaje *Los desaparecidos...* abre con el testimonio de Basilia Bonastre, madre de Arturo, que relata lo siguiente: “No sé si espíritus o almas o no sé cómo les podemos llamar, pero, pero se siente, se siente algo. Se detecta en el corazón. Son sentimientos de tristeza, dolor, desesperación” (Nolen y Márquez 2020). Entonces Basilia expone las emociones que le despierta estar en un lugar donde abundan los

enterramientos clandestinos: “Son sentimientos de tristeza, dolor, desesperación” (Nolen y Márquez 2020). Este testimonio aparece destacado sobre una imagen oscurecida — una fotografía de la zona de fosas —, que refuerza la carga simbólica del territorio.

En este contexto, el dolor también se liga a la culpa materna, un mandato patriarcal de género frecuentemente narrado por las madres: “Me sentí como culpable al no poder ayudarlo. Cuando era bebé podía yo defenderlo. Pero ahorita, con cinco pistolas, no, no, podía ayudarlo. Era imposible” (Nolen y Márquez 2020). Aquí el dolor emerge como una forma de responsabilidad afectiva que, en lugar de inmovilizar, impulsa a actuar.

Las madres comienzan su búsqueda cuando se enfrentan a la revictimización institucional o al hallazgo de otras mujeres en situaciones similares: “Al día siguiente de que se llevaron a mi hermano, fuimos a denunciar a la policía estatal [...] La persona a cargo, era una persona prepotente que nos hizo sentir que merecíamos lo que nos había pasado” (Nolen y Márquez 2020). Esta toma de conciencia genera una ruptura con la imagen tradicional de la madre doliente y pasiva:

Fuimos a las cárceles...

Fui a los hospitales... Centro psiquiátricos.

Llevamos fotografías de todos nuestros hijos. (Nolen y Márquez 2020).

De esta forma, la acción colectiva emerge del dolor compartido. También Polidori en *¡Visite Ciudad Juárez!* documentó este tránsito en Ciudad Juárez, donde acompañó a las fundadoras de *Nuestras Hijas de Regreso a Casa* en sus recorridos por el desierto, en busca de restos humanos olvidados por la policía: prendas, cabellos, huesos. A pesar de la impunidad, su trabajo tejía redes de resistencia.

En el caso del reportaje *Los desaparecidos...*, en contraste con la mayoría de los casos de desaparición en México, se centra en un grupo de víctimas identificadas en las fosas de Colinas de Santa Fe. Esta excepción traza una línea de esperanza: encontrar el cuerpo se vuelve sinónimo de justicia, de certeza, de cierre. El acto de decir “lo encontré” se transforma en una denuncia al Estado. En palabras de las madres:

En las fosas se sentía un ambiente triste y olía feo.

Lo prefería cuando pensaba que estaba vivo. Pero también es un alivio. Porque es desesperante. Piensas en esto todo el día. ¿Dónde estarás? Si está muerto, si está vivo.

Te deterioras. Te cansas. Física, económica, mentalmente. Es una agonía... pase el tiempo y ya no sabes tú si es mejor que te lo regresen muerto, pero que te lo regresen por lo menos.

Siempre que abría una fosa, yo decía, ¿Serás tú? ¿Estarás aquí?

Como dice su madre, ya sabemos a dónde podemos ir a llorarle. Dónde llevarle flores. Dónde a la mejor ir a platicar con él. Saber que está, ¿no? A tener la incertidumbre de qué pasa o qué pasó con él. (Nolen y Márquez 2020).

El duelo se vuelve posible solo cuando existe un cuerpo, y es esa materialidad la que resignifica la muerte. Como observa Ahmed (2015), el dolor de la madre se presenta como algo imposible de compartir, pero capaz de activar identificación colectiva. En el reportaje, un padre afirma: “Yo me identifico con ellas. Con el dolor que están sintiendo. Porque también yo lo siento... Yo hice un compromiso con el Colectivo Solecito de terminar Colinas de Santa Fe” (Nolen y Márquez 2020).

No obstante, mientras el testimonio de las mujeres se narra desde la emoción, el de los hombres se presenta como eficiente, racional y admirado por las autoridades. Esta tensión revela una asimetría de género en la representación periodística del duelo: mientras el dolor femenino es socialmente permitido, el masculino se legitima como acción. *Los desaparecidos...* y también *¡Visite Ciudad Juárez!*, donde la presencia paterna no existe, interpelan los discursos dominantes, pero también exhiben las fisuras donde se cuelan narrativas patriarcales que administran el dolor según las coordenadas del género.

### **Repugnancia y necropolítica**

En *¡Visite Ciudad Juárez!*, algunas postales muestran imágenes explícitas de cadáveres en avanzado estado de descomposición — cuerpos con tejidos necróticos, hinchados, irreconocibles —, mientras que otras presentan restos más procesados: cráneos expuestos, dentaduras sueltas o prendas sucias. Esta variación en el nivel de crudeza visual produce una oscilación entre lo grotesco y lo indicial. La obra se inscribe en lo que Scott Bray (2017) ha denominado “estética forense”: una estrategia visual que no representa la violencia en el momento de su perpetración, sino a través de sus huellas materiales. No es la violencia en acto, sino la persistencia de sus efectos. Esta forma de representación desplaza el foco desde el espectáculo del cuerpo hacia sus rastros fragmentarios: restos corporales, objetos, silencios institucionales.

La repugnancia que produce esta estrategia visual no se dirige exclusivamente al cadáver, sino al sistema que lo produjo, lo archivó y lo silenció. Polidori no muestra el horror para escandalizar, sino para denunciar: su obra convoca al espectador a no ver el cuerpo como una anomalía individual, sino como la inscripción visible de una política de muerte institucionalizada. Estos cuerpos expuestos no emergen del azar, sino de una maquinaria necropolítica que clasifica, desecha y elimina cuerpos en función de su valor social.

Los cuerpos putrefactos aparecen así como vestigios de territorios donde la promesa moderna de justicia y ciudadanía ha sido suspendida. Lo repulsivo, entonces, no es solo el cadáver en sí, sino el dispositivo de impunidad que lo arroja al espacio público sin respuesta. Como plantea Ahmed (2015, 142), retomando a Kristeva, lo abyecto representa aquello que debe mantenerse fuera del yo, pero cuyo retorno desestabiliza: el cuerpo violentado se convierte así no solo en “otro” abyecto, sino en síntoma visible de un orden social corroído.

Esta lógica permite articular la relación entre las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez y las personas desaparecidas en Veracruz. Mientras en *¡Visite Ciudad Juárez!* Polidori transforma fotografías forenses en postales reproducibles que rompen el secreto del archivo judicial, en *Los desaparecidos...* el trabajo multimedia de Nolen y Márquez (2020) documenta el hallazgo de más de 150 cuerpos en fosas clandestinas. Ambas representaciones hacen visibles cuerpos despojados, anónimos, convertidos en signos de una violencia estructural donde las fronteras entre lo legal y lo criminal se desdibujan.

En este contexto, la repugnancia también adquiere una dimensión inesperada. Como muestran las madres buscadoras en Veracruz, lo pútrido ya no es algo que se evita, sino que permite hallar lo que se busca. La herramienta que lo hace posible es una varilla metálica con mango soldado, que al introducirse en la tierra absorbe el olor de los restos humanos. Al olfatearla, las buscadoras detectan la presencia del cuerpo ausente. Así, el hedor de la descomposición deja de ser signo de rechazo y se convierte en señal de certeza, de hallazgo, de cierre posible, como puede observarse en el siguiente fotograma que presenta el testimonio y la imagen de Griselda, la madre de Pedro.



Figura 2. Captura de pantalla donde se muestra la imagen de Griselda, una madre buscadora, junto a su testimonio sobre una imagen de fondo que corresponde a una zona de fosas. (Nolen y Márquez 2020)

En la instalación de Polidori, la ironía amarga funciona como recurso crítico: el contraste entre el eslogan turístico y el contenido forense produce una estética de lo obscuro, de aquello que irrumpe desde donde no debería: lo archivado, lo eliminado del paisaje público. En el reportaje de Nolen y Márquez, la estrategia es otra: construir una narrativa empática que active la indignación no a través del contraste, sino mediante el testimonio y la cercanía afectiva. Esta aproximación busca implicar emocionalmente a través de los cuerpos que narran, las voces que buscan y los territorios que duelen. En lugar de ironía, hay cuidado; en lugar de extrañamiento, hay escucha. La postal, en tanto objeto cotidiano, y la varilla, en tanto instrumento precario, coinciden en devolver a lo visible aquello que el Estado — en su aparato burocrático o en su negligencia — pretendía enterrar, silenciar, abandonar.

### De la topofobia a la resignificación del espacio

El territorio constituye un eje vertebrador tanto en *Los desaparecidos...* como en *¡Visite Ciudad Juárez!*. Ambas obras representan el espacio en el que se inscriben los hechos, y en ese sentido habilitan una lectura desde el concepto de “paisaje

urbano" (Duncan 1990), entendido como construcción simbólica y social del entorno habitado.

Como ha señalado Stuart Hall (1980), la circulación de productos culturales no garantiza lecturas críticas por sí sola: todo texto puede ser apropiado desde marcos ideológicos divergentes, incluso desde aquellos que refuerzan el orden hegemónico. En el caso de Ciudad Juárez, este riesgo es especialmente agudo: la visualidad construida en torno al feminicidio ha sido moldeada tanto por la denuncia como por el consumo espectacular de la violencia. Ahmed (2015, 18) ha planteado que los cuerpos se constituyen en relación con las emociones que circulan socialmente, y se alinean con los colectivos que los dotan de sentido. Así, el "paisaje urbano" de Juárez se ha sedimentado como escenario simbólico de la impunidad, el exceso y la muerte. *¡Visite Ciudad Juárez!* no evade esa construcción, pero la confronta: al hacer visibles las imágenes ocultas en el archivo judicial, las reubica en el espacio del arte como forma de denuncia visual, y tensiona los límites entre documento, memoria y representación. En esta operación se reactiva la violencia archivada, y Ciudad Juárez se inscribe como un espacio atravesado por la lógica del estado de excepción. La obra despliega una mediación estética que presenta la violencia contra las mujeres como forma de necropoder (Mbembe 2011), que reduce a ciertos cuerpos a condiciones de desechabilidad. Las mujeres son despojadas de su estatuto de humanidad, convertidas en cadáveres anónimos cuyas imágenes, antes ocultas en archivos judiciales, emergen ahora como denuncia visual. En contraste, sus cuerpos siguen sin nombre ni sepultura, marcados por el silencio institucional y la impunidad.

*Los desaparecidos...* sitúa el foco en el estado de Veracruz, configurado desde un régimen de visualidad atravesado por el miedo, la impunidad y el estigma. La representación de Veracruz en el reportaje se construye como un espacio marcado por la pérdida, la desposesión y el miedo. En esta narrativa emergen dos paisajes claramente identificables: las ciudades del estado y Colinas de Santa Fe, la zona de hallazgo de más de 150 fosas clandestinas. El reportaje periodístico establece una relación directa entre territorio y desaparición, en la que Cardel es definido como "bastión de los Zetas" y el operativo "Veracruz Seguro" como la estrategia estatal para recuperar ese control. Así, el salto de lo geográfico a lo simbólico convierte a Veracruz en un espacio donde las fosas marcan el mapa del poder: "Cuando se excavan al borde de las comunidades advierten sobre quién tiene el poder y quién es intocable" (Nolen y Márquez 2020). La violencia no solo se inscribe en los cuerpos, sino también en el territorio, como se observa en este fragmento: "El área despejada donde Basilia llegó y sintió esa ola de dolor" (Nolen y Márquez 2020).



**Figura 3.** Captura de pantalla de una imagen aérea de la zona de fosas de Colinas de Santa Fe intervenida digitalmente para mostrar la cantidad de personas que han sido inhumadas en este espacio. (Nolen y Márzquez 2020).

El territorio se convierte aquí en testimonio: las fosas no solo representan la violencia, la materializan. Su visibilidad traza una cartografía del poder invertido, donde los signos del crimen ya no están ocultos, sino inscritos en el paisaje mismo. Como ha señalado Zavala (2020), este tipo de representación forma parte de lo que denomina *narconarrativa*: un régimen discursivo que convierte la violencia en espectáculo y naturaliza medidas extraordinarias como forma de gobierno. En este marco, conceptos como el *estado de excepción*, desarrollado por Agamben (2005), permiten entender cómo se suspenden derechos bajo el pretexto de una amenaza permanente, mientras que el Estado amplía sus márgenes de impunidad. Lo que se presenta como lucha contra el crimen — advierte Zavala (2018) — opera más bien como una ficción que legitima el ejercicio absoluto del poder. En ese contexto, como ha formulado Mbembe (2011), la soberanía se expresa no en la protección de la vida, sino en el derecho a decidir quién puede morir y desaparecer.

A pesar de las diferencias temporales, geográficas y narrativas, ambos territorios — Juárez y Veracruz — convergen como espacios producidos desde la lógica topofóbica de la exclusión. El testimonio de quienes los habitan — principalmente recogido de mujeres — revela, como ya ha apuntado Butler (2011)

que no todos los cuerpos tienen el mismo derecho a circular, habitar o ser llorados en el espacio público. Como señala Ahmed (2015, 19), “los cuerpos adoptan justo la forma del contacto que tienen con los objetos y con los otros”. Ya como cadáveres, desaparecidos o buscadoras, estos cuerpos encarnan una abyección que termina por impregnarse en el territorio. A su vez, el espacio los transforma. Desde esta perspectiva, el territorio deja de ser una superficie neutra para revelarse como campo de disputa visual y emocional, y reconocer que su construcción simbólica ha servido para justificar políticas de muerte. Sin embargo, ambas piezas ofrecen la posibilidad de resignificarlos desde la búsqueda, la resistencia y la memoria.

### **¿Qué puede una emoción? Visualidad y capitalismo afectivo**

¿De qué manera mirar el dolor de otros puede convertirse en un acto político? ¿Y qué condiciones hacen posible que esa mirada no se convierta en espectáculo, sino en interpelación? En contextos marcados discursivamente por la violencia, como el mexicano, el análisis de las emociones puede ser una forma de rastrear cómo se produce y se administra lo sensible. El giro afectivo permite atender a los vínculos entre cuerpo, espacio y poder; pero además, permite sacar a la luz los dispositivos mediante los cuales el Estado, los medios y los productos culturales delimitan el umbral de lo que puede doler legítimamente. Se trata aquí de comprender las emociones como tecnologías políticas que participan en la configuración de lo visible, de lo llorable y de lo denunciado.

La llamada “cultura de la herida” que menciona Ahmed (2015) organiza relatos que consagran a ciertas víctimas, mercantilizan el sufrimiento y diluyen los vínculos estructurales que sostienen la violencia. Fenómenos como los feminicidios en Ciudad Juárez o las desapariciones masivas en Veracruz han sido narrados reiteradamente desde registros afectivos que legitiman la conmoción, pero no siempre interpelan el poder que los produce. En muchos casos, la emocionalización del discurso — cuando es absorbida por el régimen hegemónico de representación — actúa como anestesia. El capitalismo afectivo no sólo explota el dolor: lo gestiona, regula su visibilidad y decide qué sufrimientos pueden ser legitimados sin poner en riesgo el orden.

Este régimen no actúa en abstracto. La narrativa de la “Guerra contra el Narco” se ha constituido como una maquinaria discursiva que instrumentaliza las emociones para reforzar su propia legitimidad. Mediante esta lógica, ciertos cuerpos — especialmente las mujeres y los cuerpos racializados o desobedientes al orden normativo — son excluidos del duelo legítimo. Se decide quién puede llorar, a quién se le puede llorar y bajo qué condiciones ese llanto se vuelve narrativamente aceptable. Se trata de una economía del afecto donde la repugnancia y el miedo cumplen funciones estructurales: movilizan políticas de

control, refuerzan estigmas territoriales y contribuyen a construir zonas de excepción dentro del mapa nacional.

Al desplazar el foco desde la representación hacia la circulación social del sentimiento, el giro afectivo abre un marco interpretativo que conecta experiencia encarnada y orden simbólico. Las madres buscadoras, por ejemplo, no solo interrumpen el paisaje de la indiferencia: lo reconfiguran. Su irrupción en el espacio público trastoca la cartografía del miedo, impugna la domesticidad impuesta y transforma el duelo íntimo en relato político. Desde ahí, desbordan el guion de la maternidad abnegada y se constituyen en agentes de contravisualidad. El cuerpo que busca — aunque cargado de culpa — se convierte en un cuerpo político, no por su excepcionalidad, sino por su insistencia.

Este desplazamiento también ocurre en las piezas analizadas. Desde el arte contemporáneo, en *¡Visite Ciudad Juárez!*, Polidori no se limita a presentar un archivo: lo interviene. Al apropiarse de imágenes judiciales, tratarlas digitalmente y convertirlas en postales turísticas, activa un dispositivo de memoria que desactiva la neutralización institucional. La imagen no ilustra; interpela. La postal ya no es souvenir, sino gesto de denuncia: convoca a mirar el horror no como espectáculo, sino como resto que exige justicia. Desde el periodismo, en *Los desaparecidos...*, el testimonio visual y narrativo de las madres buscadoras construye una cartografía emocional del daño. Cada imagen, cada voz, señala no sólo una ausencia, sino un entramado institucional que permitió — y aún permite — esa desaparición. El reportaje no estetiza la violencia: la politiza.

Juárez y Veracruz han condensado una geografía topofóbica del afecto marcada por el miedo, la pérdida y la impunidad. Las desapariciones y los feminicidios transforman el paisaje físico pero, sobre todo, modifican también el régimen sensible. El afecto negativo — como el temor a perder lo amado — alimenta el discurso securitario y legitima políticas de excepción. Como ha advertido Ahmed (2015), el miedo y la repugnancia no sólo definen reacciones individuales: configuran la distribución de cuerpos y derechos en el espacio. La lógica de la abyección transforma el rechazo visceral a la muerte en deseo de orden, y produce cuerpos descartables, territorios estigmatizados, duelos silenciados.

Pero ahí mismo, en esa frontera donde el dolor se vuelve silencio, emerge la indignación como afecto liminar. No como simple reacción moralizante, sino como impulso hacia la transformación. La indignación que genera una postal intervenida o un testimonio maternal no es un efecto estético: es una demanda política. La propuesta original de Polidori — enviar las postales al entonces presidente Felipe Calderón — fue neutralizada por el museo, que sugirió sustituir la acción con un espacio en blanco y un artículo constitucional en la pared. Sin embargo, la potencia de esa pieza persiste en la mirada del espectador: convoca a

una respuesta ética. En el caso del reportaje, la indignación es el hilo conductor que articula denuncia, cuidado y memoria.

En ambos casos, las emociones no se presentan como vivencias privadas, sino como herramientas colectivas de intervención. Lo que se activa es una disposición crítica que interpela el orden visual y político. El vínculo entre el horror visual y la acción ciudadana no es automático, pero puede ser construido. Cuando el afecto se convierte en lenguaje político, el dolor deja de ser residuo para convertirse en forma de agencia.

### **Representar el dolor: dilemas éticos del arte y el periodismo**

Si bien arte contemporáneo y periodismo operan con gramáticas distintas, ambos lenguajes enfrentan un dilema compartido: ¿cómo representar el dolor sin convertirlo en mercancía o espectáculo? La imagen del cuerpo dañado, el archivo judicial transformado en obra, o el rostro de la madre buscadora convertido en dispositivo narrativo, sitúan al espectador frente a una escena que exige más que observación: exige posicionamiento.

En el caso de la instalación *¡Visite Ciudad Juárez!*, su potencia crítica reside en la forma en que resignifica el archivo judicial y obliga a confrontar la banalización turística del horror. Sin embargo, esta operación no está exenta de dilemas éticos. La apropiación de imágenes forenses — sustraídas de un expediente judicial y sometidas a un tratamiento visual — genera una tensión inevitable entre denuncia y estetización. ¿Puede la imagen del cadáver de una mujer asesinada, intervenida digitalmente y convertida en postal, resistir su captura dentro del circuito del arte? ¿Qué agencia le queda al cuerpo representado? El gesto de intervención artística puede interpretarse como una forma de contravisualidad, pero también corre el riesgo de traducir la violencia en un lenguaje estético sin posibilidad de restitución ni consentimiento. La mirada crítica del espectador, entonces, no solo debe interrogar lo que ve, sino también las condiciones políticas y materiales que hacen posible esa imagen.

Por su parte, el reportaje *Los desaparecidos* construye una narrativa afectiva donde el dolor de las familias — en particular de las mujeres buscadoras — ocupa el centro del relato. También aquí emergen interrogantes sobre el tratamiento visual del sufrimiento. Las imágenes de rostros marcados por la desesperación, las escenas de exhumación y la reconstrucción emotiva de recorridos por las fosas comunes plantean una tensión entre empatía y exposición. ¿Dónde se traza el límite entre visibilizar e invadir? ¿Qué consentimiento es posible cuando el dolor se convierte en objeto visual narrado para una audiencia internacional? A diferencia de la obra artística, el periodismo parte de un pacto de verdad, pero no por ello está exento de reproducir lógicas de espectacularización emocional. En

este contexto, decisiones como el encuadre, el uso del *scrollytelling* o la edición emocional deben pensarse no solo como recursos narrativos, sino como elecciones éticas que configuran el tipo de espectador y de vínculo con el sufrimiento ajeno.

Este doble registro — artístico y periodístico — no anula la potencia de la denuncia, pero sí reclama una vigilancia constante sobre los modos en que circulan las imágenes, se activan los afectos y se construyen las audiencias. Ambas piezas no solo muestran: interpelan. Y es en esa interpelación donde se juega el umbral ético de su recepción.

### **Conclusiones: contravisualidades y resistencias al régimen topofóbico**

Este trabajo ha explorado cómo el feminicidio y la desaparición forzada en México se inscriben en regímenes de visualidad que determinan qué cuerpos pueden ser vistos, llorados o descartados. A través del análisis de *¡Visite Ciudad Juárez!*, de Ambra Polidori y *Los desaparecidos...*, de Nolen y Márquez se ha mostrado cómo ciertas prácticas visuales —desde la ironía en el arte contemporáneo hasta el testimonio empático en el periodismo narrativo— pueden interrumpir los dispositivos que regulan lo visible y activar formas de contravisualidad capaces de repolitizar el afecto.

El giro afectivo, en este marco, no es simplemente una lente interpretativa, sino una forma de leer cómo las emociones circulan en el entramado entre cuerpo, territorio y discurso. Emociones como el miedo, la repugnancia o la indignación no operan sólo en la esfera íntima: son tecnologías sociales que moldean el espacio público, definen los límites de la ciudadanía y justifican políticas de muerte. Al rastrear estas emociones en el plano visual, se hace evidente que la violencia no se limita al daño físico, sino que se extiende al plano de lo sensible, organizando geografías afectivas del despojo.

Desde esta lectura, el artículo ha propuesto el concepto de régimen topofóbico de representación para pensar cómo ciertos territorios — Juárez, Veracruz — han sido contruidos simbólicamente como zonas de amenaza o muerte. No se trata de lugares esencialmente violentos, sino de espacios que han sido narrados, codificados y visualizados como descartables a través de dispositivos culturales, burocráticos y mediáticos. Esta codificación no solo justifica políticas de seguridad y militarización: también limita quién puede vivir un duelo, quién puede ser buscado y qué cuerpos importan en el espacio público.

En este marco, las piezas analizadas no escapan del todo a estos regímenes, pero sí los cuestionan de forma activa. *¡Visite Ciudad Juárez!* subvierte el archivo judicial para revelar las condiciones de producción del olvido; al convertir documentos forenses en postales turísticas, desnaturaliza el estigma sobre Juárez y lo reinscribe como espacio de impugnación. *Los desaparecidos...*, por su parte, no

presenta a Veracruz sólo como “bastión del narco”, sino como territorio de búsqueda y agencia, reconfigurado desde la persistencia de las madres.

Ambas obras, desde lenguajes y circuitos distintos, activan visualidades críticas que interrumpen — aunque no cancelan — los regímenes topofóbicos de representación. Ese es, quizás, su mayor logro ético y político: mostrar que el cuerpo dolido no es solamente objeto de compasión o consumo simbólico, sino sujeto de transformación.

Las imágenes interpelan, no solo muestran. Como se ha planteado en el artículo, tanto el arte como el periodismo corren el riesgo de reproducir lógicas de espectacularización del sufrimiento, incluso cuando su intención es denunciarlo. La apropiación de archivos forenses en el caso de la instalación de Polidori, o el uso de testimonios de madres buscadoras en el reportaje, generan una tensión constante entre visibilizar el horror y estetizarlo, entre honrar el dolor y convertirlo en lenguaje narrativo. Estas tensiones revelan la necesidad de una vigilancia ética sobre la circulación y recepción visual.

Frente al régimen de representación dominante que administra quién merece duelo y quién puede ser mostrado, estas obras nos recuerdan que mirar no es un gesto neutral, sino una toma de posición. Como ha planteado Peters (2009), el testigo visual no es un observador distante, sino un sujeto implicado en la producción del significado. Lo que está en juego no es sólo la visibilidad del cuerpo dolido, sino la posibilidad de que esa imagen genere justicia.

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2005. *Estado de excepción*. 1ra ed. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguilar, Paula. 2020. “Memoria y afecto en la narrativa argentina de Hijos (sobre *Aparecida* de Marta Dillon).” En *Literatura y derivas semióticas*, coordinado por Aymaré De Llano, 39–50. Mar del Plata. [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/201199/CONICET\\_Digital\\_Nro.fc85f00d-bbf8-4dad-86c7-f8ccee233259\\_L.pdf](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/201199/CONICET_Digital_Nro.fc85f00d-bbf8-4dad-86c7-f8ccee233259_L.pdf)
- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. México: UNAM.
- Animal Político. 2024. “Gobierno reduce 20 mil casos del censo nacional de desaparecidos; dice haber localizado a 3 mil 512 en lo que va del año.” *Animal Político*, 18 de marzo. <https://animalpolitico.com/sociedad/gobierno-desaparecidos-reduce-censo-nacional>.

- Barriendos, Joaquin. 2018. "Spectral Violence: Art and Disappearance in Post-Ayotzinapa Mexico". *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais* 24 (42). <https://doi.org/10.22456/2179-8001.104676>.
- Bonano, Mariana. 2022. "Autofiguras del cuerpo y de la maternidad en cronistas mujeres latinoamericanas. El periodismo narrativo y la crónica como formas de autorreflexión." *Visitas al Patio* 16 (1): 112–128. <https://doi.org/10.32997/RVP-vol.16-num.1-2022-3792>
- Buchloh, Benjamin H. D. 1999. "Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive." *October* 88 (102): 117–145.
- Butler, Judith. 2011. *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. México: Paidós.
- Duncan, James. 1990. *The City as Text: The Politics of Landscape Interpretation in the Kandyan Kingdom*. Cambridge: Cambridge University Press.
- El País. 2024. "Casi 100.000 desaparecidos en México: el Gobierno reduce en 20.000 la cifra oficial." *El País*, 18 de marzo. <https://elpais.com/mexico/2024-03-18/casi-100000-desaparecidos-en-mexico-el-gobierno-reduce-en-20000-la-cifra-oficial.html>.
- Fanon, Frantz. 1963. *Los condenados de la tierra*. 2ª ed. México: Fondo de Cultura Económica.
- Forace, Virginia P. 2021. "Una poética periodística: paisajes sentimentales del presente en *Teoría de la gravedad*, de Leila Guerriero." *Anclajes* 25 (3): 169–186. <https://doi.org/10.19137/anclajes-2021-2531>
- Fregoso, Rosa Linda, y Cynthia Bejarano, eds. 2010. *Terrorizing Women: Femicide in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Guasch, Anna Maria. *Arte y archivo 1920–2010: Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Hall, Stuart. 1980. "Encoding/Decoding." En *Culture, Media, Language*, editado por Stuart Hall et al., 128–138. Londres: Hutchinson.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Lindón, Alicia. 2006. "Del suburbio como paraíso a la espacialidad periférica del miedo." En *Lugares e imaginarios en la metrópolis*, editado por Alicia Lindón, Miguel Ángel Aguilar y Daniel Hiernaux, 85–105. Barcelona: Anthropos.
- Lindón, Alicia. 2011. "Las narrativas de vida espaciales: una expresión del pensamiento geográfico humanista y constructivista." En *Memoria, espacio y sociedad*, editado por Beatriz Nates Cruz y Felipe César Londoño López, 13–32. Barcelona: Anthropos.
- López Levi, Levi. 2012. "Imaginarios urbanos, territorio y memoria en Tlatelolco, Ciudad de México." *Revista Eletrônica Geoaraguaia* 2 (1): 1–22. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4521627>

- Mastrogiovanni, Federico. 2016. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. México: Penguin Random House.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.
- Mirzoeff, Nicholas. 2011. "The Right to Look". *Critical Inquiry* 37 (3): 473–496. <https://doi.org/10.1086/659354>
- Naciones Unidas. Oficina del Alto Comisionado. s.f. "Desaparición forzada." *Derechos Humanos. México*. [https://hchr.org.mx/cajas\\_herramientas/desaparicion-forzada/](https://hchr.org.mx/cajas_herramientas/desaparicion-forzada/)
- Nolen, Stephanie y Márquez, Félix. 2020. "Los desaparecidos: una mirada dentro de las familias que arriesgan todo." *The Globe and Mail*, 17 de diciembre. <https://www.theglobeandmail.com/world/article-los-desaparecidos-una-mirada-dentro-de-las-familias-que-arriesgan-todo/>
- Orozco Mendoza, Elva F. 2019. "Las Madres de Chihuahua: Maternal Activism, Public Disclosure, and the Politics of Visibility." *New Political Science* 41 (2): 194–214. <https://doi.org/10.1080/07393148.2019.1595290>
- Peters, John Durham. 2009. "Witnessing." En *Media Witnessing: Testimony in the Age of Mass Communication*, editado por Paul Frosh and Amit Pinchevski, 23–40. London: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/9780230235762\\_2](https://doi.org/10.1057/9780230235762_2)
- Polidori, Ambra. 2003. *¡Visite Ciudad Juárez!* [Serie de postales]. México.
- Rancière, Jacques. 2019. *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Relph, Edward. 1976. *Place and Placelessness*. Londres: Pion.
- Rodríguez-Blanco, Sergio y Mastrogiovanni, Federico. 2018. "Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas." *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura* 58: 89–104. [https://ddd.uab.cat/pub/analisi/analisi\\_a2018n58/analisi\\_a2018n58p89.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/analisi/analisi_a2018n58/analisi_a2018n58p89.pdf)
- Rodríguez Blanco, Sergio. 2015. *Palimpsestos mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación*. Ciudad de México: Centro de la Imagen / Conaculta
- Santiago Hernández, Violeta Alejandra. 2019. *Guerracruz*. México: Penguin Random House.
- Scott Bray, Rebecca. 2017. "Rotten Prettiness? The Forensic Aesthetic and Crime as Art." En *Evidence and the Archive: Ethics, Aesthetics and Emotion*, editado por Katherine A. McLoughlin y Stuart Hall, 163–179. Londres: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315455570-11>

- Segato, Rita Laura. 2003. *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Turati, Marcela, Tzuc, Efraín, y Gómez Durán, Thelma. 2022. "Fragmentos de la desaparición." *A dónde van los desaparecidos*, 17 de mayo. <https://quintoelab.org/fragmentos/cien-mil-despariciones-mexico/>
- Versión Pública RNPDNO. s.f. "Versión Pública RNPDNO." <https://versionpublicarnpdno.segob.gob.mx/Dashboard/Index>
- Wright, Melissa W. 2011. "Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence on the Mexico-U.S. Border". *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 36 (3): 707–731. <https://doi.org/10.1086/657496>
- Wright, Melissa W. 2018. "Against the Evils of Democracy: Fighting Forced Disappearance and Neoliberal Terror in Mexico". *Annals of the American Association of Geographers*, 108(2): 327-336. <https://doi.org/10.1080/24694452.2017.1365584>
- Zavala, Oswaldo. 2010. "Otra historia universal (y fronteriza) de la infamia: periodismo y literatura sobre 'las muertas' de Ciudad Juárez." En *XVI Congreso AIH. Otra historia universal (y fronteriza) de la infamia: periodismo y literatura*.
- Zavala, Oswaldo. 2018. *Los cárteles no existen*. Ciudad de México: Malpaso.
- Zavala, Oswaldo. 2020. "La narconarrativa después del 'juicio del siglo'." *Confluente* 12 (1): 5–28. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/11326>
- Zavala, Oswaldo. 2022. *La guerra en las palabras: Una historia intelectual del «narco» en México (1975–2020)*. México: Debate.
- Zenobi, Diego. 2020. "Antropología política de las emociones: las movilizaciones de víctimas en América Latina." *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* 25 (1): 123–144.

### **Sergio Rodríguez-Blanco**

Investiga las políticas de lo visible y los regímenes discursivos que configuran la representación de los cuerpos en la esfera pública, entre la norma y sus fisuras, entre el espectáculo y la disidencia. Su trabajo cruza prácticas documentales, mediáticas y artísticas, con énfasis en las economías de la emoción, y en las narrativas que modelan el presente. Doctor en Historia del Arte por la UNAM (Medalla Alfonso Caso), licenciatura en Periodismo y máster universitario en Estudios LGBTIQ+ por la Universidad Complutense de Madrid. Autor de *Ojos herejes*, *Palimpsestos mexicanos* y *Alegorías capilares*. Ha recibido el Premio

Internacional Rey de España de Periodismo Cultural, el Premio Bellas Artes Luis Cardoza y Aragón y el Premio Nacional de Ensayo sobre Fotografía.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7554-4756>

**Contacto:** [srodrigb@nebrija.es](mailto:srodrigb@nebrija.es)

**Violeta-Alejandra Santiago-Hernández**

Es investigadora, periodista y escritora. Su trabajo se centra en el análisis crítico de las narrativas hegemónicas de la violencia en el periodismo, el impacto estructural de la violencia en el ejercicio profesional de la prensa en México y la circulación cultural de sus representaciones. Estudió el doctorado en Comunicación en la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, donde también se desempeña como profesora en el área de Periodismo. Es autora del libro de investigación periodística *Guerracruz* (Penguin Random House, 2019), así como de *Fuegos fatuos* (2022), galardonado con el Premio Bellas Artes de Crónica Literaria.)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3386-0977>

**Contacto:** [p40468@correo.uia.com](mailto:p40468@correo.uia.com)

**Recibido:** 05/01/2025

**Aceptado:** 19/04/2025

Copyright © 2025 The Author(s)

The text in this work is licensed under the Creative Commons BY 4.0 International License

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.