



NIERIKA. Revista de Arte Ibero

ISSN: 2007-9648

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

Fajardo Tapia, David

Representar la violencia sin color. Reflexiones desde la fotografía y la historia

NIERIKA. Revista de Arte Ibero, núm. 20, 2021, Julio-Diciembre, pp. 152-178

Departamento de Arte de la Universidad Iberoamericana

DOI: <https://doi.org/10.48102/nierika.vi20.10>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=722077673007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UDEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Representar la violencia sin color

Reflexiones desde la fotografía y la historia

David Fajardo Tapia

Universidad Nacional Autónoma de México*

*Representing Violence Without Colour. Reflections
in the Fields of Photography and History*

Recepción: 29 de enero de 2020

Aceptación: 11 de julio de 2020

Resumen

Estudiar el pasado por medio de la fotografía como fuente primaria influye en la manera en que imaginamos ese tiempo pretérito. De igual modo, el estudio de la violencia mediante la fotografía nos señala un problema hermenéutico que se relaciona con el presente, cuando la violencia se difunde, en su mayor parte, a través de imágenes a color. ¿Es “más real” la fotografía a color? ¿Cuál es el eco visual que resuena a lo largo del tiempo y que nos señala una distancia simbólica entre el uso político de la violencia visual en distintas épocas? Éstas son algunas de las preguntas que orientan las reflexiones del presente texto, cuyo objetivo es proporcionar una mirada crítica ante la violencia contemporánea. Todo fenómeno tiene una historia, incluida la violencia visual en México. En consecuencia, es necesario reflexionar sobre sus orígenes y las herencias que tiñen la circulación de imágenes violentas en el presente.

Palabras clave

Historia, fotografía, violencia, blanco y negro, color

Abstract

Studying the past using photography as a primary source influences the way we imagine the past. Similarly, the study of violence through photography signals a hermeneutic problem that relates to the present, where violence is mostly represented through coloured images. Is coloured photography “more real”? What is the visual echo that resonates over time and signals a symbolic distance between the political use of visual violence at different times? These are some of the questions that guide the reflections of this text, whose objective is to provide a critical look at contemporary violence. Every phenomenon has a history, including the visual violence in Mexico. Therefore, it is necessary to reflect on its origins and the visual inheritances that influence the circulation of violent images in the present.

Keywords

History, photography, violence, black and white, colour

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM y es becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein.

*Siempre había pensado que la guerra
sería en blanco y negro. Pero es en color.
Arkadi Babchenko
La guerra más cruel*

ESTE ESCRITO NACE COMO UNA REFLEXIÓN DERIVADA DE MI LABOR COMO HISTORIADOR de la fotografía. En él se habrá de exponer un límite al que el historiador de la imagen se enfrenta al trabajar con representaciones de violencia y —en este caso específico— la ausencia de color en la fotografía como una dificultad hermenéutica.¹ A tal problemática nos enfrentamos en un presente hipervisual, marcado por la presencia de imágenes a color y, en ocasiones, de videos que incluyen el terrible sonido de las víctimas y mediante los cuales se registra la violencia contemporánea.² El objetivo central de este texto es poner a discusión el trabajo con fotografía como fuente de investigación histórica. También se busca cuestionar cómo el horizonte hipervisual contemporáneo repercute en nuestra interpretación del pasado y viceversa. Estudiar la violencia en la historia a través de la imagen se vuelve un tema muy complejo no sólo porque existe la distancia temporal hacia los hechos del pasado, sino también por la distancia simbólica que implica el predominio del blanco y negro en las imágenes de la violencia pretérita, por lo menos la de antes de la masificación de la fotografía a color que se dio a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado.

Para dar paso a las reflexiones que aquí presento es preciso señalar que las fotografías contenidas son tanto en blanco y negro como en color. Las imágenes utilizadas se remontan a finales del siglo XIX y otras más son de años recientes. Es cierto que podría parecer insostenible trabajar una temporalidad tan amplia; no obstante, en lugar de establecer un orden y un desarrollo estrictamente cronológicos, se abordarán a través de ecos vi-

¹ Las reflexiones que aquí aparecen también pueden problematizarse en más aspectos o fenómenos representados en la fotografía. El tema de la violencia visual es muy específico porque son imágenes que se han construido de manera muy particular y cuya circulación ha generado diversas discusiones.

² El uso del cuerpo para la fabricación de mensajes de los grupos del crimen organizado e incluso por parte de miembros de las fuerzas de seguridad se incrementó en la última década. Véase Sergio González Rodríguez, *El hombre sin cabeza*, pp. 22-23.

suales; es decir, de imágenes de violencia que son similares respecto a aquello que retratan. En consecuencia, se presentará una imagen de un pasado remoto yuxtapuesta a otra semejante, pero temporalmente más cercana al presente. Se pretende hacer una suerte de péndulo entre violencia en blanco y negro y color, entre pasado y presente. Se trata, pues, de reflexionar los hechos a los que las fotografías refieren, de comprender imágenes mediante imágenes.

Tomo como pretexto la frase con la que Arkadi Babchenko describía su experiencia en la primera guerra de Chechenia (1994-1996); ello con el objetivo de reflexionar sobre el trabajo que el historiador realiza con imágenes de violencia en épocas en que la fotografía a color no existía o no se había masificado. Si bien la fotografía a color ya era común en el conflicto checheno, cuando Babchenko entró en acción como recluta del ejército ruso, mencionó la impresión que la causaba ver la guerra en color. Generalmente, las imágenes que él tenía como referentes de conflictos bélicos eran en blanco y negro. En el momento en que el soldado ruso llegó al Cáucaso, le sorprendió que esos referentes fotográficos de la guerra le habían construido una “imagen” o idea de la guerra que no correspondía a la realidad cromática que presencié en Chechenia.³

Al recuperar la idea de Babchenko y haciendo un parangón hacia la labor del historiador de la fotografía, surgieron diversas discusiones con colegas

³ La guerra de Vietnam fue el primer conflicto bélico cubierto mediante imágenes a color. La televisión tuvo una influencia notoria para que los fotógrafos utilizaran película a color. Véase Nathalie Boulouch, *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*, 145. Otro caso interesante sobre imágenes de conflictos bélicos y sus imágenes lo podemos encontrar en las intervenciones en Irak. Durante la operación Tormenta del Desierto se difundieron imágenes de las primeras incursiones de los aliados encabezados por Estados Unidos. Dichas videgrabaciones causaron asombro pues mostraban la guerra de una forma nunca antes vista; es decir, mediante el uso de tecnología nocturna que reducía las representaciones a imágenes de claroscuros caracterizados por un tono verde. Durante la invasión de Irak en 2003, la cobertura inicial causó otro tipo de discusiones; en primer lugar, porque las transmisiones del ataque inicial fueron a color, dejando ver la lluvia de explosiones sobre Bagdad casi como si se tratara de un mortal espectáculo. En segundo, se transmitió en vivo a casi todo el mundo, aspecto que mostró la inmediatez con que podíamos observar un conflicto de esa magnitud al otro lado del planeta.

especialistas en el trabajo con fotografía como fuente de investigación. Una buena parte de ellos tenía como referentes de la guerra imágenes de las conflagraciones mundiales.⁴ En el contexto nacional las imágenes de violencia y guerra tienen como uno de sus máximos referentes las fotografías de la Revolución Mexicana, incluso de las distintas represiones contra movimientos sociales y estudiantiles en los años cincuenta y sesenta del siglo xx. En mi caso particular, las referencias a imágenes de violencia o bélicas también eran de la época revolucionaria. A razón de esto, siempre había imaginado el pasado lejano mayoritariamente en blanco y negro, pero fue a color.⁵ Pese a tener conciencia de ello, es difícil imaginarlo así porque se le mira a través de fuentes visuales como la fotografía, cuyo poder de mimesis termina por generar en el espectador una idea de cómo se veía ese tiempo pretérito. Cuando se observa una fotografía no se mira el pasado, sino una representación verosímil que termina por volverse un referente que, en muchas ocasiones, se toma como “fidedigno”.

Debido a mi formación como historiador y luego de varios años de estudios sobre la violencia visual, me decidí a rastrear los orígenes de esa proble-

⁴ Es importante mencionar que los referentes visuales a conflictos bélicos también son un asunto generacional. No es posible universalizar; sin embargo, es muy probable que las generaciones nacidas en la época de la circulación de imágenes y video a través de internet estén construyendo sus propios referentes en torno a la guerra y la violencia.

⁵ La fotografía a color tuvo distintas etapas, desde el siglo xix se realizaron experimentos técnicos para plasmar imágenes a color, incluso la práctica de colorear a mano imágenes obtenidas por medios técnicos también tuvo un origen decimonónico. Su desenvolvimiento en México fue muy amplio hasta bien entrado el siglo xx. Sobre el desarrollo de la fotografía a color Nathalie Boulouch apunta lo siguiente:

Será el rol del autocromo comercializado en 1907. Éste pone en marcha la primera etapa de la presencia del color en la fotografía, marcada por los procedimientos aditivos, y dominará la práctica de la foto cerca de treinta años. En 1936, la introducción de los procedimientos sustractivos, entre los que el Kodachrome y el Agfacolor Neu serán los primeros representativos, marca el debut de una segunda etapa calificada como ‘moderna’ para distinguirla de la anterior. Por último, en la década de 1960 comienza el auge de la fotografía en color, que la llegada de la tecnología digital en los años noventa no hará más que confirmar. En 2005, el color representa el 97.5 por ciento del mercado de la fotografía.” Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 9.

mática en México. Esta labor implicó una suerte de trabajo arqueológico en búsqueda de la sangre “petrificada”, o mejor dicho, fotografiada.⁶ Para ello fue preciso adentrarse en las diversas representaciones de la violencia pero, principalmente, analizar los usos que estas fotografías tuvieron por parte del poder político.⁷ Lo anterior fue un aspecto insoslayable dado que el uso al que fueron sometidas tales imágenes las hizo tener un alcance y difusión mayores. Mis pesquisas se remontaron hacia los años finales del Porfiriato, periodo en el cual situé los orígenes de la violencia visual en fotografía —por lo menos en lo que se refiere a usos políticos—.⁸ El límite temporal que establecí en el trabajo doctoral fue el inicio de los años cincuenta del siglo xx.⁹ Las representaciones analizadas se caracterizaban por ser

⁶ Para estudiar la violencia y muerte en la historia, la fotografía es un documento imprescindible. A este respecto, Giovanni de Luna apunta lo siguiente:

Porque las *fuentes* son, de hecho, los cuerpos, los cadáveres de los hombres fallecidos durante la guerra. Son cuerpo-documento, cuerpos que han podido estudiarse a través de la fotografía u otro tipo de imágenes [...] En su mayor parte se trata de cuerpos colocados en pose, escenificados, exhibidos para ser fotografiados. Y, a menudo, sin la mediación del fotógrafo, el historiador no habría podido adentrarse en el horror de las trincheras, entre las alambradas de los *lager*, en las casas derribadas por las bombas, para observar esos cuerpos-documentos en todos los escenarios de la modernidad bélica. Véase Giovanni de Luna, *El cadáver del enemigo*, 11-12.

Existen otros estudios sobre la violencia realizados desde la historia pero que analizan otro tipo de fuentes. Destaca el trabajo de Robert Muchembled, en donde la literatura fue la fuente principal para desarrollar las hipótesis del autor. Cfr. Robert Muchembled, *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*.

⁷ Si bien existen distintos tipos de violencias que pueden estudiarse, se decidió analizar la de origen político porque tenía una intención más evidente como estrategia de control social. Mediante la fotografía se implementaron y difundieron masivamente las estrategias de terror.

⁸ Se conservan tomas que retratan eventos que refieren a la violencia y que es posible ubicar a mediados del siglo xix. Un ejemplo concreto es el daguerrotipo atribuido a Charles J. Betts tomado durante la intervención estadounidense en 1847. Si bien fue una escenificación, dicha imagen se produjo por una cámara daguerriana y fue una de las pioneras en retratar los horrores de la guerra con este medio. Véase John Mraz, *México en sus imágenes*, 42-43.

⁹ Los usos de la violencia en la fotografía como estrategia política comenzaron a finales del Porfiriato; ello, si consideramos que la difusión de este tipo de imágenes fue de la

en blanco y negro. La amplia mayoría eran negativos en placas de vidrio en distintos tamaños. Otras más consistían en impresiones colocadas en la prensa y, considerando los avances técnicos de aquel periodo, eran imágenes con una calidad menor en comparación con tomas posteriores; no obstante, no dejaban de causar impresión; es decir, acceder a fotografías que retrataban múltiples formas de violencia, como asesinatos, fusilamientos y cuerpos devastados por el efecto de innumerables armas, es algo que genera una suerte de conmoción. Desde luego eso se debe a que fueron fotos derivadas de un afán incesante de generar temor. Todas esas imágenes mostraban cuerpos representados en blanco y negro y un amplio abanico de grises. Reitero: no por ello eran menos impactantes. El miedo estaba implícito en las intenciones que subyacen dichas tomas.

Caso particular es la ejecución de criminales y la exhibición de sus cadáveres mediante la fotografía. En la primera imagen aparece el cadáver del famoso bandido Heraclio Bernal, quien fue abatido en enero de 1888. Luego de su muerte, su cuerpo fue fotografiado y las imágenes difundidas; con ello se pretendía dar un mensaje: esto es lo que le pasa a los criminales. Dado que la tecnología para publicar fotografías en la prensa no se encontraba disponible en México durante esos años, se realizó un dibujo basado en la fotografía y se colocó en la primera plana del diario *La Patria Ilustrada* —periódico dirigido por Ireneo Paz y con afinidad al régimen de Porfirio Díaz—. La fotografía del cadáver de Bernal implicó un *trofeo* para el régimen. De esa manera se anunciaba el uso de la violencia contra todo aquel que lo desafiara. La foto fue una evidencia contundente del monopolio de la fuerza letal por parte del gobierno porfirista. Una de las copias llegó a manos de general Díaz; probablemente se trató de una forma de rendir cuentas al presidente mediante la efigie de un cadáver registrado en la fotografía. Actualmente la copia se resguarda en la Colección Porfirio Díaz custodiada por la Universidad Iberoamericana.

mano con el desarrollo de la prensa moderna, cuyo máximo representante en la época fue *El Imparcial*. No obstante, es posible situar otros ejemplos de la relación violencia visual—poder político, mismos que podemos situar en los ochenta del siglo XIX. Véase David Fajardo Tapia, *Bandidos, miserables, facinerosos*.

Inserto en la exhibición de criminales abatidos y fotografiados encontramos el caso del narcotraficante Arturo Beltrán Leyva. En diciembre de 2009, luego de varios días de acecho, la Marina mexicana lo abatió en Cuernavaca, Morelos. Tras la muerte del criminal, los marinos intervinieron el cadáver del capo colocándole billetes sobre el cuerpo ensangrentado. Se trató de la fabricación de una escena que transformó el cuerpo del narcotraficante en un botín, todo ello inserto en un contexto de disputa entre dos instituciones de seguridad mexicanas que buscaban destacar sus logros: el Ejército y la Marina. Cuando se difundió la imagen también se incrementó la polémica alrededor del evento pues mostraba a las fuerzas de seguridad actuando de la misma forma que los criminales. En este sentido, cabe preguntarse ¿por qué dos imágenes de cadáveres de delinquentes se producen en el mismo país y con el mismo sentido pese a la distancia existente entre ambas tomas? La respuesta está en comprender el contexto histórico que permite la cristalización y circulación de este tipo de tomas.

Ambas fotografías son producto de un discurso de poder político en el que el cuerpo del criminal tiene valor en cuanto que se encuentra inerte y ensangrentado. No representa más un riesgo. Al mismo tiempo, eleva la reputación del gobierno como garante de la paz. Pero el meollo radica en comprender el contexto que legitima o no a cada una de las imágenes. Es justo en las circunstancias donde el historiador debe centrar gran parte de su labor para comprender la lógica de poder impuesta en cada criminal abatido y su retrato. Más allá de entrar en dilemas éticos —lo cual no significa que uno deba hacer caso omiso de ellos—, el historiador debe comprender por qué estas imágenes son significativas para la sociedad y el poder político. Asimismo, por qué no dejan de producirse. O mejor aún —como apunta Iván Ruiz—, para comprender este tipo de imágenes de violencia: preguntémonos entonces qué podemos aprender de ellas y por qué debemos ser capaces de verlas.¹⁰

¹⁰ Iván Ruiz, *Docufricción*, 27.



Figura 1. Fotografos, *Cadáver de Heraclio Bernal*, 1887, albúmina, b/n sin negativo, montada sobre cartón 5.5 × 9, Colección Porfirio Díaz, c. 7 leg. 13. doc. 3112-a. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero de la Universidad Iberoamericana.

El interés por comprender el origen de la violencia visual desembocó en una tesis de maestría y un trabajo doctoral. Asimismo, mi análisis también se vio marcado por una constante revisión de la violencia visual en el presente. Es decir, para comprender la historia de la violencia fotografiada era menester situarse como sujeto histórico, esto es: considerar un presente marcado por imágenes llenas de color y, en ocasiones, de videos que mostraban el lado cruel del ser humano. Se trató de una doble labor que implicaba pensar la historia desde el presente, tratar de imaginar el blanco y negro en color y viceversa. Aunado a ello, se encontraba la constante producción de imágenes en la actualidad y, en ocasiones, la también inacabable aparición de documentos en el pasado, en la prensa de la época y en el archivo. Así es, el pasado, al igual que el presente, también es incesante a través de sus imágenes.

Luego de varios años investigando el tema, me llamó la atención que muchos colegas

con quienes compartí y discutí las fotografías recopiladas, generalmente pensaban que esas imágenes no eran tan impactantes como las actuales. El común denominador de ese argumento era la ausencia de color. Usualmente, se tiende a pensar que una imagen a color es más “real” que una en blanco y negro, por lo menos en lo que respecta a las imágenes de la violencia. A mi juicio, esto se debe a dos cosas principales: primero, nuestra interpretación de ese tipo de imágenes se encuentra mediada por un horizonte hipervisual marcado por la presencia de fotografías a color en donde el rojo de la sangre ha adquirido un valor muy particular; en segundo lugar,



Figura 2. Valente Rosas, Cuerpo de Arturo Beltrán Leyva, 18 de diciembre de 2009.
<https://www.elmundo.es/america/2009/12/18/mexico/1261156208.html> (consultado el 2 de agosto de 2019). Agencia © El Universal.

el blanco y negro marca una distancia simbólica entre el pasado y el presente, es decir, hace atemporales instantes retratados, lo cual, no es un asunto de realidad, sino uno de verosimilitud, de mimesis.¹¹ Asimismo, cabe mencionar que la percepción del color también se encuentra mediada por nuestro horizonte cultural y tecnológico; en consecuencia, no debemos olvidar que ambas son representaciones de momentos particulares en la historia.¹²

¹¹ Cabe apuntar que esta disputa entre fotografía en blanco y negro y en color se remonta a varias décadas atrás. En un primer momento, la foto en blanco y negro tenía mayor agrado, por dos razones: primero, la fotografía a color era sumamente costosa; en segundo lugar, los fotógrafos le atribuyeron un valor estético a la imagen en blanco y negro. Como menciona Natalie Boulouch: "El color recoloca, pues, horizontalmente el valor de relación del parecido entre la imagen fotográfica y la percepción del mundo. Expresa la realidad del mundo cuando el blanco y negro tan sólo la comenta. Éste será un nudo alrededor del cual los fotógrafos van a tomar partido." Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 10-11.

¹² Sobre este punto Nathalie Boulouch apunta lo siguiente: "La percepción del color

Por otra parte, algunos usuarios de sitios como *Instagram*, *Facebook* y otras plataformas digitales se han dedicado a publicar imágenes históricas a las cuales añaden color. Se trata de una práctica que se encuentra ligada a la fotografía desde que ésta surgió, esto es: el afán de copiar la realidad. Lo interesante es que al colorear imágenes antiguas en blanco y negro se las integra a nuestro horizonte hipervisual y se les dota de esa idea de cercanía al presente. Cabe apuntar que la aplicación de color se remonta a años muy tempranos en la historia de la fotografía en el mismo siglo XIX, cuando existía la práctica de colorear distintos procesos fotográficos como las *carte de visite* e incluso algunos daguerrotipos. Se trata de una labor que data de hace más de un siglo, pero la fascinación mostrada por los espectadores de los medios digitales actuales es de llamar la atención.¹³ Muchos discuten sobre los verdaderos colores, si los tonos colocados eran los “reales”, si la sangre de algunos personajes era así de brillante o así de opaca. Asimismo, otros documentales difundidos a principios de este siglo¹⁴

está condicionada por su entorno visual y cultural. Nuestra experiencia actual se da pues en un desfase: los colores que vemos actualmente sobre las fotografías más antiguas probablemente no son aquellos que vieron quienes las produjeron. [...] Además, hablar de colores en fotografía implica plantear el problema de su permanencia y el de las alteraciones químicas que afectan la imagen en el curso de su existencia. La falta de estabilidad de los procedimientos es efectivamente una de las problemáticas recurrentes.” Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 11-12 [la elipsis entre corchetes es mía].

¹³ Algunos sitios donde se publican fotografías antiguas a color son los siguientes: *History in color* <https://www.instagram.com/historycolored/>, *Historia a color* https://www.instagram.com/historia_imagenes/, Sardjono https://www.instagram.com/john_colour/ (consultado el 23 de septiembre de 2019).

En una plática con este último usuario, me comentó que utilizaba programas digitales (Photoshop) para agregar color a las imágenes. También es posible encontrar sitios y perfiles de *Facebook* en donde los usuarios difunden el coloreado digital de imágenes. El 20 de noviembre de 2019, el usuario Marco Zozaya difundió algunas imágenes de la Revolución Mexicana que coloreó digitalmente. Las fotografías pueden observarse en la siguiente liga: <https://www.facebook.com/marcotheidiot/posts/743302876138733> (consultado el 30 de noviembre de 2019). El sitio de *Facebook* en Salva es uno de los que han publicado en esta red social una vasta cantidad de imágenes coloreadas provenientes de distintos periodos de la historia mexicana. Pueden consultarse sus trabajos en la siguiente liga: https://www.facebook.com/ensalva/?ref=page_internal (consultado el 17 de enero de 2020). En una charla vía *Facebook*, los encargados de en Salva comentaron que también realizan el coloreado con Photoshop.

¹⁴ Existe una serie llamada *La segunda guerra mundial a color*, que fue elaborada mediante la restauración a color de fotografías y filmes; para ello se utilizaron avanzadas

mostraban imágenes a color de las guerras mundiales, se trata de filmes que eran anteriormente conocidos pero que fueron coloreados mediante técnicas digitales y, naturalmente, también causaron asombro.

Caso muy particular es la imagen del cadáver de Benito Mussolini luego de ser ejecutado por los partisanos italianos. Se trata de una imagen muy fuerte y simbólica dado que los cadáveres fueron colgados de forma invertida, como si se tratara de presas asesinadas. El mensaje era claro: el precio por su atroz dictadura y represión fue la muerte. Pero el significado de esa fotografía no sólo se queda en el escarmiento visual. La exhibición y las tomas al cadáver de Mussolini han dado pie a numerosos debates. Algunos condenaron el hecho debido a la polémica surgida luego de la difusión de las fotos en las que el cadáver fue completamente desfigurado a golpes y balazos. Otros más vieron en estas imágenes una venganza simbólica contra el dictador que años atrás mandó a fusilar y colgar a sus críticos y opositores.¹⁵ El cadáver, al igual que los de criminales abatidos, también se volvió un *trofeo* inmerso en una disputa ideológica internacional, principalmente entre los soviéticos y estadounidenses que buscaban legitimarse como los triunfadores del conflicto. Al colorear la imagen, ésta no adquiere otro significado, pero se “actualiza”; es decir, se le despoja de la distancia temporal que comúnmente le es atribuida al blanco y negro. Con el color, la foto se transforma en una imagen más acorde a la mirada del espectador contemporá-

técnicas digitales. Asimismo, la cinta producida por Peter Jackson *They Shall Never Grow Old (Jamás Llegarán a viejos)*, estrenada en 2018, muestra imágenes a color que revelan la crudeza de la Primera Guerra Mundial.

El coloreado digital comenzó en la década de los noventa del siglo xx, aunque la difusión de estos trabajos se ha realizado con mayor ímpetu a través del internet y el auge de las redes sociales en el siglo xxi.

¹⁵ El cadáver de Mussolini ha sido motivo de distintas controversias porque el líder fascista promovió un culto hacia sí mismo. Véase Giovanni de Luna, *El cadáver del enemigo*, 250.

En el documental *Il corpo del Duce* de Fabrizio Laurenti pueden conocerse distintos simbolismos del cadáver de Mussolini, los cuales se desentrañan a modo de una historia del cuerpo. Probablemente, uno de los aspectos más interesantes es cómo el cadáver se ha vuelto un objeto de pugnas, condenas y culto entre grupos de izquierda y neofascistas que no sólo provienen de Italia. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U7QpgC6l8L4&t=213s> (consultado el 30 de junio 2020).



Figura 3. Vincenzo Carrese, Cuerpos de Benito Mussolini y Clara Petacci exhibidos luego de ser ejecutados por partisanos italianos, 28 de abril de 1945. Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_Benito_Mussolini#/media/Archivo:Mussolini_e_Petacci_a_Piazzale_Loreto,_1945.jpg (consultado el 6 de agosto de 2019).

neo. El color la asimila a un régimen visual que generalmente se caracteriza por la presencia de color y, a su vez, integra a la fotografía en una plataforma de difusión contemporánea, como lo es Instagram.¹⁶ Disponible en <https://www.instagram.com/p/BiHccNtFITI/> (figura 4).

Cabe apuntar que el éxito que están teniendo estos sitios de imágenes a color, lleva a pensar en una nueva forma de difusión de la historia,¹⁷ la cual

¹⁶ Se decidió aludir a la imagen a color del cadáver de Mussolini (Instagram) con elementos de la plataforma como algunos comentarios de usuarios y los *likes*. Esto es importante porque forman parte de la visualidad del medio de difusión. Al igual que el color, también le otorga la experiencia de observar una imagen “contemporánea”.

¹⁷ Bien valdría la pena realizar un trabajo sobre la difusión de la historia a través de las

es dirigida a una sociedad que en gran medida valora más las imágenes a color, quizá porque las asemeja a su cultura visual, aunque ello implique mostrar el cadáver sangriento de un líder fascista ejecutado en el siglo pasado. Esto último también lleva a reflexionar cómo ciertas violencias del pasado resultan diferentes al ser difundidas en medios digitales e insertas entre una miscelánea de *selfies*, paisajes, fotos familiares, artísticas, etcétera. En este sentido, la interpretación de este tipo de imágenes debe considerar el medio digital por el cual circula, así como las imágenes y textos que la acompañan. Del mismo modo, deben tenerse en cuenta los comentarios realizados por los seguidores de los sitios, pues es información proporcionada por los nuevos receptores de las fotografías.

En lo que respecta a las imágenes de violencia, es necesario mencionar que el color de la sangre no es lo más sobresaliente, aunque, en efecto, tiene un peso simbólico muy particular. La importancia de estudiar la violencia en la imagen no es analizar su color real, sino aquel evento catastrófico y fotografiado del cual nos habla. Dialogar con vestigios mortuorios atrapados en sales de plata es algo que debe ir más allá de ser un crédulo de la imagen. Al utilizar la fotografía como fuente primaria de investigación se debe considerar que, en un mundo tan visual como el contemporáneo, trabajar con este medio de representación no es un asunto de credulidad. Mucho menos es un asunto de fe y objetividad. Se trata más bien de entender la naturaleza mimética del medio. Asimismo, dado que los usos en gran medida determinan el sentido de la imagen, se vuelve necesario cuestionar: ¿quiénes usaron las fotografías y con qué fines lo hicieron? y, desde luego, ¿qué herencias nos quedan de ello?

Esta imagen está fechada alrededor de 1914, en plena Revolución Mexicana. Se trata de la exhibición de los cadáveres de dos rebeldes asesinados. El sentido de colocar los cuerpos colgados era evidente: utilizar el temor como estrategia. De acuerdo con lo dicho, la fotografía amplifica el sentido

redes sociales especializadas en fotografías. Si bien es un tema que tiene un fuerte vínculo con el presente texto, considero que abre otra ruta que debe abordarse de manera precisa. Por el momento queda fuera de los límites de este trabajo.



Figura 5. Casasola, *Cadáveres de dos rebeldes colgados de un árbol*, ca. 1914. Inv. 553255. Fondo Casasola, Fototeca Nacional. Reproducción autorizada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia.

del aleccionamiento visual que esta escena implica. No es posible decir con certeza de quiénes se trata. Probablemente la intención de esta escena no es mostrar una identidad particular sino, por el contrario, darle un sentido colectivo dirigido a todo aquel que se atrevía a desafiar a los autores de este monumento mortuario. Dentro de la lógica del dominio, se busca que la imagen sea didáctica de una manera más eficiente. Si los espectadores logran comprender el papel sufriente de la víctima y ello altera la conducta del espectador a través del miedo, entonces el terror visual cumple su objetivo.

La figura 6 (disponible en <https://www.infobae.com/2012/09/15/1058102-guerra-narco-nueve-cuerpos-colgados-puente/> Reuters) retrata una escena similar pero fue tomada casi cien años después. A diferencia de la anterior, ésta es a color y ello nos permite comprender la actualidad del trágico evento al que refiere. Es posible observar que los rostros fueron cubiertos y con ello también se intentó borrar su identidad, por lo menos mientras los cuerpos estuvieran colgados. En este sentido, ambas fotos tienen la misma finalidad: generalizar el miedo mediante cuerpos acomodados para ser observados y retratados. Sin embargo, los lugares de las tomas nos muestran dos espacios distintos: uno rural y uno urbano, casi como si se tratara de una metáfora del avance del tiempo, pero también del uso del terror a lo largo de un siglo. En las imágenes, los cuerpos son objetos oscilantes a perpetuidad, y junto con ello, la intimidación visual parece un péndulo entre pasado y presente.

En el ámbito de la historia, la fotografía no debe ser valorada como documento incuestionable. Eso no significa que se le niegue como fuente de investigación. De hecho, la foto nos plantea un problema hermenéutico muy específico, es decir: pensar y estudiar el pasado implica la creación de imágenes del tiempo pretérito y éstas influyen en la manera en que representamos —imaginamos— e interpretamos los eventos y procesos históricos. A este respecto, la clave es cuestionar a las fotografías y analizarlas desde distintas ópticas. Siempre debe considerarse la cultura visual dentro de la cual cada fotografía surgió. También es preciso analizar qué respuestas nos posibilitan las fotografías o qué preguntas nos plantean sobre una realidad pasada y su relación con el presente.

Como caso particular, cuando pienso y estudio el Porfiriato y la Revolución Mexicana, siempre imagino las escenas en blanco y negro. Varias de las imágenes que utilicé en mi tesis doctoral ya las había empleado con anterioridad, las tenía “en la mente”, lo cual facilitó su búsqueda y localización en distintos repositorios. Esto último me parece digno de destacar; es decir, ¿por qué algunas imágenes fotográficas se quedan en nuestra memoria?, ¿qué tienen esas imágenes que se esculpen en nuestra mente como parte de la interpretación e imaginación que hacemos del pasado?

Muchos historiadores tendemos a generarnos imágenes de lo ocurrido y para ello tomamos como referentes las fuentes fotográficas que hemos visto con anterioridad. Sin embargo, no guardamos en nuestra memoria todas las fotografías que observamos, sino sólo aquellas que nos resultan significativas. Una respuesta a las interrogantes planteadas líneas atrás la vislumbró adecuadamente Susan Sontag en su libro *Ante el dolor de los demás*, donde considera que este tipo de imágenes de muerte y violencia generan una *conmoción* y emoción en el espectador.¹⁸ Tomando como punto de partida la reflexión de esta autora y agregando los argumentos de Philippe Dubois —*El acto fotográfico*—, es preciso señalar que la intención de conmocionar no sólo se encontraba en el positivo de la fotografía, en su colocación en algún periódico o en la fuerza estética de la misma. Desde luego, tampoco provenía de la persona retratada luego de ser asesinada, sino que se encontraba en el acto fotográfico mismo,¹⁹ es decir, en la intención de transformar una muerte impactante para otros —y también para el mismo fotógrafo— en un mensaje caracterizado por retratar el dolor y, con

¹⁸ La autora toma como ejemplo el arte religioso para exponer cómo este tipo de imágenes tiene la función de generar conmoción en el espectador, que comprenda y tenga empatía con la víctima, pero en ocasiones también temor. Véase Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, 51.

¹⁹ A este respecto Philippe Dubois menciona: “Con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera de su modo constitutivo, fuera de aquello que la hace ser como tal, dando por supuesto por una parte que esta ‘génesis’ puede ser tanto un acto de producción propiamente dicho (la ‘toma’) como un acto de recepción o de difusión, y por otra parte que esta indistinción entre el acto y la imagen no excluye en modo alguno la necesidad de una *distancia* fundamental, de una desviación en su núcleo mismo”. Véase Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, 54.

ello, hacer que éste fuese lo más comprensible para todos, ya fuera como miedo, afrenta, recuerdo o tragedia; todo lo cual va más allá de la presencia del color. Así, la fotografía tiene un valor singular como detonador emotivo y sentimental del espectador, lo cual, a su vez, también le otorga un aura particular a estas fotografías, y que no es el aura de unicidad a la que se refirió Walter Benjamin, sino aquella que hace de una fotografía un documento histórico que mantiene siempre un vínculo con su referente real, al tiempo que nos proporciona una imagen verosímil de una muerte. Se trata, pues, del aura emotiva que depositamos en casi cada foto al interpretarla. En este sentido, la fotografía siempre ha mantenido su relación metafórica con la muerte, con aquello que ya no *está* o ya no *es* y quizá por ello nos resulta tan cautivadora e impactante. Incluso, como plantea Salvador Elizondo en su novela *Farabeuf*, la fotografía de la violencia y particularmente de los cadáveres, también es inquietante porque “congela” un instante que en realidad es muy breve: la muerte de una persona. En la fotografía queda representado y con ello enfrenta a los espectadores a contemplar la muerte mientras se mira la imagen. De esta manera, el breve acto fotográfico perpetúa en su soporte el efímero acto de la muerte.²⁰ Además, la fotografía implica una ausencia que, por el simple hecho de representar el pasado de una manera tan mimética, se vuelve depositaria de la sensibilidad del espectador que comprende el papel trágico de la víctima. A ello se debe agregar la intención de quienes hicieron circular la imagen, ya

²⁰ “Fotografiad a un moribundo —dijo Farabeuf—, y ved lo que pasa. Pero tened en cuenta que un moribundo es un hombre en el acto de morir y que el acto de morir es un acto que dura un instante —dijo Farabeuf—, y que por lo tanto, para fotografiar a un moribundo es preciso que el obturador del aparato fotográfico accione precisamente en el único instante en el que el hombre es un moribundo, es decir, en el instante mismo en que el hombre muere.” Véase Salvador Elizondo, *Farabeuf*, 29.

Philippe Dubois también recupera la idea del instante vuelto perpetuo que se da con el acto fotográfico. Véase Dubois, *El acto fotográfico*, 148-149.

Cabe apuntar que las fotografías de violencia también tienen atracción porque se ha construido una mirada mórbida hacia el horror, más precisamente en las fotografías de nota roja. En este sentido, la violencia visual, ya sea en blanco y negro o a color, despierta interés porque se ha vuelto parte de una cultura del espectáculo. Además, la nota roja ha establecido una estética mórbida pensada para despertar la atracción de los espectadores. Véase Carlos Monsiváis, *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, 21-22.

fuera a modo de postal o publicada en la prensa, y de ahí la importancia y la necesidad de elaborar un marco histórico adecuado para entender el uso de la imagen y los modos en que circuló, pero también, de situarse como sujeto histórico que contempla y analiza la imagen.

Líneas atrás señalé que al imaginar los hechos del pasado, por lo menos en los periodos que he estudiado —el Porfiriato, la Revolución Mexicana y la Posrevolución— siempre recreo mentalmente imágenes de dichos periodos y todas ellas son en blanco y negro. Principalmente, esto se debe a que he realizado mi acercamiento y estudio de la historia a través de la fotografía. Luego de varios años escribiendo historia con este medio de representación, mis referencias a los periodos se crean de esa manera, con una ausencia de color.²¹ Desde luego es probable que los historiadores que trabajan los mismos periodos con otro tipo de fuentes imaginen el pasado de otra forma. El meollo radica en que mi fuente primaria —la fotografía— nos permite hacer una lectura muy particular del pasado, nos acerca a los hechos, los rostros, los gestos, todo ello desde una mimesis y verosimilitud que en gran parte orienta la comprensión del pasado, pero que está determinada por los alcances técnicos del medio. Debemos insistir en que ninguna fotografía es inocente: se encuentra mediada por la selección que el fotógrafo hizo al encuadrar su imagen y el posterior disparo del obturador que atesora el evento en el interior de su máquina.²²

Las últimas dos fotografías dialogan con hechos semejantes. O mejor dicho, con tragedias semejantes. Más allá de entrar en los detalles de cada

²¹ Luego de la masificación de la fotografía a color en la segunda mitad del siglo xx era común asociar el blanco y negro al pasado y el color al presente o pasado reciente. Esa frontera se ha ido eliminando con la coloración de imágenes en blanco y negro difundidas en plataformas digitales contemporáneas. De igual modo, la antigua idea de que la fotografía a color era únicamente producida por aficionados fue motivo de debate en la segunda mitad del siglo xx. Esa idea se fue disipando hacia finales de los setenta con la integración de fotografías a color en el ámbito del fotoperiodismo y exposiciones artísticas. Asimismo, la masificación del cine y televisión a color también fue un punto de inflexión para que cada vez más fotógrafos profesionales utilizaran películas a color. Véase Boulouch, *El cielo es azul*, 139.

²² Dubois, *El acto fotográfico*, 145.

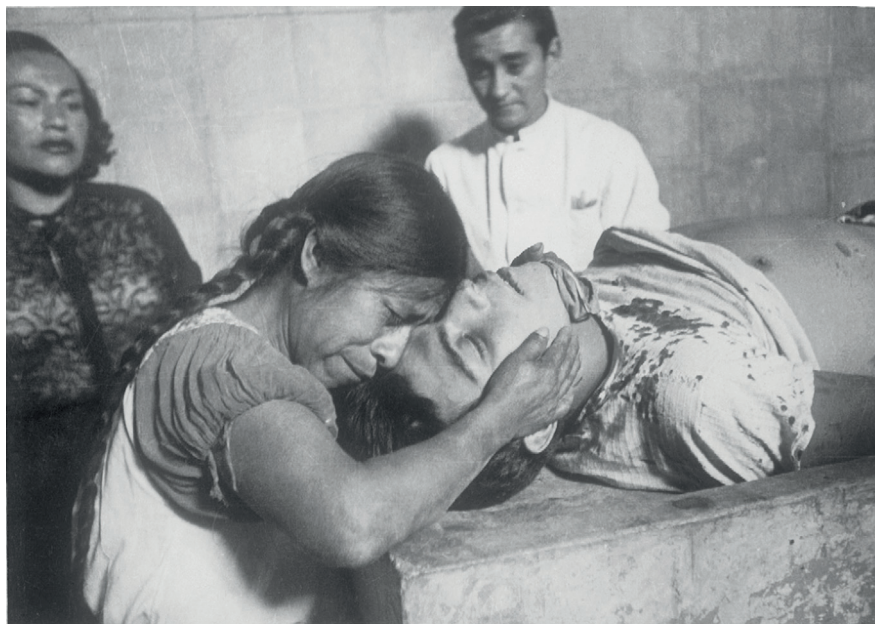


Figura 7. Julio Mayo, Zafarrancho, frente a Bellas Artes, disparando la policía entre los manifestantes y escondiéndose en el Teatro Bellas Artes, linchamiento de un agente por los manifestantes, un muerto en Ángela Peralta y heridos. La madre y el muchacho del partido comunista en la delegación. Acetato, 34 tiras 182 imágenes, Fototeca del Archivo General de la Nación, Fondo Hermanos Mayo, núm. 5595.

una de las imágenes, lo cual no significa soslayarlos, sugiero comprenderlas desde el eco visual que ambas generan. Propongo mirarlas en conjunto porque, lejos de la distancia temporal y la presencia de color, las imágenes tienen un vínculo iconográfico. A grandes rasgos, ambas imágenes remiten a la Piedad, un tema artístico con una larga trayectoria en Occidente y con una notoria fuerza emotiva desde hace siglos: la madre llorando al hijo, lamentándose junto a un cuerpo inerte y ensangrentado. La primera imagen fue tomada por Julio Mayo, fotógrafo que llegó a México durante el exilio español y quien junto con sus hermanos y amigos formó la agencia Hermanos Mayo.²³ La foto se tomó en la marcha del primero de mayo de 1952. En ese evento policías encubiertos arremetieron contra

²³ Véase John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*, 14-15.



Figura 8. Félix Reyes Matías, *Oaxaca*, 2006. Tomada de Abraham Nahón, *Imágenes de Oaxaca. Arte, política y memoria*, Ciudad de México: Universidad de Guadalajara / Ciesas, 2017.

miembros del Partido Comunista Mexicano. El estudiante Luis Morales murió víctima del ataque y en la imagen se observa a su madre sosteniendo la cabeza de su hijo.²⁴ La segunda foto fue tomada por Félix Reyes Matías durante el conflicto en Oaxaca en el año 2006. Es poco lo que se sabe sobre las víctimas retratadas, salvo que al igual que la otra imagen, fueron víctimas de la represión gubernamental implementada por autoridades estatales y federales. La idea de la Piedad en ambas fotografías se construye si observamos los aspectos iconográficos de ambas tomas. Para sostener esta interpretación, también debe considerarse la realidad

²⁴ La fotografía no fue publicada sino hasta que la revista *Mañana* decidió hacerlo en 1955. Sin embargo, se intentó cambiar el sentido de la imagen mediante el pie de foto. John Mraz señala que con ello se le descontextualizó y se le presentó como un evento cotidiano con tintes de nota roja. Véase Mraz, *Historiar fotografías*, 66-68.

David Alfaro Siqueiros realizó un mural llamado *Historia del teatro en México* y tomó la fotografía de Julio Mayo como modelo. Renato González Mello realizó un estudio muy interesante sobre dicha obra. Véase Renato González Mello, "La provocación y la exhibición del cadáver", en *Otras rutas hacia Siqueiros*, 75-91.

nacional mexicana, en la que la cultura visual católica tiene un fuerte arraigo en la sociedad. Además, el valor de la imagen es sustancial para la difusión de este dogma. Asimismo, en ambas fotos la figura de la mujer remite a la madre —la *madre universal* en palabras de Carlos Monsiváis—,²⁵ retratada como un sujeto sufriente que se aferra a la pérdida del ser querido y con ello punza la sensibilidad del espectador.²⁶ Para el caso que nos interesa, de nueva cuenta, el color es un elemento mediante el cual la escena se “actualiza”; es decir, se inserta en la cultura visual contemporánea y borra la distancia simbólica del blanco y negro. Pero más allá del color o la monocromía, ambas fotografías también nos ayudan a comprender el papel trágico de las víctimas. La brecha temporal se aminora mientras el espectador contempla la imagen. No son propiamente fotografías que hayan sido utilizadas para amedrentar a un sector en específico, pero su carga afectiva es tan fuerte que exigen construir un contexto para comprender una tragedia arrancada al tiempo y cuyo eco visual resulta casi incesante, es decir: la pérdida del ser querido se hace perpetua a través de la fotografía.

La imagen fotográfica nos aproxima al pasado con una peculiaridad que resulta cautivadora, emotiva y, en ocasiones, también estremecedora. Para muchas personas la fotografía es un detonador de la memoria. Tendemos a recordar mientras miramos el álbum familiar, el periódico, los archivos e incluso la publicidad. Es tal su fuerza y valor como testimonio y documento que, luego de casi dos siglos de haberse registrado el primer daguerrotipo, seguimos produciendo imágenes para registrar y guardar momentos que nos resultan significativos. Además, las sociedades contemporáneas tienen un papel más activo como productoras de imágenes; ya sea realizan-

²⁵ Carlos Monsiváis, *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*, 95. Santiago Ramírez destaca —desde una mirada cercana al psicoanálisis— el valor de la mujer en la sociedad mexicana y cómo culturalmente se ha relacionado con la maternidad. Véase Santiago Ramírez, *El mexicano, psicología de sus motivaciones*, 117.

²⁶ Cabe apuntar que la figura de la mujer no sólo refiere a la maternidad, también se relaciona con las representaciones de la Patria, lo cual se acentuó, en mayor medida, luego del impulso cultural a las artes que dio la posrevolución. Cfr. Enrique Florescano, *Imágenes de la Patria a través de los siglos*.

do nuevas tomas o coloreando viejas fotografías, se ha llegado a considerar el mundo contemporáneo como uno caracterizado por el dominio de la imagen como medio de información.

Quisiera finalizar este texto citando nuevamente a Arkadi Babchenko, quien expone esta reflexión sobre el blanco y negro, así como el dolor y sufrimiento que toda violencia implica. Es una referencia que a mi juicio resulta precisa, clara y a la vez desgarradora:

Siempre había pensado que la guerra sería en blanco y negro. Pero es en color. No es cierto que los pájaros no canten y los árboles no crezcan. En realidad, la gente era asesinada en medio de colores brillantes, entre el verde de los árboles y el azul del cielo. A nuestro alrededor la vida brotaba esplendorosa, los pájaros gorgojeaban y las flores crecían. Había muertos sobre la hierba, y sin embargo no daban miedo, porque formaban parte de ese mundo de color. Podías reír y conversar animadamente cerca de ellos; la humanidad no se detiene ni enloquece ante unos cuantos cadáveres. Lo único que nos daba miedo era que nos dispararan a nosotros. Era tan extraño que la guerra fuera en color...²⁷

Al igual que Babchenko, pero guardando distancia entre los temas y temporalidades que cada uno refiere, me resulta complicado pensar la Revo-

²⁷ Arkadi Babchenko, *La guerra más cruel*, 159. Los actos de violencia en la imagen han tenido distintas representaciones, en ocasiones se han distanciado de las tomas sensacionalistas y primeros característicos de la nota roja. Un caso muy particular lo encontramos en Fernando Brito, cuya parte de su obra destaca por el manejo del color, la perspectiva y planos generales. Al respecto, Iván Ruiz apunta: "Brito señala una división entre una práctica fotoperiodística sensacionalista y una documentación que se distingue por sus cualidades formales y estéticas". Véase Ruiz, *Docufricción*, 58-59.

Didier Aubert analizó la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, de Fernando Brito. La fotografía de Brito plantea una visión distinta de la violencia. Sin perder el aspecto documental en torno a la violencia producto de homicidios, Brito destaca por sus coloridas imágenes en las que los cadáveres se insertan como parte de un paisaje pintoresco. El fotógrafo originario de Culiacán ha sido distinguido con numerosos premios, pero no ha estado exento de la polémica debido a lo que algunos consideran "la estetización de la tragedia". Cfr. Didier Aubert, "Fernando Brito y la imagen de la violencia".

lución Mexicana en color. Ése es uno de los límites de la fotografía que resulta más simbólico para el presente, en donde no sólo vemos el sufrimiento de las personas en imágenes a color, sino —en ocasiones— acompañadas del sonido de su llanto, la agonía o su también terrible silencio.

Si comparamos las imágenes de la Revolución con fotografías que representan la violencia contemporánea —la cual, sobra decir, nos llega también a modo de imagen, pero a color en su gran mayoría—, ninguna resulta más real que la otra: a fin de cuentas, la fotografía no es la realidad. Lo interesante del ejercicio comparativo es que al ver las imágenes de Zapata o Villa asesinados, me resulta complicado concebir que aquellos tonos grises oscuros sobre sus ropas eran su sangre derramada y seca.²⁸ ¿Cuán roja y brillante pudo ser su sangre? Resulta complicado pensar que ellos, y los demás personajes analizados en mis trabajos, fueron figuras asesinadas en medio de ese mundo de color que también fue el pasado. Ahora, en el presente, los estudiamos y tratamos de comprenderlos mediante los dramas visuales que sirvieron para atemorizar a sus seguidores, documentos que en este momento se resguardan como prueba de sus muertes dentro de un archivo catalogado y ordenado, despojado de color. El blanco y negro nos marca una distancia, pero no aminora el valor de lo retratado. Son fotografías que, pese a la ausencia de color, no pierden su fuerza como indicadores de lo terrible que fue la guerra. Asimismo, su importancia como documentos también reside en que son imágenes en donde muchos mexicanos depositan sus esperanzas, mirando y contemplando el dolor de ciertos revolucionarios en el pasado. Ante esas imágenes, aún hoy, muchos esperan que nuestro mundo de color sea diferente, más justo, y que con ello sea posible concebir las heridas —y ciertas fotografías— como cicatrices luminosas y simbólicas en la historia.

²⁸ En el siguiente vínculo pueden observarse fotografías coloreadas digitalmente de los cadáveres de Francisco Villa y Emiliano Zapata: https://www.facebook.com/ensalva/photos/a.2599226000203653/2739520129507572?locale=es_ES%2F.

Bibliografía

- Azahua, Marina. *Retrato involuntario: el acto fotográfico como forma de violencia*. Ciudad de México: Tusquets, 2014.
- Babchenko, Arkadi. *La guerra más cruel*. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2008.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Ítaca, 2003.
- Boulouch, Nathalie. *El cielo es azul. Una historia de la fotografía en color*. Ciudad de México: Vestalia Ediciones, 2019.
- Didi-Huberman, Georges. *Peuples en larmes, peuples en armes*. París: Les Editions de Minuit, 2016.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2014.
- Elizondo, Salvador. *Farabeuf*. Ciudad de México: FCE, 2013.
- Fajardo Tapia, David. *Bandidos, miserables, facinerosos*. Ciudad de México: Centro de la Imagen / Conaculta, 2015.
- Florescano, Enrique. *Imágenes de la Patria a través de los siglos*. Ciudad de México: Taurus, 2005.
- González Mello, Renato. "La provocación y la exhibición del cadáver". En Olivier Debrouse, *et al. Otras rutas hacia Siqueiros*. Ciudad de México: INBAL / Munal, 1996.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Ciudad de México: Anagrama, 2009.
- Luna, Giovanni de. *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451 Editores, 2007.
- Monroy Nasr, Rebeca. *El sabor de la imagen: tres reflexiones*. Ciudad de México: UAM, 2004.
- Monsiváis, Carlos. *Maravillas que son, sombras que fueron. La fotografía en México*. Ciudad de México: Conaculta / Ediciones Era, 2012.
- _____. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Ciudad de México: Debate, 2010.
- Mraz, John y Jaime Vélez Storey. *Trasterrados: braceros vistos por los Mayo*. Ciudad de México: UAM, 2005.

- Mraz, John. *Historiar fotografías*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones en Humanidades de la Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca, 2018.
- _____. *México en sus imágenes*. Ciudad de México: Artes de México, 2014.
- Muchembled, Robert. *Una historia de la violencia. Del final de la Edad Media a la actualidad*. Madrid: Paidós Editorial, 2010.
- Nahón, Abraham. *Imágenes en Oaxaca. Arte, política y memoria*. Ciudad de México: UDG, 2017.
- Ramírez, Santiago. *El mexicano, psicología de sus motivaciones*. Ciudad de México: Grijalbo, 2000.
- Ruiz, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. Ciudad de México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Ciudad de México: Alfaguara, 2004.

Recursos electrónicos

- Aubert, Didier. “Fernando Brito y la imagen de la violencia”, ponencia presentada en el coloquio Photojournalisme et photographie au Mexique depuis 1968, Université Toulouse Jean-Jaurès, 4-5 de octubre de 2018. Disponible en https://www.canalu.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/fernando_brito_y_la_imagen_de_la_violencia_didier_aubert.49367.
- History in color <https://www.instagram.com/historycolored/>.
- Historia a color https://www.instagram.com/historia_imagenes/Laurenti_Fabrizio. *Il corpo del Duce* de Fabrizio Laurenti. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=U7QpgC6l8L4&t=213s>.
- Sardjono. https://www.instagram.com/john_colour/.
- Zozaya, Marco. Disponible en <https://www.facebook.com/marcotheidiot/posts/743302876138733>.
- Página de enSlava: https://www.facebook.com/ensalva/?ref=page_internal.
- “Guerra narco: nueve cuerpos colgados en puente”. Disponible en <https://www.infobae.com/2012/09/15/1058102-guerra-narco-nueve-cuerpos-colgados-puente/>.
- Foto de colgados exhibidos en Loreto en 1945. Disponible en https://es.wikipedia.org/wiki/Muerte_de_Benito_Mussolini#/media/Archivo:Mussolini_e_Petacci_a_Piazzale_Loreto,_1945.jpg.



David Fajardo Tapia

Licenciado, maestro y doctor en historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Se ha especializado en el estudio de la fotografía como fuente para la historia y el análisis de la violencia visual. Ha impartido cursos y sesiones en seminarios enfocados en la historia cultural a finales del siglo XIX y los comienzos del siglo XX en México, destacando el papel de las fuentes visuales para la historia. Fue profesor de cátedra en el Tecnológico de Monterrey campus Santa Fe. Asimismo, ha impartido cursos y talleres en la Facultad de Filosofía y Letras y en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Ha participado en diversos coloquios y congresos presentando trabajos y estudios sobre la fotografía como fuente de investigación histórica. Es miembro del seminario “La mirada documental”. Entre sus publicaciones se encuentran *Bandidos, miserables, facinerosos* (2015) y “Fotografía y prensa: la construcción visual de la violencia, crimen y disidencia en el Porfiriato tardío” (2019). Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM.