Volumen 8
Número 1
enero-junio
2026

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

ISSN: 2683-2208



De la fotografía a la imagen convocada. IA, arqueología digital y documental
Carlos Saldaña-Ramírez

Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025)
Jacob Bañuelos-Capistrán

El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas
Vanesa Magnetto

Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro
Yael Rojas-Medina, Franz Krajnik

Representación cinematográfica de las madres buscadoras en México: una narrativa visual de liminalidad
Gabriela-Lizette Galindo-Martínez, Alberto Ruiz-Méndez

La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana
Carlos-Hisahi Gonzalez-Matsuo

Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia
Laura Ramírez-Rivillas

Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo
Francisco-José Sánchez-Montalbán

La colección de fotografía Hausmann. Un retrato fiel de la sociedad burguesa madrileña y gallega en el siglo XIX
Mercedes Hausmann-Casal

La daguerrotipia en España 10 años después de su presentación en París: análisis hemerográfico del año 1849
Isabel Barrionuevo-Almuzara

Radio and soft diplomacy. German presence in Argentine radio. 1934-1943
Andrea Matallana

Periodismo no es Comunicación, es mucho menos: por qué la Comunicación es virtud y construye democracias
Rafael Repiso

Femicidios con uso de armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Período 2015-2024
Carolina Ferrer

Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en Desierto Adentro
Marcelo-Eduardo Ribaric

Estudios afrolatinoamericanos en perspectiva bibliométrica
Juan-David Luján-Villar

Restricciones físicas y de políticas para la comunicación digital en organizaciones cubanas
Yosvani Orlando Lao-León, Roxana Sera-Rodríguez

La comunicación política de Jorge Álvarez Máynez en TikTok. Tensiones y contradicciones entre la vieja y la nueva política
Cyntia Cerón-Hernández, Thelma-Elena Pérez-Álvarez

Doscientos años de fotografía

Two hundred years of photography

Universidad Panamericana

UNIVERSIDAD Panamericana Escuela de Comunicación

Universidad Panamericana

UNIVERSIDAD Panamericana Escuela de Comunicación

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

CONSEJO EDITORIAL

Dr. Rafael Repiso-Caballero
Universidad de Málaga, España
Dr. Mariano Enmanuel Navarro
Universidad Panamericana, México
Dr. José Ignacio Aguaded
Universidad de Huelva, España
Dr. Atilio Bustos-González
SCImago, Chile
Dr. Manuel Bernal Coronel
Universidad Panamericana, México
Dr. Íñigo Fernández Fernández
Universidad Panamericana, México
Dr. Rafael González Pardo
Universidad del Tolima, Colombia
Dra. Jenny Teresita Guerra González
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Carlos Gutiérrez González
Universidad de La Sabana, Colombia
Dr. Jorge Alberto Hidalgo Toled
Universidad Anáhuac Norte, México
Dr. Octavio Islas Carmona
Universidad del Carmen, México
Dr. Juan D. Machin Mastromatte
Universidad Autónoma de Chihuahua, México
Dr. Félix De Moya Anegón
SCImago, España
Dra. María Soledad Ramírez
Tecnológico de Monterrey, México
Dra. Victoria Tur-Viñes
Universidad de Alicante, España
Dra. Lyudmila Yezerska
Universidad de Piura, Perú
Dra. Rosa Zeta
Universidad de Piura, Perú

Equipo de Redacción

Mtro. Arturo Eduardo Becerra Mariscal
Lic. Leónides Téllez
Mtro. Humberto Martínez
Dr. Gerardo Tibaná
Dr. Carlos Lopezosa
Mtra. María del Rocío Montalbo
Mtro. Juan J. Vargas Velázquez

Diseño gráfico

Isabel Olea

Gestor plataforma OJS

Isabel Olea

CONSEJO CIENTÍFICO

Dr. Rafael Santana Villegas
Universidad Panamericana, México
Dra. Amaia Arribas
Universidad de Valladolid, España
Dr. Tomás Atarama Rojas
Universidad de Piura, Perú
María Luisa Azpiroz Manero
Universidad Panamericana, México
Dr. Mario Guido Barité Roqueta
Universidad de la República de Uruguay
Dr. Daniel Barredo
Universidad de Málaga, España
Dr. Cristóbal Benavides Almarza
Universidad de los Andes, Chile
Dra. Andrea Capaccioni
Università degli Studi di Perugia, Italia
Dr. Vicente Castellanos Cerda
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dr. Óscar Colorado Nates
Universidad Panamericana, México
Dra. Inés Cornejo Portugal
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dr. José Luis Dader García
Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Elba Díaz Cerveró
Universidad Panamericana, México
Dr. Gabriel Domínguez Partida
Universidad Panamericana, México
Dr. Martín Echeverría Victoria
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México
Dr. Javier Esteinou Madrid
Universidad Autónoma Metropolitana, México
Dra. María Teresa Fernández Bajón
Universidad Complutense de Madrid, España
Dra. Fátima Fernández Christlieb
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Damián Fernández Pedemonte
Universidad Austral, Argentina
Dra. María A. Gabino Campos
Universidad de La Laguna, Tenerife, España
Dra. Luz María Garay
Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Javier García Orozco
Universidad Complutense de Madrid, España
Dr. Francisco García García
Humboldt International University, EUA
Dra. Paula Gárgoles Sáez
Universidad Panamericana, México
Dra. Lea C. Hellmueller
City University of London, UK
Dra. Elvira Hernández Carballido
Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, México
Dra. Tatiana Hidalgo-Marí
Universidad de Alicante, España
Dr. Israel Tonatiuh Lay Arellano
Universidad de Guadalajara, México
Dr. Jerónimo León Rivera Betancura
Universidad de la Sabana Colombia
Dr. José Luis López Aguirre
Universidad Panamericana, México
Dra. María de Lourdes López Gutiérrez
Universidad Panamericana, México
Dr. Alfonso López Hernández
Universidad Pontificia de Comillas, España
Dr. Esteban López-Escobar Fernández
Universidad de Navarra, España
Dra. Claudia Mellado
Universidad Católica de Valparaíso Chile
Dr. Alfonso Méndiz Noguero
Universitat Internacional de Catalunya España
Dr. José Luis Ortiz Garza
Universidad Panamericana, México
Dra. Celia del Palacio Montiel
Universidad de Guadalajara, México
Dra. Amor Pérez Gómez
Universidad de Huelva, España
Dr. Johann Pirela Morillo
Universidad La Salle, Bogotá, Colombia
Dra. Maricela Portillo Sánchez
Universidad Iberoamericana México
Dra. Elsa M. Ramírez Leyva
Universidad Nacional Autónoma de México
Dra. Diana Rivera Rogel
Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador
Dra. Marta Rizo García
Universidad Autónoma de la Ciudad de México
Dra. Charo Sádaba
Universidad de Navarra, España
Dr. Jesús Segarra Saavedra
Universidad de Alicante, España
Dr. Ricardo del Valle y del Peral
Universidad Panamericana, México
Dra. María Fernanda Vidal Correa
Universidad Panamericana, México
Dr. Carlos Vidales Gonzáles
Universidad de Guadalajara, México
Dr. Agustín Vivas Moreno
Universidad de Extremadura, España
Dr. Kenton Wilkinson
Texas Tech University, USA
Dra. Claudia Yvett Romero Delgado
Universidad Panamericana, México
Dra. Alma Delia Zamorano Rojas
Universidad Panamericana, México
Dr. José López Yepes †
Universidad Complutense de Madrid, España

Esta obra está bajo una licencia internacional Creative Commons Atribución 4.0

© REVISTA PANAMERICANA DE COMUNICACIÓN, Año 8, No. 1, enero - junio 2026, es una publicación semestral editada por Centros Culturales de México A.C. propietaria de la Universidad Panamericana, a través de la Escuela de Comunicación, con domicilio en Augusto Rodin No. 498. Col. Insurgentes Mixcoac, C.P. 03920. Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México. Tel.+52 (55) 5482 1600 / 5482 1700. Correo electrónico rpc@up.edu.mx. Editor responsable: Dr. Mariano E. Navarro Arroyo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo en trámite, ISSN 2683-2208, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Dr. Rafael Repiso. Domicilio en Augusto Rodin No. 498, Col. Insurgentes Mixcoac, C.P. 03920, Alcaldía Benito Juárez, Ciudad de México.

revistas.up.edu.mx/rpc

DOI: https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

ENERO - JUNIO 2026 | ISSN 2007-8498 (EN LÍNEA)

MONOGRÁFICO

De la fotografía a la imagen convocada. IA, arqueología digital y documental
Carlos Saldaña-Ramírez

Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025)
Jacob Bañuelos-Capistrán

El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas
Vanesa Magnetto

Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro
Yael Rojas-Medina, Franz Krajnik

Representación cinematográfica de las madres buscadoras en México: una narrativa visual de liminalidad
Gabriela-Lizette Galindo-Martínez, Alberto Ruiz-Méndez

La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana
Carlos-Hisahi Gonzalez-Matsuo

Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia
Laura Ramírez-Rivillas

Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo
Francisco-José Sánchez-Montalbán

La colección de fotografía Hausmann. Un retrato fiel de la sociedad burguesa madrileña y gallega en el siglo XIX
Mercedes Hausmann-Casal

La daguerrotipia en España 10 años después de su presentación en París: análisis hemerográfico del año 1849
Isabel Barrionuevo-Almuzara

MISCELÁNEA

Radio and soft diplomacy. German presence in Argentine radio. 1934-1943
Andrea Matallana

Femicidios con uso de armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Período 2015-2024 *Carolina Ferrer*

Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en Desierto Adentro
Marcelo-Eduardo Ribaric

Estudios afrolatinoamericanos en perspectiva bibliométrica
Juan-David Luján-Villar

Restricciones físicas y de políticas para la comunicación digital en organizaciones cubanas
Yosvani Orlando Lao-León, Roxana Sera-Rodríguez

La comunicación política de Jorge Álvarez Máynez en TikTok. Tensiones y contradicciones entre la vieja y la nueva política
Cyntia Cerón-Hernández, Thelma-Elena Pérez-Álvarez

UNIVERSIDAD Panamericana

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

De la fotografía a la imagen convocada. IA, arqueología digital y documental

From photography to the convoked image: AI, digital archaeology, and documentary



Carlos Saldaña-Ramírez
https://orcid.org/0000-0001-9336-7693
Universidad Autónoma Metropolitana, México
csaldana@cua.uam.mx

Cómo citar este artículo

Saldaña-Ramírez, C. (2026). De la fotografía a la imagen convocada. IA, arqueología digital y documental. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3817. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3817

Recibido: 25 - 04 - 2026
Aceptado: 15 - 06 - 2026
Publicado en línea: 21 - 06 - 2026

Resumen

A doscientos años de la primera fotografía atribuida a Nicéphore Niépce, la cultura visual enfrenta una transformación conceptual: las imágenes generadas por inteligencia artificial desafían las categorías con las que se ha comprendido históricamente lo fotográfico. Este ensayo propone que la llamada "fotografía generada por IA" no debe entenderse como una extensión de la fotografía, sino como imagen convocada: una visualidad producida por la interacción entre lenguaje, archivo visual, modelo estadístico, interfaz e imaginación humana. A partir de Jaron Lanier, Lev Manovich, Vilém Flusser, Jussi Parikka, Sarah Pink, Ian Goodfellow, Alec Radford, Luke Metz, Soumith Chintala, Jonathan Ho, Ajay Jain y Pieter Abbeel, se argumenta que estas imágenes no son tomadas, sino solicitadas, calculadas y hechas aparecer. El texto propone una antropología de la imagen computacional y una arqueología de la imagen convocada para comprender cómo la IA construye, reconstruye y recodifica mundos posibles, así como sus implicaciones para el documental, la memoria, la imaginación social y la creación artística contemporánea.

Palabras clave: Fotografía; Inteligencia artificial; Imagen convocada; Documental; Cultura visual; Arqueología digital.

Abstract

Two hundred years after the first photograph attributed to Nicéphore Niépce, visual culture faces a conceptual transformation: images generated by artificial intelligence challenge the categories through which photography has historically been understood. This essay argues that so-called "AI-generated photography" should not be conceived as an extension of photography, but as a convoked image: a visual form produced through the interaction of language, visual archives,

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

statistical models, interfaces, and human imagination. Drawing on Jaron Lanier, Lev Manovich, Vilém Flusser, Jussi Parikka, Sarah Pink, Ian Goodfellow, Alec Radford, Luke Metz, Soumith Chintala, Jonathan Ho, Ajay Jain, and Pieter Abbeel, the article argues that these images are not taken, but requested, calculated, and made to appear. It proposes an anthropology of computational images and an archaeology of the convoked image to understand how AI constructs, reconstructs, and recodes possible worlds, as well as its implications for documentary practice, memory, social imagination, and contemporary artistic creation.

Keywords: Photography; Artificial Intelligence; Convoked image; Documentary; Visual culture; Digital archaeology.

1. Introducción. Doscientos años después y la crisis del índice

A doscientos años de la primera fotografía atribuida a Nicéphore Niépce, la pregunta por la naturaleza de la imagen vuelve a abrirse con una intensidad inesperada. Durante buena parte de su historia, la fotografía fue comprendida como huella, registro, documento, evidencia o testimonio. Roland Barthes (1981) pensó la fotografía desde su relación con el "esto ha sido", es decir, desde una conexión ontológica con aquello que estuvo frente a la cámara. Susan Sontag (1977), por su parte, señaló que fotografiar implicaba apropiarse de lo fotografiado y establecer una relación particular con el mundo visible.

Sin embargo, plantear este escenario como una ruptura abrupta y exclusiva de nuestro tiempo requeriría matizarse. Es imperativo reconocer que la crisis del índice y la pérdida de estabilidad de la huella fotográfica anteceden ampliamente a la inteligencia artificial. Prácticas históricas como el fotomontaje, la fotografía escenificada y, de manera definitiva, el "giro digital" de los noventa ya habían fisurado la equivalencia entre fotografía y verdad. Como ha señalado ampliamente Joan Fontcuberta (2016) al hablar de la postfotografía, la cultura visual lleva décadas alterando profundamente las condiciones de producción, circulación y régimen de credibilidad de las imágenes.

Incluso cuando la fotografía fue intervenida, manipulada o puesta en crisis, conservó una relación central con la captura: algo, en algún momento, estuvo frente a una cámara. Esa relación con el mundo visible organizó no sólo su técnica, sino también su autoridad cultural. Sin embargo, la aparición de imágenes generadas por inteligencia artificial introduce una ruptura más profunda que la transición de la fotografía análoga a la fotografía digital. La imagen digital todavía podía conservar una relación con la captura lumínica: el sensor reemplazaba a la película, pero la operación fundamental seguía vinculada a una escena registrada. En cambio, una imagen generada mediante inteligencia artificial puede prescindir de cámara, lente, exposición, instante y referente empírico directo. No se toma: se convoca. No necesariamente registra: sintetiza. No depende de una escena anterior: puede producir una escena posible.

Aquí aparece el primer problema conceptual de este artículo: ¿por qué seguir llamando fotografía a una imagen que no ha sido producida fotográficamente? La respuesta inmediata podría ser práctica: porque se parece a una fotografía. Pero esa respuesta revela precisamente el límite del pensamiento visual contemporáneo. Seguimos nombrando lo nuevo con palabras heredadas. Seguimos evaluando la imagen generativa según los criterios de la imagen fotográfica. Seguimos preguntando si "parece real", si "engaña", si "imita bien" una cámara o si "sustituirá" a la fotografía. Pero quizá estas preguntas son insuficientes porque parten de una comparación subordinante: obligan a la imagen generativa a comparecer ante un tribunal fotográfico.

2. Nombrar lo nuevo: Lanier, el anclaje al pasado y la literatura reciente

Jaron Lanier permite formular este problema con claridad. En *You are not a gadget*, Lanier (2010) desarrolla la noción de *lock-in*, es decir, la fijación de estructuras digitales que, una vez naturalizadas, condicionan las formas posteriores de pensamiento, creación y experiencia. Para Lanier, el software no es neutral: cristaliza decisiones, metáforas y formas de comprender el mundo. Una arquitectura digital puede abrir posibilidades, pero también puede congelarlas. Aplicada a la imagen generativa, esta idea permite proponer que llamar "fotografía con inteligencia artificial" a una imagen producida mediante instrucciones lingüísticas constituye una forma de anclaje conceptual. No se trata sólo de un problema terminológico. Se trata de una dificultad cultural para imaginar lo nuevo sin someterlo al vocabulario del pasado.

La fotografía digital ya había sufrido este problema. Durante años necesitó un apellido: "digital". Ese apellido marcaba una diferencia, pero también una dependencia. La fotografía digital fue evaluada desde la fotografía análoga: su nitidez, su grano, su manipulación, su archivo, su impresión, su relación con lo real. Algo similar ocurre ahora con la expresión "fotografía generada por inteligencia artificial". El apellido "con IA" intenta nombrar la novedad, pero al mismo tiempo conserva intacto el sustantivo heredado: fotografía. El resultado es una categoría híbrida, útil para la circulación cotidiana, pero insuficiente para el pensamiento crítico.

Para sortear este *lock-in*, la teoría contemporánea de la imagen ha comenzado a poblar un terreno terminológico vigoroso frente al cual es necesario situar este ensayo. Antonio Somaini (2023) utiliza el término "imágenes algorítmicas" para destacar cómo el espacio latente de las redes neuronales opera como un meta-archivo invisible que moldea nuestra cultura visual de maneras inéditas. Por su parte, Joanna Zylinska (2024) examina esta transición hacia una "máquina de percepción", ubicando el futuro fotográfico en un umbral híbrido y conflictivo entre la limitación del ojo humano y la ubicuidad de la visión maquínica. De forma sumamente precisa para la tesis de este trabajo, Roland Meyer (2025) argumenta que la IA generativa no captura nada, sino que sintetiza activamente "imágenes a partir de imágenes". Para Meyer, lo "fotográfico" queda despojado de su densidad ontológica para convertirse simplemente en un estilo de superficie, una pátina que el algoritmo es capaz de interpolar a demanda.

Este artículo propone otro camino: pensar estas imágenes como "imágenes convocadas". La imagen convocada no es una fotografía falsa ni una fotografía degradada. Es otra forma de visualidad. Su materia inicial no es la luz, sino el lenguaje. Su operación no es la captura, sino la generación. Su condición de posibilidad no es únicamente la cámara, sino el modelo entrenado en grandes archivos visuales. Su autoría no reside en un solo sujeto, sino en una relación distribuida entre usuario, interfaz, modelo, dataset, plataforma y cultura visual previa. La imagen convocada obliga así a desplazar la pregunta. Ya no basta preguntar: ¿es o no es fotografía? La pregunta más profunda sería: ¿qué tipo de mundo produce una imagen cuando nace de la interacción entre palabras, datos, modelos e imaginación humana?

Toda tecnología radicalmente nueva atraviesa una fase de traducción cultural. Para poder asimilarla, una sociedad la compara con tecnologías anteriores. El cine fue pensado desde el teatro, la televisión desde la radio y el cine, la fotografía digital desde la fotografía química, y ahora la imagen generativa desde la fotografía. Esta operación es comprensible: el pensamiento necesita analogías para orientarse. Pero también puede ser peligrosa: una analogía demasiado fuerte puede impedir que aparezca el concepto adecuado. Lanier (2010) resulta fundamental para este argumento porque permite comprender cómo las estructuras digitales no sólo organizan procesos técnicos, sino también formas de imaginación. Cuando habla del *lock-in*, no se refiere únicamente a una tecnología que se vuelve difícil de modificar. Se refiere también a una forma de pensamiento que queda atrapada en las condiciones de una arquitectura previa. Su crítica a la cultura digital apunta contra la reducción del sujeto, de la creatividad y de la

experiencia humana a formatos estandarizados por plataformas, interfaces y sistemas computacionales.

La imagen generativa corre un riesgo semejante. Si insistimos en llamar fotografía a todo aquello que se parece visualmente a una fotografía, terminamos reduciendo la complejidad de la imagen convocada. La convertimos en una variante de lo conocido. La domesticamos. La hacemos entrar en una genealogía que quizá ya no le corresponde del todo. En términos de Lanier (2010), el problema no es únicamente que la tecnología se fije; también puede fijarse el lenguaje con el que la pensamos. Este anclaje al pasado tiene consecuencias críticas. Si una imagen generada por IA es pensada como fotografía, entonces se le exige responder a preguntas fotográficas: ¿qué capturó?, ¿dónde estuvo el fotógrafo?, ¿cuál fue el referente?, ¿qué instante preserva?, ¿qué evidencia ofrece? Pero si esa imagen no procede de una captura, esas preguntas no explican su naturaleza.

En realidad, la imagen convocada exige otras preguntas: ¿qué instrucción lingüística la originó?, ¿qué archivo visual la condicionó?, ¿qué modelo la produjo?, ¿qué imaginarios sociales reproduce?, ¿qué deseos del usuario materializa?, ¿qué sesgos arrastra?, ¿qué mundos posibles inaugura? Aquí puede proponerse una primera distinción: la fotografía pregunta por lo que estuvo frente a la cámara; la imagen convocada pregunta por lo que una cultura puede imaginar con máquinas. Esta distinción no busca disminuir el valor de la fotografía ni celebrar acríticamente la inteligencia artificial. Busca liberar a ambas de una confusión. La fotografía conserva su potencia como huella, memoria, testimonio y documento. La imagen convocada abre otro campo: el de la visualización sintética de mundos posibles. Por eso, el error no consiste en comparar fotografía e inteligencia artificial. La comparación puede ser fértil. El error consiste en pensar que la imagen generada por IA debe ser entendida, evaluada o legitimada como fotografía. Como ha planteado Joan Fontcuberta (2016) al hablar de la postfotografía, la cultura visual contemporánea no sólo multiplica las imágenes, sino que modifica las condiciones de su producción, circulación y credibilidad. La imagen convocada se inscribe en esta mutación, pero exige una categoría propia porque no sólo altera la fotografía: desplaza la captura como fundamento de la visualidad.

3. De la imagen técnica a la imagen computacional: Flusser y Manovich

Vilém Flusser ofrece un segundo soporte fundamental. En *Hacia una filosofía de la fotografía*, Flusser (2000) propuso que las imágenes técnicas modifican profundamente la cultura porque ya no son simples representaciones manuales del mundo, sino productos de aparatos programados. Para Flusser, la cámara no es una herramienta transparente: es un aparato con programa, y el fotógrafo juega con ese aparato, incluso contra él. El fotógrafo controla entradas y salidas, pero no domina por completo la caja negra que organiza las posibilidades de la imagen. Esta idea anticipa de manera sorprendente la condición contemporánea de la imagen generativa. El usuario de una IA visual también opera una caja negra. Escribe una instrucción, ajusta parámetros, selecciona resultados, descarta variaciones, corrige errores, insiste. Pero no conoce plenamente el proceso interno mediante el cual el modelo produce la imagen. Controla la entrada y evalúa la salida; entre ambas se despliega una zona opaca de cálculo. En este sentido, la imagen convocada prolonga el problema flusseriano del aparato, pero lo desplaza hacia una caja negra más compleja: ya no la cámara programada para registrar el mundo, sino el modelo entrenado para sintetizarlo.

Sin embargo, hay una diferencia decisiva. En la fotografía de Flusser (2000), el aparato todavía se relaciona con el mundo visible a través de la cámara. En la imagen generativa, el aparato ya no necesita colocarse frente al mundo. Su mundo inicial es el archivo. Su materia operativa es

el dato. Su campo de acción es la probabilidad. Aquí entra Lev Manovich. En *The language of new media*, Manovich (2001) sostiene que los nuevos medios se caracterizan por principios como representación numérica, modularidad, automatización, variabilidad y transcodificación. La imagen deja de ser una superficie estable para convertirse en un objeto computacional, variable, manipulable y programable. La variabilidad permite que un objeto mediático exista en múltiples versiones, muchas veces ensambladas parcialmente por una computadora; la transcodificación implica que las categorías culturales son reconfiguradas por la lógica computacional (Manovich, 2001).

La imagen convocada radicaliza esos principios. Ya no se trata sólo de modificar una imagen existente, sino de producir una imagen posible a partir de relaciones entre lenguaje, archivo y modelo. La representación numérica se transforma en inferencia estadística. La automatización se convierte en generación. La variabilidad deja de ser una propiedad secundaria para convertirse en la condición misma de la imagen: toda imagen generativa es apenas una versión entre muchas posibles. La transcodificación alcanza un nuevo nivel: una frase se convierte en imagen; una idea se convierte en escena; una memoria se convierte en atmósfera; un deseo se convierte en composición visual. Desde Manovich (2001), podríamos decir que la imagen generativa no es únicamente una imagen digital. Es una imagen computacional en sentido pleno: una imagen cuya existencia depende de operaciones algorítmicas que traducen cultura en datos y datos en visualidad. La consecuencia es profunda: si la fotografía transformó la manera de ver el mundo, la imagen convocada transforma la manera de imaginarlo.

4. Breve genealogía técnica: de la disputa estadística a la aparición por difusión

Para que la reflexión no quede únicamente en el plano filosófico, es necesario situar técnicamente el surgimiento de la imagen generativa. Ian Goodfellow y sus colaboradores propusieron en 2014 las *Generative Adversarial Networks* o GANs, un marco en el que dos modelos se entrenan simultáneamente: un generador que intenta producir muestras convincentes y un discriminador que intenta distinguir entre datos reales y datos producidos por el generador (Goodfellow et al., 2014). Desde el punto de vista de la cultura visual, esta arquitectura es decisiva porque desplaza la imagen hacia el terreno de la verosimilitud estadística. La imagen ya no necesita ser verdadera en sentido fotográfico; necesita ser convincente dentro de una distribución de datos. Su realismo no proviene de haber estado frente a una cámara, sino de haber aprendido patrones de imágenes previas.

Después, Alec Radford, Luke Metz y Soumith Chintala desarrollaron las *Deep Convolutional Generative Adversarial Networks* o DCGANs. Su trabajo mostró que estas redes podían aprender jerarquías de representación visual, desde partes de objetos hasta escenas completas (Radford et al., 2015). Esta idea es culturalmente provocadora: la máquina no sólo copia imágenes, sino que aprende estructuras visuales. Aprende lo que una cultura ha repetido suficientemente como para volverse patrón: rostros, cuerpos, paisajes, encuadres, estilos, gestos, proporciones, atmósferas. De ahí que la imagen generativa parezca futurista y, al mismo tiempo, profundamente anclada al pasado visual. Sus mundos nuevos están hechos con residuos de imágenes anteriores. La IA parece prometer el futuro de la imagen, pero muchas veces lo hace reciclando estadísticamente el pasado visual. Esta tensión debe ser tomada con seriedad. La imagen convocada no nace de la nada: nace de un archivo. Y todo archivo contiene memoria, deseo, violencia, exclusión, repetición y poder.

Con los modelos de difusión, esta lógica adquiere otra forma. Jonathan Ho, Ajay Jain y Pieter Abbeel presentaron los *Denoising Diffusion Probabilistic Models*, capaces de producir síntesis de imagen de alta calidad mediante procesos probabilísticos de eliminación progresiva de ruido

(Ho et al., 2020). La diferencia estética es importante. Una fotografía se toma; una imagen por difusión aparece. No emerge por contacto con la luz, sino por una operación iterativa que convierte ruido en forma. Esta aparición progresiva permite pensar la imagen generativa como una escena que no fue capturada, sino convocada. Podemos formularlo así: la fotografía fija un instante del mundo; la imagen convocada estabiliza una posibilidad dentro de un campo de probabilidades. Esta diferencia no cancela la dimensión estética de la imagen generativa; al contrario, la sitúa en un régimen distinto de aparición. Lo que antes dependía de un encuentro entre cámara y mundo ahora depende de una negociación entre lenguaje, modelo, archivo y expectativa visual.

5. La imagen convocada: palabra, archivo, modelo y deseo

La imagen convocada surge cuando una instrucción lingüística activa un proceso computacional capaz de producir una visualidad. Esta definición, aunque aparentemente simple, implica un desplazamiento radical en la historia de las imágenes. La fotografía nace del encuentro entre luz, aparato y superficie sensible. La imagen convocada nace del encuentro entre palabra, modelo y archivo. En la primera, el mundo deja una huella. En la segunda, el mundo es inferido a partir de patrones. Esta diferencia dialoga con la reflexión de Barthes (1981) sobre la fotografía como certificación de presencia. En la imagen convocada ya no hay necesariamente un "esto ha sido"; podría haber, más bien, un "esto puede aparecer". Su régimen no es el de la prueba, sino el de la posibilidad visual. Por ello, su valor no debe medirse únicamente por su fidelidad a un referente, sino por la manera en que organiza relaciones entre lenguaje, memoria visual, imaginación y cultura.

La imagen convocada no se limita a representar aquello que existe; puede construir mundos que nunca hemos visto, pero que de inmediato podemos imaginar. Esta capacidad modifica la función cultural de la imagen. Ya no estamos únicamente ante representaciones del mundo, sino ante visualizaciones de posibilidades. La IA permite crear ciudades que no existen, reconstruir escenas perdidas, imaginar futuros climáticos, formular memorias visuales de acontecimientos no registrados o proyectar cuerpos, territorios y comunidades bajo condiciones especulativas. Pero estas posibilidades no deben confundirse con libertad absoluta. La imagen convocada está condicionada por el lenguaje que la solicita, por el modelo que la interpreta, por los datos con los que fue entrenada, por la interfaz que delimita opciones, por la plataforma que impone restricciones y por los imaginarios culturales que hacen reconocible el resultado. La imagen convocada parece abrir infinitos mundos, pero esos mundos están mediados por estructuras previas. Como advierte Lanier (2010), las arquitecturas digitales pueden fijar posibilidades; como muestra Manovich (2001), los medios computacionales traducen categorías culturales en operaciones informáticas.

Aquí se vuelve útil recuperar a Manovich y a Lanier de manera conjunta. Con Manovich (2001), entendemos que la imagen generativa pertenece al régimen de la transcodificación: una idea cultural se traduce en dato y el dato se recompone como forma visual. Con Lanier (2010), advertimos que esa traducción puede quedar atrapada en arquitecturas heredadas que empobrecen la imaginación. La imagen convocada es, simultáneamente, promesa de apertura y riesgo de repetición. Su potencia reside en que convierte la palabra en un dispositivo visual. El *prompt* —o instrucción lingüística— no es una frase cualquiera. Es una forma de escritura visual. Es deseo redactado. Es imaginación operacionalizada. Es una hipótesis de mundo enviada a una máquina para que regrese convertida en imagen.

Por eso, el análisis de una imagen convocada no puede limitarse a la superficie. Debe preguntar por las palabras que la hicieron aparecer. Debe observar qué deseos formula el sujeto, qué referencias invoca, qué estilos solicita, qué exclusiones plantea, qué correcciones introduce.

También debe observar qué devuelve el sistema: qué interpreta, qué omite, qué exagera, qué normaliza, qué estereotipa, qué vuelve visible y qué vuelve imposible. La imagen convocada no es producto exclusivo del usuario ni de la máquina. Es una negociación. El sujeto propone; el modelo responde. El sujeto ajusta; el modelo reinterpreta. El sujeto insiste; la interfaz limita. El sujeto selecciona; el archivo reaparece. En ese circuito, la imagen final es apenas el resultado visible de una cadena de decisiones, traducciones y resistencias. Esto conduce a una afirmación central para este artículo: la inteligencia artificial no sólo genera imágenes; genera formas de imaginar. El sujeto que convoca una imagen también es transformado por las imágenes que recibe. Aprende a escribir para la máquina, aprende a desear dentro de sus posibilidades, aprende a adaptar su imaginación a resultados probables. La máquina, por su parte, no imagina en sentido humano, pero devuelve configuraciones visuales capaces de afectar la imaginación humana. Así, la imagen convocada no sólo representa mundos posibles: entrena la sensibilidad con la que esos mundos son pensados, deseados y evaluados.

6. Hacia una antropología de la imagen computacional

Si las imágenes generadas por IA no proceden de una captura, sino de una interacción entre lenguaje, archivo, modelo e intención humana, entonces su análisis exige otro marco. No basta la crítica fotográfica tradicional. No basta preguntar por composición, iluminación, referente o autoría. Tampoco basta el análisis técnico del modelo. Hace falta una perspectiva capaz de observar cómo estas imágenes participan en la producción contemporánea de subjetividad, memoria e imaginación social. Propongo llamar a esta perspectiva "antropología de la imagen computacional".

Esta propuesta dialoga con la etnografía digital, particularmente con el trabajo de Sarah Pink y sus colaboradores, quienes plantean que la investigación de lo digital debe atender prácticas, experiencias, relaciones, materialidades, contextos y formas de vida mediadas por tecnologías (Pink et al., 2016). Desde esta perspectiva, las imágenes generadas por IA no deben analizarse únicamente como objetos visuales, sino como prácticas culturales: procesos en los que los sujetos escriben, prueban, ajustan, interpretan, comparan, descartan, guardan y comparten. La imagen convocada puede analizarse desde esa lógica: no como objeto aislado, sino como práctica cultural. Una persona no sólo genera una imagen; escribe, prueba, ajusta, interpreta, compara, descarta, guarda, comparte. El proceso revela una forma de deseo visual. La instrucción muestra qué quiere ver el sujeto, qué palabras usa para imaginar, qué entiende por belleza, realismo, futuro, dolor, cuerpo, ciudad, memoria o verdad.

Pero el sujeto no controla por completo el proceso. La IA devuelve imágenes que también lo afectan. Le propone formas, estilos, composiciones y atmósferas. Le enseña qué tipo de imagen es más probable. Le sugiere caminos. Lo decepciona. Lo sorprende. Lo condiciona. En ese intercambio, el sujeto no sólo produce imágenes: también es producido por ellas. Esta relación permite pensar la imagen convocada como una práctica antropológica de la vida computacional. Las sociedades contemporáneas no sólo viven con máquinas; imaginan con ellas. No sólo almacenan datos; producen memoria a través de sistemas que recodifican archivos. No sólo crean imágenes; negocian con infraestructuras algorítmicas que modulan lo visible. La imagen convocada, entonces, no debe analizarse únicamente por lo que muestra, sino por lo que revela de una época: sus fantasías, sus miedos, sus estereotipos, sus deseos de futuro, sus formas de nostalgia, sus criterios de realidad, sus umbrales de sorpresa y sus modos de relación con la técnica.

Esta mirada se aproxima a lo que Parikka (2012) entiende como arqueología de medios: una forma de examinar capas, temporalidades, residuos y continuidades entre tecnologías viejas y nuevas. En este sentido, una imagen generada sobre un hospital público del futuro, una fron-

tera migrante imaginaria, una ciudad latinoamericana inundada o una comunidad reconstruida desde la memoria no prueba que esos mundos hayan existido. Pero puede revelar cómo una sociedad imagina la enfermedad, el desplazamiento, el desastre, la pérdida o la esperanza. La imagen convocada no siempre documenta acontecimientos; puede documentar imaginarios. Esta es una de sus potencias más importantes para la cultura visual contemporánea: si la fotografía documentó lo que estuvo frente a la cámara, la imagen convocada documenta las formas en que una cultura aprende a imaginar con máquinas.

7. ¿Dónde habita la imagen convocada? Cerebro, percepción y sensibilidad maquínica

Una pregunta aparentemente simple permite abrir otra zona de discusión: si durante mucho tiempo se ha dicho que los hemisferios cerebrales cumplen funciones distintas —uno asociado a la lógica, el cálculo o el lenguaje, y otro a la emoción, la intuición o la imaginación—, ¿dónde habita entonces la imagen convocada? La pregunta es sugerente, pero exige una precisión inicial. La división popular entre un hemisferio "lógico" y un hemisferio "emocional" ha sido ampliamente cuestionada por la neurociencia contemporánea. Las funciones cerebrales no se distribuyen de manera tan simple. Aunque existen lateralizaciones relevantes —por ejemplo, ciertos procesos lingüísticos suelen estar más asociados al hemisferio izquierdo y ciertos modos de atención espacial al derecho—, la percepción, la imaginación, la emoción, la memoria y el juicio estético involucran redes distribuidas. La imagen no ocurre en una mitad del cerebro: ocurre en una arquitectura de relaciones.

La neuroestética contemporánea ha insistido precisamente en que la experiencia estética involucra procesos perceptivos, afectivos, cognitivos y evaluativos que interactúan entre sí (Chatterjee y Vartanian, 2014; Pearce et al., 2016). Para profundizar en este engranaje distribucional, resulta indispensable incorporar la perspectiva fundacional de Anjan Chatterjee (2014) en *The aesthetic brain*, quien demuestra cómo el cerebro humano evolucionó para desear la belleza y procesar las manifestaciones artísticas a través de sistemas modulares que vinculan las cortezas perceptivas visuales con los centros del placer del sistema límbico y las redes de evaluación semántica. Esta precisión, lejos de debilitar la metáfora, la vuelve más interesante. La imagen convocada no pertenece a un hemisferio porque tampoco pertenece a un solo régimen de experiencia. No es únicamente cálculo ni únicamente emoción. No es sólo lenguaje ni sólo visualidad. No es sólo operación técnica ni sólo experiencia estética. Habita precisamente en la zona de cruce entre aquello que la cultura moderna ha tendido a separar: razón e imaginación, palabra e imagen, algoritmo y afecto, análisis y deseo.

Antonio Damasio resulta útil para pensar esta integración. En *Descartes' error*, Damasio (1994) cuestiona la separación radical entre razón e emoción, mostrando que los procesos afectivos participan de la toma de decisiones y de la orientación racional de la conducta. Si la emoción no es enemiga del pensamiento, sino una dimensión constitutiva de la cognición, entonces la experiencia de una imagen no puede reducirse a su análisis formal ni a su impacto sensible. Ver una imagen implica sentir, reconocer, comparar, recordar, anticipar y decidir. La imagen convocada intensifica esta integración. Para generarla, el sujeto debe formular una instrucción: organiza palabras, conceptos, estilos, atmósferas, referencias y expectativas. En ese primer momento, la imagen todavía no existe como visualidad; existe como deseo lingüístico. Pero cuando el modelo devuelve una imagen, el proceso se desplaza hacia la percepción, el afecto y el juicio estético: el sujeto decide si aquello que apareció corresponde o no con lo imaginado, si lo conmueve, si lo sorprende, si lo inquieta, si lo decepciona. La imagen convocada nace, entonces, de una oscilación entre lenguaje y sensación.

Iain McGilchrist ofrece una vía complementaria, siempre que se le lea con cuidado y no como una repetición del mito simplista de los hemisferios. En *The master and his emissary*, McGilchrist (2009) propone que la diferencia entre hemisferios no radica simplemente en "qué" función cumple cada uno, sino en "cómo" atienden al mundo. Uno tiende a operar de manera más focal, instrumental y analítica; el otro, de manera más contextual, relacional y abierta. Más allá de las discusiones que su tesis ha generado, esta distinción es fecunda como metáfora crítica para pensar la imagen convocada: la IA convierte una instrucción analítica en una aparición contextual. Pide precisión verbal, pero produce ambigüedad visual. Requiere comando, pero devuelve atmósfera. Desde esta perspectiva, la imagen convocada habita en un espacio intermedio: entre la atención focal del *prompt* y la apertura relacional de la imagen. El usuario intenta controlar con palabras; la máquina responde con una visualidad que excede esas palabras. Se escribe "una mujer migrante caminando bajo la lluvia en una ciudad futurista", pero el resultado no será solamente la suma de esos términos. Aparecerán gestos, colores, texturas, distancias, climas, rostros, heridas, clichés, resonancias cinematográficas y sedimentos culturales que no estaban explícitamente en la instrucción. La imagen convocada desborda el lenguaje que la origina.

Esto determina la forma en que la vemos, la disfrutamos y la analizamos. Una fotografía suele invitarnos a preguntar por la relación entre imagen y acontecimiento: ¿qué ocurrió?, ¿quién estuvo ahí?, ¿qué se decidió mostrar?, ¿qué quedó fuera del encuadre? La imagen convocada nos obliga a otra pregunta: ¿cómo se transformó una idea en experiencia visual? Su placer estético no proviene sólo de reconocer una escena, sino de asistir a la aparición de algo que antes existía como posibilidad verbal, memoria cultural o deseo imaginario. La neurociencia de la imaginación visual también ayuda a sostener este desplazamiento. Pearson (2019) plantea que la imaginación visual no puede entenderse como un simple proceso aislado, sino como una actividad cognitiva compleja vinculada con percepción, memoria y control voluntario. La imagen convocada activa de modo particular esa red compleja porque exige comparar tres niveles simultáneos: lo que se pidió, lo que apareció y lo que esa aparición nos hace sentir o pensar. Por eso, analizar una imagen convocada implica estudiar una experiencia de doble traducción. Primero, el sujeto traduce una imaginación en lenguaje. Después, el sistema traduce ese lenguaje en visualidad. Finalmente, el sujeto vuelve a traducir la imagen en afecto, interpretación y sentido. En esa circulación se produce algo más que una imagen: se produce una forma de subjetividad visual. La pregunta "¿dónde habita la imagen convocada?" puede responderse entonces de forma conceptual: habita en la interfaz entre cerebro, lenguaje, archivo y máquina. Habita en el circuito que conecta una intención humana con una infraestructura algorítmica y con una experiencia sensible. Habita en la tensión entre el cálculo que la produce y el afecto que la recibe. Habita, sobre todo, en el espacio donde la imaginación humana comienza a negociar con sistemas capaces de devolverle imágenes de aquello que todavía no ha visto. La imagen convocada no pertenece al hemisferio de la razón ni al hemisferio de la emoción. Pertenece a una nueva ecología de la percepción, en la que pensar, sentir, escribir, calcular y mirar se vuelven operaciones inseparables.

8. Arqueología de la imagen convocada

Para analizar una imagen convocada no basta mirar la imagen final. Hay que excavar sus condiciones de aparición. En este sentido, Jussi Parikka resulta especialmente útil. La arqueología de medios no se limita a estudiar tecnologías antiguas, sino que analiza la relación entre medios viejos y nuevos, entre pasado y presente, entre archivos, capas técnicas, memoria y cultura digital (Parikka, 2012). La imagen convocada puede ser pensada como un objeto estratificado: una superficie visual que concentra capas de lenguaje, archivo, modelo, interfaz, deseo y poder. Propongo, entonces, una arqueología de la imagen convocada.

Esta arqueología no buscaría restos materiales enterrados, sino capas operativas y culturales: las palabras que originaron la imagen, las referencias estéticas convocadas, el modelo utilizado, los archivos visuales que condicionan su posibilidad, los sesgos culturales que reproduce, las iteraciones descartadas, la relación entre deseo humano y respuesta algorítmica, la distancia entre lo pedido y lo obtenido, y la forma en que la imagen final reorganiza la imaginación del sujeto. Esta arqueología permite entender que la imagen generativa no es una superficie inocente. Es un sedimento visual. En ella se acumulan historia del arte, fotografía, publicidad, cine, redes sociales, bases de datos, fantasías coloniales, imaginarios de género, clichés raciales, aspiraciones tecnológicas y deseos individuales. En esto, la imagen convocada se vincula con las preocupaciones de Azoulay (2008) sobre la dimensión política de la fotografía, aunque desplaza el problema: ya no se trata sólo del contrato civil alrededor de una imagen capturada, sino de las condiciones políticas, técnicas y culturales de una imagen generada.

Frente a una fotografía, la crítica clásica podía preguntar: ¿qué ocurrió frente a la cámara? Frente a una imagen convocada, la pregunta cambia: ¿qué instrucciones, archivos y modelos hicieron posible esta aparición? La diferencia es decisiva. En la fotografía, el análisis puede orientarse hacia la escena registrada, el punto de vista, el encuadre, el contexto histórico, el acto de captura y la circulación posterior de la imagen. En la imagen convocada, el análisis debe seguir una cadena distinta: instrucción, interpretación, generación, selection, circulación y lectura. El acontecimiento no está necesariamente antes de la imagen; a veces aparece como resultado de ella. Esta condición no vuelve irrelevante a la imagen convocada. Al contrario, la vuelve culturalmente densa. Una imagen que no registra un acontecimiento puede, sin embargo, revelar una estructura de imaginación social. Puede mostrar cómo se codifica visualmente el miedo al futuro, la nostalgia por un pasado perdido, la fantasía de progreso, la violencia simbólica sobre ciertos cuerpos o la estetización de la catástrofe. Por eso, la arqueología de la imagen convocada debe preguntar no sólo qué se ve, sino cómo se hizo visible; no sólo qué representa, sino qué condiciones hicieron posible esa representación; no sólo qué mundo aparece, sino qué mundo tuvo que ser calculado, heredado o deseado para que esa imagen emergiera. La imagen generativa no es una ventana al mundo, sino una excavación del imaginario computacional de una época.

9. Asombro, saturación y fatiga de la novedad

La velocidad con la que la inteligencia artificial ha entrado en la vida cotidiana ha producido una dificultad adicional: apenas comenzamos a comprender una herramienta cuando otra parece superarla. La novedad se vuelve obsoleta antes de volverse experiencia. La cultura visual contemporánea vive en una paradoja: nunca habíamos visto tantas imágenes sorprendentes y, al mismo tiempo, quizá nunca había sido tan difícil sorprendernos. Walter Benjamin ya había observado que las tecnologías de reproducción modifican el régimen de percepción de una época. La reproductibilidad técnica transformó la relación con el aura, con la autenticidad y con la experiencia estética (Benjamin, 2003). En el presente, la generatividad técnica introduce otra mutación: no sólo se reproducen imágenes en masa; se producen mundos visuales bajo demanda. La abundancia ya no es sólo de copias, sino de posibilidades.

Esta abundancia produce fatiga. En las generaciones formadas dentro de la circulación permanente de imágenes digitales, la novedad visual tiende a naturalizarse con rapidez. Nada parece suficientemente nuevo porque toda imagen aparece ya inscrita en una cadena infinita de variaciones, filtros, memes, simulaciones y actualizaciones técnicas. Nada parece plenamente real porque toda imagen puede ser intervenida. Nada parece suficiente porque siempre puede generarse otra versión. La pérdida de asombro no debe entenderse únicamente como incapacidad subjetiva. Es también una condición histórica de la percepción en plataformas. El

flujo constante de imágenes reduce la duración de la atención. La comparación permanente disminuye la intensidad de la experiencia. La posibilidad infinita de variación debilita el valor de una imagen singular.

En este punto, la reflexión de Sontag (1977) sobre la saturación fotográfica adquiere una nueva dimensión: ya no se trata sólo de un mundo inundado por fotografías, sino de un mundo inundado por imágenes posibles. Aquí la imagen convocada enfrenta un desafío estético y cultural: no basta con producir imágenes técnicamente impresionantes. La pregunta ya no es si una IA puede generar algo que parezca real, sino si puede producir una experiencia significativa. Y esa experiencia no depende solamente del modelo, sino del artista, del contexto, de la intención, de la relación con los públicos y del modo en que la imagen se inscribe en una narrativa. El artista es artista con cualquier herramienta, pero ninguna herramienta es neutra. Cada herramienta abre un campo de posibilidades y clausura otros. La cámara enseñó a mirar el mundo como encuadre. El montaje enseñó a pensar el tiempo como relación. El software enseñó a intervenir la imagen como dato. La inteligencia artificial está enseñando a imaginar como interlocución con sistemas generativos. El desafío consiste en no confundir capacidad técnica con potencia artística. La imagen convocada no será relevante porque pueda producir cualquier cosa, sino porque ciertos artistas, documentalistas, diseñadores, fotógrafos, investigadores y comunidades aprendan a convocar imágenes necesarias: imágenes que no sólo deslumbren, sino que piensen; que no sólo imiten, sino que revelen; que no sólo simulen mundos, sino que permitan comprenderlos de otra manera.

10. Documental e inteligencia artificial: ¿testimonio sin cámara?

La pregunta por el documental aparece entonces con toda su complejidad. ¿Puede hacerse documental con inteligencia artificial? La respuesta no puede ser simplemente técnica. No basta decir que sí porque la IA puede producir imágenes verosímiles. Tampoco basta decir que no porque esas imágenes no hayan sido capturadas. El documental no depende únicamente de la cámara; depende de una relación ética con el mundo histórico. Bill Nichols ha insistido en que el documental se organiza como una forma de representación del mundo histórico (Nichols, 2017). Ariella Azoulay, por su parte, ha problematizado la fotografía como una relación civil, política y ética entre sujetos implicados en el acto fotográfico (Azoulay, 2008). Desde estas perspectivas, el problema no es sólo la apariencia de realidad, sino el pacto que la imagen establece con los sujetos, los acontecimientos y las memorias que convoca.

Una imagen generativa puede participar en una práctica documental si no pretende suplantar la evidencia ni falsificar el testimonio. Puede servir para visualizar memorias ausentes, reconstruir escenas no fotografiadas, proteger identidades, representar experiencias traumáticas, elaborar mundos especulativos o ampliar narrativas interactivas. Pero debe declarar su procedimiento. Debe hacer visible su condición generativa. Debe evitar presentarse como prueba cuando en realidad es interpretación, reconstrucción o metáfora. La IA no elimina el problema ético del documental; lo intensifica. Si la fotografía documental ya implicaba decisiones de encuadre, poder, representación y responsabilidad —problemas ampliamente discutidos por Sontag (1977), Azoulay (2008) y Nichols (2017)—, la imagen convocada agrega nuevas capas: ¿quién formula la instrucción?, ¿con qué datos fue entrenado el modelo?, ¿qué estereotipos visuales reproduce?, ¿qué relación mantiene con los sujetos representados?, ¿qué declara al espectador sobre su proceso de generación? Por eso, la pregunta más fértil no sería: ¿puede la inteligencia artificial hacer documental? Sino: ¿bajo qué condiciones éticas, estéticas y metodológicas una imagen convocada puede participar en una experiencia documental?

La imagen convocada puede ser documental no cuando imita la fotografía, sino cuando establece una relación responsable con una memoria, un testimonio, una comunidad o una

experiencia histórica. Como bien argumenta Roland Meyer (2025), la inteligencia artificial generativa opera mediante la síntesis recursiva de «imágenes a partir de imágenes», lo que reduce lo "fotográfico" a una mera cualidad superficial o estilo estético interpolable. De este modo, la imagen convocada dentro del marco documental adquiere valor no al intentar simular un falso registro de luz indiciario, sino al asumir honestamente su dimensión de código. Su valor no reside en hacerse pasar por evidencia, sino en ampliar los modos de figurar aquello que no fue registrado, aquello que no puede mostrarse directamente o aquello que necesita ser imaginado para ser comprendido.

Aquí se abre una posibilidad particularmente relevante para el documental interactivo. Si el documental tradicional organizó una relación entre imagen, montaje y espectador, el documental interactivo introdujo una experiencia de navegación, participación y recorrido. La imagen convocada puede agregar una capa más: la posibilidad de construir visualidades a partir de memorias, relatos, archivos y decisiones del usuario. Pero esta posibilidad debe ser tratada con cuidado. Una visualidad generativa dentro de un documental no puede operar como decoración tecnológica; debe formar parte de una estrategia ética y narrativa. Un documental con IA no debería preguntarse únicamente qué imágenes puede generar, sino qué relación produce con quienes miran, con quienes narran y con aquello que se intenta recordar. En ese sentido, la imagen convocada puede contribuir a una nueva forma de documental no porque sustituya a la cámara, sino porque permite pensar la memoria como una zona de reconstrucción, imaginación y responsabilidad compartida.

11. Limitaciones y agenda de investigación

A pesar de la exhaustividad del marco ontológico y conceptual propuesto en este ensayo, es necesario señalar ciertas limitaciones teórico-metodológicas para acotar sus alcances. En primer lugar, debido a la velocidad extrema con la que mutan las arquitecturas computacionales de *machine learning*, las categorías analíticas ligadas a la imagen convocada deben mantenerse en un estado de constante revisión adaptativa. Este texto se concentra primordialmente en la dimensión estática de la síntesis probabilística; sin embargo, la inminente estandarización del texto-a-video y la generación automatizada de entornos espaciales tridimensionales en tiempo real plantearán desafíos de consistencia y verosimilitud que desbordarán las herencias de la imagen fija analizadas aquí. En segundo lugar, al privilegiar una aproximación fundamentada en la filosofía de la imagen, la teoría crítica y la arqueología de los medios, el estudio carece de un marco empírico cuantitativo o cualitativo que evalúe la recepción cognitiva y las respuestas psicológicas específicas de audiencias e industrias culturales reales expuestas a estos flujos visuales.

A partir de estas demarcaciones, se delinea una agenda predictiva de investigación estructurada en tres directrices esenciales para el campo académico de la comunicación y la cultura visual:

1. **Economía política del espacio latente:** Investigar los mecanismos corporativos de centralización tecnológica, el extractivismo de datos visuales sin consentimiento (*data scraping*) y las dinámicas geopolíticas laborales del etiquetado de datos que sustentan los modelos fundacionales de IA.
2. **Semiótica de la instrucción lingüística:** Desarrollar metodologías críticas específicas para el análisis del *prompting* como un nuevo género textual-visual híbrido, examinando cómo las gramáticas algorítmicas imponen formas estandarizadas de desear e imaginar mediante filtros y sesgos de alineación corporativa.
3. **Casos aplicados en el documental co-creativo:** Evaluar de manera empírica proyectos documentales contemporáneos que empleen la IA generativa en colaboración con comunidades vulnerables o víctimas de traumas históricos, analizando el impacto de la imagen convocada cuando se usa explícitamente para llenar vacíos de archivos de Estado o registros censurados.

12. Hacia una revolución de la imagen y de los artistas

El momento actual puede entenderse como un limbo cultural. Las imágenes generadas por inteligencia artificial ya circulan masivamente, pero aún carecemos de criterios sólidos para evaluarlas. Sabemos reconocer su spectacularidad, pero no siempre sabemos pensar su estatuto. Sabemos admirar su realismo, pero no siempre sabemos interpretar sus condiciones. Sabemos temer sus usos falsificadores, pero apenas comenzamos a comprender sus posibilidades poéticas, críticas y documentales. Este limbo no es una pausa vacía. Es el espacio previo a una revolución de la imagen. Las categorías anteriores todavía pesan, pero ya no bastan. La fotografía sigue siendo fundamental, pero ya no puede absorber todas las formas de visualidad contemporánea. La imagen digital sigue siendo el entorno técnico de nuestra cultura, pero la imagen generativa introduce una lógica distinta: la imagen ya no sólo se captura, se edita o se comparte; ahora se convoca.

Romper el ancla hacia el pasado no significa abandonar la historia de la fotografía. Significa dejar de exigirle a la imagen convocada que sea aquello que no es. Significa reconocer que estamos ante otra forma de producción visual, con sus propias potencias y peligros. Significa construir criterios nuevos para una imagen que nace del lenguaje, del archivo, del modelo y de la imaginación humana. La imagen convocada no debe ser celebrada ingenuamente. Está atravesada por sesgos, dependencias corporativas, opacidades técnicas, extractivismos de datos, apropiaciones culturales y riesgos de desinformación. Pero tampoco debe ser reducida a amenaza o simulacro. En ella se abre un campo de experimentación estética, documental y antropológica que apenas comienza. Tal vez la pregunta decisiva no sea si la IA reemplazará a la fotografía, sino qué nuevas formas de sensibilidad aparecerán cuando dejemos de pedirle que lo haga. La fotografía no desaparece; cambia de lugar. Conserva su fuerza como huella, evidencia y memoria del mundo. La imagen convocada, en cambio, abre el espacio de los mundos posibles: no lo que estuvo ahí, sino lo que puede ser imaginado, reconstruido, disputado o advertido. Entre ambas no hay sólo continuidad ni ruptura absoluta. Hay una tensión fértil. La fotografía nos enseñó que el mundo podía dejar huella. La imagen convocada nos obliga a preguntarnos qué ocurre cuando la imaginación misma se vuelve técnicamente generable. Ahí está el desafío para los artistas, documentalistas e investigadores de la imagen: no usar la IA para repetir el pasado con mayor velocidad, sino para abrir formas visuales que todavía no tienen nombre. Crear no será solamente producir imágenes; será construir las condiciones para que esas imágenes importen.

13. Conclusiones

La imagen generada por inteligencia artificial exige una transformación conceptual. Llamarla fotografía puede resultar cómodo, pero limita su comprensión. La fotografía se funda históricamente en una relación con la luz, la cámara, el referente y el acontecimiento. La imagen convocada, en cambio, surge de la interacción entre lenguaje, archivo visual, modelo estadístico, interfaz e imaginación humana. No se toma: se convoca. No necesariamente registra un mundo previo: puede hacer aparecer un mundo posible.

A partir de Lanier (2010), puede afirmarse que insistir en categorías heredadas produce un anclaje conceptual al pasado. Desde Manovich (2001), la imagen convocada puede entenderse como radicalización de la imagen computacional, la automatización, la variabilidad y la transcodificación. Con Flusser (2000), puede pensarse como operación dentro de una caja negra. Con Goodfellow et al. (2014), Radford et al. (2015) y Ho et al. (2020), se reconoce una genealogía técnica que transforma la imagen en verosimilitud estadística y aparición probabilística. Con Pink et al. (2016) y Parikka (2012), se abre la posibilidad de estudiarla como

práctica cultural y como objeto estratificado, susceptible de una antropología de la imagen computacional y una arqueología de sus condiciones de aparición.

La imagen convocada no sustituye a la fotografía. Tampoco la niega. La obliga a redefinir sus fronteras. Al mismo tiempo, exige nuevos criterios críticos para pensar la verdad, la memoria, el documental, la creatividad y la subjetividad en una época donde las palabras pueden convertirse en mundos visuales.

Si la fotografía documentó lo que estuvo frente a la cámara, la imagen convocada documenta las formas en que una cultura aprende a imaginar con máquinas. En esa diferencia se encuentra tanto el peligro como la promesa de la revolución visual contemporánea.

14. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

15. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

16. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

17. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

18. Referencias

Azoulay, A. A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Barthes, R. (1981). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.

Chatterjee, A. (2014). *The aesthetic brain: How we evolved to desire beauty and enjoy art*. Oxford University Press.

Chatterjee, A., & Vartanian, O. (2014). Neuroaesthetics. *Trends in Cognitive Sciences, 18*(7), 370–375. https://doi.org/10.1016/j.tics.2014.03.003

Damasio, A. R. (1994). *Descartes' error: Emotion, reason, and the human brain*. Putnam.

Flusser, V. (2000). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Goodfellow, I. J., Pouget-Abadie, J., Mirza, M., Xu, B., Warde-Farley, D., Ozair, S., Courville, A., & Bengio, Y. (2014). Generative adversarial networks. *arXiv*. https://doi.org/10.48550/arXiv.1406.2661

Ho, J., Jain, A., & Abbeel, P. (2020). Denoising diffusion probabilistic models. *arXiv*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2006.11239

Lanier, J. (2010). *You are not a gadget: A manifesto*. Alfred A. Knopf.

Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.

McGilchrist, I. (2009). *The master and his emissary: The divided brain and the making of the Western world*. Yale University Press.

Meyer, R. (2025). Images from Images: Generative AI and the Reconfiguration of the 'Photographic'. *Photography and Culture, 18*(3-4), 281–290. https://doi.org/10.1080/17514517.2025.2522517

Nichols, B. (2017). *Introduction to documentary* (3rd ed.). Indiana University Press.

Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Polity.

Pearce, M. T., Zaidel, D. W., Vartanian, O., Skov, M., Leder, H., Chatterjee, A., & Nadal, M. (2016). Neuroaesthetics: The cognitive neuroscience of aesthetic experience. *Perspectives on Psychological Science, 11*(2), 265–279. https://doi.org/10.1177/1745691615621274

Pearson, J. (2019). The human imagination: The cognitive neuroscience of visual mental imagery. *Nature Reviews Neuroscience, 20*, 624–634. https://doi.org/10.1038/s41583-019-0202-9

Pink, S., Horst, H., Postill, J., Hjorth, L., Lewis, T., & Tacchi, J. (2016). *Digital ethnography: Principles and practice*. SAGE.

Radford, A., Metz, L., & Chintala, S. (2015). Unsupervised representation learning with deep convolutional generative adversarial networks. *arXiv*. https://doi.org/10.48550/arXiv.1511.06434

Somaini, A. (2023). Algorithmic images: Artificial intelligence and visual culture. *Grey Room, 93*, 74–115.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Zylinska, J. (2024). *The perception machine: Our photographic future between the eye and AI*. MIT Press.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025)

From Index to Algorithm. Photography, Generative Imagery, and Emerging Visual Regime (2018–2025)



Jacob Bañuelos-Capistrán
https://orcid.org/0000-0003-1919-7088
Tecnológico de Monterrey, México
jcapis@tec.mx

Cómo citar este artículo

Bañuelos-Capistrán, J. (2026). Del índex al algoritmo. Fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018-2025). *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3807. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3807

Recibido: 17 - 04 - 2026
Aceptado: 20 - 05 - 2026
Publicado en línea: 23-05-2026

Resumen

El artículo que aquí se presenta recoge los resultados de una revisión de alcance (*scoping review*) dedicada a rastrear cómo la literatura académica del período 2018–2025 ha pensado —y está pensando— la relación entre fotografía e inteligencia artificial. Siguiendo el protocolo de Arksey y O'Malley (2005), se identificaron y cartografiaron las categorías, prácticas y conceptos que los estudios visuales, la sociosemiótica y la filosofía de los medios han puesto en juego para dar cuenta de las transformaciones que la IA generativa introduce en lo que, a falta de mejor término, seguimos llamando el régimen visual fotográfico. Los hallazgos se despliegan a lo largo de cinco ejes —memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; conceptos emergentes— que permiten trazar tanto las líneas de continuidad como las fracturas entre la tradición fotográfica y las formas algorítmicas de producción visual. La revisión registra veinte conceptos de acuñación reciente, entre los que se cuentan: postmemoria algorítmica, imágenes medias, fotografía no humana, máquina de percepción, índex algorítmico, memorias larvales, fotografía virtual y promptografía. El análisis ofrece como resultado que la IA enfatiza algunas de las tensiones que la fotografía ya tenía, como el campo de negociación entre lo indical y lo simbólico-cultural, o entre el documento y la ficción, pero además agrega algunas discontinuidades no vistas anteriormente, como la sustitución de la huella hacia la probabilidad estadística, la ausencia de autoría individual, la desaparición del referente óptico y el uso de la imagen generativa como medio para la restauración de la memoria.

Palabras clave: Fotografía; Inteligencia artificial generativa; Estudios visuales; Régimen visual; Postmemoria algorítmica; Conceptos emergentes; Revisión de alcance.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article presents the findings of a scoping review examining how academic literature from 2018 to 2025 has addressed the relationship between photography and artificial intelligence. Using the Arksey and O'Malley (2005) framework, the review mapped the categories, practices, and concepts mobilized by visual studies, sociosemiotics, and media philosophy to account for the transformations that generative AI introduces into the photographic visual regime. Results are organized across five thematic axes—memory, verisimilitude and veracity, visual regime, technological hybridization, and emerging concepts—tracing both continuities and ruptures between the photographic tradition and new algorithmic visual production. The review identifies twenty recently coined concepts including algorithmic postmemory, mean images, nonhuman photography, perception machine, algorithmic index, larval memories, virtual photography, and promptography. The analysis reveals that AI amplifies certain tensions already inherent to photography—such as the negotiation between the indexical and the symbolic-cultural, or between document and fiction—while also introducing discontinuities not previously seen: the displacement of the trace toward statistical probability, the absence of individual authorship, the disappearance of the optical referent, and the use of generative imagery as a means for memory restoration.

Keywords: Generative artificial intelligence; Photography; Generative image; Visual studies; Visual regime; Algorithmic postmemory; Emerging concepts; Scoping review.

1. Introducción

Un ejemplo prototípico sobre el cuestionamiento y debate que abre el uso de la inteligencia artificial (IA) generativa para la producción de imágenes de apariencia fotográfica es el caso de *Pseudomnesia: The Electrician* creada por Boris Eldagsen, premiada por Sony World Photography Awards en 2023. El objetivo del autor, calculado y provocador, rebasó la capacidad y el ámbito del concurso, y puso en evidencia la frágil frontera perceptiva entre una fotografía y una imagen realizada por IA, que para efectos prácticos es indistinguible (Hausken, 2024; Petrea, 2024). La serie completa del autor, titulada *Pseudomnesia: Fake memories,* construye recuerdos "falsos" con apariencia de "verdad", que no fueron capturados de manera directa por una cámara.

Dos años antes, Jonas Bendiksen (2021) creó el proyecto *The book of Veles,* un libro de imágenes con apariencia documental realizado con modelos 3D y textos generados por GPT-2 (Bendiksen, 2021). El libro fue presentado en *Visa pour l'Image* y premiado en el World Press Photo antes de que el autor revelara que las imágenes habían sido producidas con modelos sintéticos. Hacia 2023 se viralizaron las imágenes del Papa Francisco vistiendo moda de Balenciaga y fabricadas con Midjourney, siendo calificadas como el primer caso masivo de desinformación visual por IA generativa (Hausken, 2024). Unos meses después, Rogelio Séptimo obtuvo el Premio de Adquisición de la XX Bienal de Fotografía en México con *Exhumar la Memor.IA*, un proyecto artístico que empleaba IA generativa para crear retratos de habitantes de la isla de Janitzio cuyos rostros nunca habían sido registrados por cámara alguna (Séptimo, 2023).

Estos casos indican que lo que está en juego no está exclusivamente en el territorio de las mejoras tecnológicas que presupone la IA generativa. Se trata de una reconfiguración total del régimen visual contemporáneo donde existen implicaciones de carácter ontológico, epistémico, ético, político y económico emergentes y que progresivamente comenzamos a experimentar y

calibrar. Durante casi dos siglos la fotografía operó como una tecnología privilegiada con legitimidad para certificar la realidad, la evidencia y la memoria. Roland Barthes (1980) formuló el célebre noema "esto ha sido" (*ça a été*), que condensaba esta función certificadora. En estos días, este noema se tambalea ante la IA generativa, las imágenes de aspecto indistinguible de una fotografía pueden no tener el menor vínculo con un evento luminoso real; la memoria visual puede fabricarse de manera algorítmica; la distancia entre el registro lumínico y la ficción se ha vuelto constitutivamente porosa. Shobeiri (2024a) formula, con acierto, que actualmente la IA generativa borra la frontera entre el presente y los recuerdos del pasado, cuando antes la indicialidad de la fotografía autorizaba con legitimidad la realidad de los recuerdos.

El presente artículo ofrece una revisión de alcance (*scoping review*) de la producción académica aparecida entre 2018 y 2025 sobre la relación entre fotografía e IA. Su propósito es cartografiar las categorías, prácticas y conceptos que distintas tradiciones teóricas han desplegado para pensar estas transformaciones. La revisión se organiza en cinco ejes temáticos: memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; y conceptos emergentes. A través de ellos se busca identificar, con la mayor precisión posible, qué permanece (continuidades) y qué se quiebra (rupturas) en el tránsito de la fotografía a la imagen algorítmica.

Conviene explicitar qué entendemos por "régimen visual", que trataremos más adelante. No se trata meramente de un inventario de imágenes en circulación, sino de algo más estructural. Se trata de un conjunto de relaciones entre tecnologías de producción, modos de circulación, prácticas de consumo, convenciones de lectura y distribuciones de poder que determinan qué es visible o no visible, quién puede ver y qué consecuencias tiene ser visto o permanecer invisible en un momento histórico dado (Rancière, 2014; Mitchell, 2005). Lo que la IA generativa altera no es solo la materia de la imagen, es la transformación de la arquitectura, gestión, producción y consumo enteros de ese régimen.

La contribución de la presente investigación reside en tres grandes decisiones que guiaron su diseño. La primera es de carácter integrador, que permite el diálogo entre fuentes y literatura existente que suelen no cruzarse, como Steyerl con Fontcuberta, Zylinska con Bañuelos, Wasielewski con Shobeiri. La segunda decisión es analítica, en donde se emprende un análisis sobre las continuidades y rupturas como eje argumental, que permite ir más allá de una retórica apocalíptica o catastrofista sobre el "fin de la fotografía" o bien, sobre la celebración acrítica de la novedad tecnológica que representa la IA generativa. La tercera decisión es de tipo geográfico, que permite incorporar un corpus de referencias relevantes producidas en español que aportan perspectivas decoloniales y afectivas sistémicamente ausentes en los corpus de revisión anglófonas del campo.

2. Metodología de la revisión

2.1. Tipo de revisión

Esta investigación está guiada por el protocolo denominado *scoping review* o revisión de alcance propuesto por Arksey y O'Malley (2005) y rediseñado por Levac, Colquhoun y O'Brien (2010), el cual contempla el seguimiento de cinco pasos: formular una pregunta de investigación; identificar estudios pertinentes y relacionados; seleccionarlos con criterios explícitos; extraer y mapear los datos, y sintetizar los resultados obtenidos. Esta metodología es pertinente debido a que el campo de estudio es emergente y disperso, y las disciplinas que cruzan los estudios de la IA y la fotografía no comparten vocabularios ni criterios sobre qué es considerado una "evidencia". El *scoping review* es pertinente para un campo de conocimiento en formación en donde lo que interesa es cartografiar el trabajo de conceptualización realizado más que evaluar la calidad de los documentos.

2.2. Búsqueda y selección

Las bases de datos consultadas fueron Scopus, Web of Science, Google Scholar, JSTOR, Taylor & Francis Online, MIT Press Direct, Springer, Frontiers, Dialnet y SciELO, las cuales fueron complementadas mediante una búsqueda directa en ResearchGate y Academia.edu. Se usaron términos booleanos en inglés y español que cruzan los campos "a*rtificial intelligence*" / "IA generativa" con "*photography*" / "fotografía", "*visual culture*", "*postphotography*", "*nonhuman photography*", "*virtual photography*" y "*computational photography*". El período estudiado abarcó de 2018 a 2025 debido a que la era de la IA generativa se hizo más accesible con la consolidación de los modelos GAN y uso ciudadano de plataformas como DALL-E, Stable Diffusion, Midjourney. Se consultaron igualmente, textos fundacionales de teoría sobre la fotografía como los realizados por autores como Barthes (1980), Flusser (2006), Dubois (1986) y Sontag (1977).

De igual forma, se incluyeron revistas de investigación, capítulos de libro, actas de congresos y libros académicos en inglés, español, francés y portugués, siempre que tuvieran un enfoque teórico-crítico. Se excluyeron las publicaciones exclusivamente técnicas, los blogs, las notas periodísticas y las tesis de grado. El corpus usado agrupa 45 fuentes verificadas y publicadas en revistas como *Critical Inquiry*, *Grey Room*, *New Left Review*, *Photographies*, *AI & Society*, *Frontiers in Communication* y *Umática*, además de libros editados por MIT Press, Verso, Routledge, Transcript Verlag, Galaxia Gutenberg y Open Humanities Press.

El corpus de 45 fuentes comprende exclusivamente producción académica, artículos, libros y capítulos de libro. Los proyectos artísticos y visuales analizados en el Eje 1 —*IAbuelas* (Barros, 2023), *Exhumar la Memor.IA* (Séptimo, 2023), *Archivo inexistente* (Rivas-San-Martín, 2025), *Synthetic Memories* (Domestic Data Streamers, 2024), *Con la carne desnuda* (Pereira, 2024*), Regresa* (Santillán, 2025) y las *fichas vivas de búsqueda* (Colectivo Luz de Esperanza, 2025; Lugo Sánchez et al., 2026)— no forman parte del corpus sistemático sino que operan como casos de estudio contextuales, seleccionados por su presencia recurrente en la literatura académica revisada y por su capacidad para ilustrar los conceptos emergentes identificados.

El proceso de selección se desarrolló en dos fases. En la primera se aplicaron los criterios de inclusión sobre el conjunto inicial de resultados, descartando publicaciones de carácter exclusivamente técnico, notas periodísticas, blogs, tesis de grado y textos que, pese a mencionar fotografía e IA, no ofrecían tratamiento teórico-crítico de la relación entre ambas. En la segunda fase se eliminaron duplicados entre bases de datos y se aplicó un criterio de pertinencia temática: se priorizaron textos con mayor densidad conceptual respecto a los cinco ejes analíticos definidos —memoria, verosimilitud, régimen visual, hibridación tecnológica y conceptos emergentes—, hasta constituir el corpus definitivo de 45 fuentes.

2.3. Posicionamiento epistemológico

El artículo trabaja en la intersección de cinco tradiciones que no suelen dialogar entre sí. La primera es la de los estudios visuales (Mitchell, 2005), que entienden la imagen como práctica cultural y política —algo que no solo representa sino que promueve, actúa y produce efectos—. La segunda es la sociosemiótica fotográfica (Barthes, 1980; Fontcuberta, 2016; 2025; Dubois, 1986), centrada en el oscilante estatuto del signo fotográfico entre indicialidad, iconicidad y convención. Desde la historia cultural de la tecnología, Flusser (2006; 2011) y Steyerl (2023a) aportan el instrumental para pensar la mediación técnica como configuradora de regímenes de percepción y poder. La filosofía de los medios y el posthumanismo crítico de Zylinska (2017; 2020; 2023) y Zylinska et al. (2023) interroga la agencia distribuida entre humanos, máquinas y entornos, descentrando al sujeto fotográfico. Y los estudios de memoria (Hirsch, 2012; Assmann, 2008; Didi-Huberman, 2012) ofrecen los conceptos para pensar

cómo las imágenes transmiten trauma intergeneracionalmente —y qué ocurre cuando esa transmisión la media un algoritmo—. No se trata de eclecticismo: cada tradición ilumina un costado del problema que las demás dejan en sombra.

3. Resultados

3.1. Eje 1: Memoria

De todos los territorios en disputa entre fotografía e IA, el de la memoria es quizá el que muestra fisuras más profundas —y, al mismo tiempo, posibilidades más inesperadas—. Barthes (1980) cifró la esencia de la fotografía en su carácter certificador: lo que la imagen mostraba había existido delante del objetivo. Fontcuberta (2016) y Ritchin (2009) observaron que la digitalización ya había resquebrajado esa certeza, desplazando el noema hacia algo más tentativo, un "esto quizás fue". Fontcuberta lo dice con claridad: "Para la fotografía digital la verdad constituía una opción, ya no una obstinación" (Fontcuberta, 2016, p. 30).

La IA generativa puede producir imágenes fotorrealistas de hechos que no ocurrieron, lo cual atenta contra la función mnémica que la fotografía ha cumplido durante dos siglos. No se trata únicamente de un problema técnico. Van-Dijck (2007) ya había observado que las memorias mediadas digitalmente pueden convertirse en procesos activos, donde la tecnología puede transformar las formas en que las comunidades humanas interactúan y gestionan el pasado. De igual forma, Assmann (2008; 2009) señala la existencia de la memoria comunicativa y la memoria cultural. La primera se transmite entre generaciones vivas, la segunda se cristaliza a través de instituciones y artefactos. Y advierte que el paso de una a otra implica siempre hacer una selección, lo que se archiva y lo que se descarta es una decisión política antes que técnica. La IA introduce una tercera variable en esta ecuación, la memoria que no fue registrada, la postmemoria algorítmica generada a posteriori.

Shobeiri (2024b) aporta una lectura menos catastrofista, recuerda que la relación entre fotografía y memoria, antes de la IA, parecía obvia; con el registro de los recuerdos mediante la fotografía, la imagen operaba como una prótesis mnemónica. Esta práctica subestimaba la naturaleza dinámica y parcial tanto de la fotografía como del recuerdo. Shobeiri, siguiendo a Deleuze (1987) y Bergson (2006), señala que la construcción de la memoria siempre responde a un proceso de actualización continua, en donde ni la fotografía ni la memoria están plenamente realizadas, sino en un proceso de constante conformación de realidades.

Lo que hace posible la IA generativa al virtualizar la forma fotográfica es actualizar una memoria que nunca existió como hecho. Shobeiri (2024b) denomina a este fenómeno memorias larvales, es decir, memorias que no son ni del todo factuales ni meramente ficticias, sino que permanecen en un estado intermedio —"tanto virtual como espectral", sostenidas algorítmicamente, sin resolverse en una dirección ni en otra: *"…*las memorias larvales son memorias virtuales del pasado general que atraviesan un proceso de actualización en un presente particular, dando lugar a reminiscencias opacas, fragmentadas, descorporizadas y espectrales" (Shobeiri, 2024b, p. 79). Retomando el concepto de la espectralidad desde Derrida (1997), Shobeiri explica por qué las imágenes producidas generativamente aparecen ante el espectador como fantasmales, y como apariciones de un pasado que nunca existió, que nunca fue registrado, pero que mediante la síntesis algorítmica, adquiere una presencia perturbadora, en una suerte de ficción sobre-realista.

Bañuelos-Capistrán et al. (2025) identifican esta línea en el campo de la producción artística iberoamericana. Forjan el concepto de "postmemoria algorítmica", como una extensión digital de la teoría de Hirsch (2012). La postmemoria para Hirsch define cómo generaciones posteriores establecen vínculos afectivos con experiencias traumáticas que no vivieron, mediante

la inversión imaginativa, la proyección y la creación. La postmemoria algorítmica describe cómo la IA generativa puede mediar esa transmisión intergeneracional. Los autores analizan cinco proyectos artístico-críticos que trabajan imágenes de postmemoria: *IAbuelas* (Argentina), donde Santiago Barros utiliza Midjourney para visualizar cómo serían hoy los hijos de los desaparecidos durante la dictadura argentina; *Exhumar la memor.IA* (México), de Rogelio Séptimo, combina fotografía analógica con DALL-E para reconstruir la memoria visual de la comunidad purépecha; *Archivo inexistente* (Chile), donde Rivas-San-Martín crea representaciones de parejas homosexuales y personas *queer* del siglo XX latinoamericano que nunca fueron fotografiadas por razones de discriminación y censura; *Synthetic memories* (Barcelona), del colectivo Domestic Data Streamers, trabaja con pacientes de Alzheimer para reconstruir recuerdos que están olvidando; y *Con la carne desnuda* (Uruguay), donde Julio Pereira recrea con IA imágenes en formato polaroid de la dictadura uruguaya a partir de los diarios ficcionados de María del Pilar (Barros, 2023; Séptimo, 2023; Rivas-San-Martín, 2025; Domestic Data Streamers, 2024; Pereira, 2024; Bañuelos-Capistrán, 2026).

A estas cinco expresiones artísticas de postmemoria visual, es necesario sumar el proyecto mexicano *Regresa* (UNAM, 2025), un proyecto a cargo de Ana Itzel Juárez Martín, creado desde el Centro de Estudios Antropológicos de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales (UNAM), cuyo objetivo es reconstruir y actualizar la edad facial de los rostros de niños y niñas desaparecidos, mediante algoritmos de progresión entrenados con datos antropológicos. El proyecto es un ejemplo de intersección entre la conmemoración y la memoria activa, que provee de conexiones visuales a las familias y ofrece herramientas para la identificación y la búsqueda (Santillán, 2025). Por otra parte, las *Fichas vivas de búsqueda,* un proyecto promovido por el Colectivo Luz de Esperanza (2025), Desaparecidos Jalisco, emplea IA generativa para dar voz y movimiento gesticular a fotografías de identificación de personas desaparecidas. El proyecto es un ejemplo de apropiación tecnológica en manos de una comunidad de resistencia política y búsqueda, al servicio de la memoria y la justicia social (Lugo-Sánchez et al., 2025).

Lo que estos proyectos ponen de manifiesto es una función emergente de la imagen algorítmica, la restauración simbólica de memorias que no existen. La IA no solo fabrica imágenes de lo que nunca fue, permite dar forma visual a lo que debería haber sido documentado y no lo fue porque las condiciones políticas lo impidieron. Bañuelos-Capistrán et al. (2025) identifican aquí la aparición de "vestigios visuales sintéticos" —imágenes que funcionan como huellas de experiencias no registradas, inspiradas en la teorización de Didi-Huberman (2012) sobre los vestigios históricos como construcciones en constante transformación— y un *punctum sintético*, esto es, la capacidad de una imagen carente de referente indexical para provocar, con todo, una respuesta afectiva legítima, comparable a lo que Barthes (1980) describía como *punctum*, el detalle punzante que hiere al espectador.

Steyerl (2023a) ofrece el contrapunto sombrío: las imágenes generadas por IA son "alucinaciones estadísticas" que no remiten a hechos sino a distribuciones de probabilidad. Su concepto "demencia de modelo" (*model collapse*) alerta sobre un riesgo sistémico que sucede cuando los modelos se entrenan recursivamente con sus propios resultados, donde la diversidad del archivo visual se contrae y la riqueza expresiva se colapsa bajo un régimen de repetición cada vez más abrumadora y estrecha. Desde la perspectiva de Martín-Prada (2025), lo que hacen los artistas que trabajan la postmemoria con IA generativa, no es una reflexión sobre los modos de producir memorias, sino más bien una forma de interrogar nuestras formas de olvido.

3.2. Eje 2: Verosimilitud y veracidad

La teoría semiótica de la fotografía, de Peirce a Dubois (1986), estableció que la imagen fotográfica era ante todo un *index*: una huella física, producida por la incidencia de la luz sobre

una superficie sensible, causalmente ligada a su referente. De ahí derivaba su autoridad como testimonio. Dubois (1986) sistematizó esta posición al describir el acto fotográfico como un proceso en el que el signo mantiene con su referente una relación de contigüidad física, y distinguió tres momentos históricos de la reflexión sobre la fotografía: la fotografía como espejo de lo real (mímesis); la fotografía como transformación de lo real (convención); y la fotografía como huella de lo real (*index*). Es este tercer momento, dominante en la teoría desde los años ochenta, el que la IA generativa pone en crisis frontal. Sontag (1977) había observado que la fotografía confiere a cada momento el carácter de un misterio, precisamente porque la imagen fotográfica es evidencia de algo que existió. Cuando esa evidencia se vuelve fabricable, el misterio cambia de naturaleza: ya no es el del pasado capturado, sino el de la indistinción entre lo capturado y lo inventado, una memoria artificial.

¿Qué queda de esa capacidad de certificación de la realidad cuando una imagen puede replicar la apariencia fotográfica sin que haya mediado evento luminoso alguno?

En "*Unnatural Images*", publicado en *Critical Inquiry*, Wasielewski (2024a) se pregunta si es legítimo considerar como fotografías las imágenes producidas por sistemas *text-to-image*. Responde que sí, aunque con algunas salvedades. Las imágenes generativas no brotan de la nada, son generadas a partir de repositorios masivos de datos fotográficos con los que fueron entrenados los modelos. Están diseñadas para emular la forma fotográfica, recuperan todos sus recursos narrativos y están entrando en la reflexión teórica e histórica de la imagen. La reflexión de Wasielewski argumenta que estas imágenes ponen de manifiesto algo que ya estaba latente, que la experiencia de "realidad" en cualquier fotografía fue siempre, en parte, una ficción, una fantasía y una interpretación. En un trabajo posterior, Wasielewski (2024b) analiza cómo las bases de datos de entrenamiento actualizan el canon artístico occidental sin el consentimiento de sus creadores originales, dando lugar a lo que denomina un *zombie canon*, es decir, la resurrección algorítmica de estilos, composiciones y convenciones visuales sedimentadas en las bases de datos de Internet.

Por su parte, Steyerl (2023a; 2023b) formula la mutación de un modo más abrupto: las imágenes de la IA sustituyen las semejanzas (*likenesses*) por las probabilidades (*likelinesses*). No necesitan un vínculo indexical con su objeto y no dependen del impacto de fotones sobre un sensor. Convergen en torno al promedio, la mediana estadística; a lo que denomina, con deliberada ambigüedad, "mediocridad alucinada". Son imágenes "medias" (*mean images*) en varios sentidos simultáneos, estadísticamente promedio, estéticamente mezquinas, y conectadas tanto con el significado como con los medios financieros y corporativos. Tomando prestada la noción de "condiciones derivadas" de Jonathan Beller (2021), Steyerl sitúa las "imágenes derivadas" de IA en el terreno de la especulación financiera, así como los derivados financieros se distancian progresivamente del activo subyacente, las imágenes generativas se distancian del referente real hasta convertirse en apuestas y estadísticas sobre la cultura visual.

Bañuelos-Capistrán et al. (2025) proponen una formalización de esta transformación con el concepto de *índex algorítmico,* que definen como una referencialidad no fundada en la conexión física con el referente sino en la síntesis computacional de múltiples referentes y patrones de datos, articulando un vínculo simbólico y afectivo antes que causal. Este concepto se formula al hilo de lo que Flusser (2011) identifica como el universo de las imágenes técnicas y Zylinska (2023) expande como "*máquina de percepción*", donde las imágenes son producto de aparatos y sistemas algorítmicos que aprenden y generan patrones. Complementariamente, Bañuelos-Capistrán et al. (2025) introducen la noción de "documentalismo simbólico afectivo", ahora algorítmico, es decir, una forma de registro donde lo que cuenta no es la fidelidad al hecho sino la eficacia afectiva de la imagen.

Este documentalismo opera simultáneamente en varias capas temporales: el "esto ha sido" barthesiano, el "esto no ha sido" de lo generativo (Rivas-San-Martín, 2025); el "esto es" generativo

que opera en presente continuo de síntesis algorítmica; y la dupla "esto podría haber sido" / "esto podría ser" que abre un espacio de posibilidad histórica y proyección predictiva mediante la agencia crítica del operador humano: "Fotografiar el futuro puede convertirse en una forma no solo de ver lo que ocurrirá, sino de crear imágenes de lo que queremos que ocurra [...] una fotografía singular no es más que un corte en un abanico de posibilidades" (Zylinska, 2023, p. 165).

En el escenario contemporáneo, analizado por Hausken (2024), la reacción dominante del público ante estas imágenes generativas transita del asombro al pánico y a la denuncia de falsedad, nos instalamos progresivamente en el reino de las ilusiones, las *fakenews* y las ficciones realistas. Las imágenes del Papa Francisco con abrigos y moda de Balenciaga fueron calificadas por la prensa como "fraude", "falsificación", "amenaza a la credibilidad fotográfica". Sin embargo, Hausken es crítico con esta retórica de crisis de la representación, ya que presupone que la fotografía era por sí misma un reflejo fiel de lo real y argumenta que esta denuncia no contribuye al debate democrático ni al arte. El problema, argumenta, no es que la IA mienta, sino que habíamos naturalizado la ilusión de que la fotografía no lo hacía. Por su parte, Bate (2024) propone leer la fotografía en la era de la IA como una forma de "ficción especulativa": no ya un registro de lo que fue, sino una proyección de lo que podría ser o haber sido, en suma, devolver a la fotografía al lugar de donde nunca debió salir, al territorio subjetivo de la representación y la interpretación visual.

3.3. Eje 3: Régimen de visualidad

El tercer eje examina el régimen de la visualidad de imágenes fijas y en movimiento como sistema, para analizar cómo y quién las produce, cómo circulan, quién las consume, qué funciones tienen, cómo operan políticamente, y quién/qué queda fuera del campo de lo socialmente visible, un campo de análisis poco explorado. Rancière (2014) nos ayuda a comprender los alcances de un régimen de la visualidad desde su noción de "distribución de lo sensible", es decir, cómo un sistema de gestión y producción visual reparte lo que es visible e invisible, decible e indecible en una comunidad humana determinada.

Sin duda, la IA generativa está reconfigurando esa distribución de lo sensible visual a escala inédita. La problemática se dirime en dos grandes vertientes, el régimen guiado por una economía corporativa y de vigilancia de la atención (Zuboff, 2020), guiada por algoritmos de consumo, y un régimen de remediación algorítmica visual basada en síntesis probabilísticas, que refuerzan los cánones de un régimen hegemónico. Los modelos generativos son complejos, no son lineales sino estadísticos, estocásticos, aleatorios y trabajan bajo reglas de un aprendizaje profundo, su repertorio no es finito sino probabilístico, y su capacidad de producción excede por varios órdenes la capacidad de cualquier operador humano. Al igual que con una cámara, un operador humano deberá aprender a subvertir el "programa operativo" del "aparato" técnico IA, en términos de Flusser (2006), para evitar producir únicamente redundancias, imágenes pastiche y kitsch.

Déotte (2012) complementa esta perspectiva con su concepto de "aparato tecno-estético", entendido como un dispositivo que no se limita a registrar lo sensible, sino que lo reconfigura, estableciendo nuevas condiciones de percepción y sensibilidad histórica. Desde esta óptica, la IA no es simplemente una herramienta para hacer imágenes: es un aparato que reorganiza nuestra manera de sentir el pasado, el presente y lo posible.

Para Somaini (2023), las imágenes algorítmicas conforman un nuevo paradigma visual, análisis que desarrolla en un extenso artículo publicado en *Grey Room.* Su análisis examina cómo los sistemas de aprendizaje profundo están transformando no solo la fabricación de imágenes sino su ontología misma, reconfigurando los límites de lo que podría ser un nuevo régimen de visualidad. Ya Farocki (2004, 2013) había descrito las "imágenes operativas" —imágenes

producidas por máquinas para máquinas, que no necesitan un espectador humano para cumplir su función—; la IA generativa amplía y complejiza esa categoría al producir imágenes que son simultáneamente operativas (alimentan *datasets*, entrenan otros modelos) y espectaculares (circulan como si fueran fotografías, gráfica, pintura, cine o video).

Zylinska (2017) aporta a este eje dos conceptos que han resultado particularmente fértiles. El primero, la fotografía no humana, en *Nonhuman Photography*, designa imágenes que no son creadas por ni para el ser humano: paisajes despoblados, capturas de cámaras de vigilancia, imágenes endoscópicas, códigos QR usados en sistemas automatizados de seguridad. No se trata, aclara Zylinska, de negar la presencia humana en la producción fotográfica, sino de señalar una imbricación entre elementos humanos y no humanos que siempre fue constitutiva de lo fotográfico —y que la IA ha vuelto inocultable—.

Así, la IA no inaugura el cuestionamiento del régimen de veracidad visual fotográfico, sino que lo hace visible con una nitidez que las discusiones previas no habían logrado. La fotografía no humana busca, por el contrario, resituar al humano como parte de un ensamblaje complejo de percepción donde agentes orgánicos y maquínicos se entrelazan.

El segundo concepto de Zylinska, máquina de percepción (Zylinska, 2023), describe la condición contemporánea en la que estamos constantemente viendo y siendo vistos, no solo por otros humanos sino también por "ojos mecánicos" (Zylinska et al., 2023). La noción transpone la *Máquina de visión* de Virilio (1994) en un encuentro con la filosofía de Flusser sobre el futuro de los medios, y examina cómo la percepción humana se transforma en y a través de su relación con dispositivos algorítmicos. Zylinska examina aquí las tecnologías de creación de imágenes, desde las cámaras como dispositivos independientes hasta los programas y modelos de generación, ofreciendo además lo que describe como un "intento feminista de responder a las exigencias planetarias" (Zylinska et al., 2023).

Steyerl (2023b) complementa este cuadro con su análisis de la "visibilidad *subprime*": así como las hipotecas *subprime* empaquetaban créditos tóxicos disfrazados de activos sólidos, las imágenes de IA amalgaman datos diversos y en ocasiones contradictorios, generando lo que Steyerl llama una "mediocridad estructural" que se presenta bajo la apariencia del fotorrealismo. Noble (2018) ya había advertido que los algoritmos de búsqueda refuerzan el racismo mediante sesgos sistemáticos en la representación visual; la IA generativa, entrenada sobre esos mismos repositorios, hereda y amplifica esas distorsiones. Rubinstein y Sluis (2013b), cuyo trabajo anticipa varios aspectos de esta discusión, habían descrito la "indecidibilidad" de la imagen digital, la imposibilidad de fijar un significado estable para algo que existe como código procesable. Esa indecidibilidad adquiere en el contexto actual una escala inédita.

3.4. Eje 4: Hibridación tecnológica

¿Tiene sentido seguir hablando de "fotografía" cuando prácticamente todas las fotos tomadas con un celular tienen intervención algorítmica y cuando existe una cámara como la *Paragraphica* de Bjørn Karmann (2023), que genera imágenes sin luz ni lente, usando metadatos de clima, geolocalización y hora del día convertidos en *prompts* para un modelo *text-to-image*?

Shobeiri y Westgeest (2024) proponen el término "fotografía virtual" como un concepto unificador que conserva la eficiencia y función de la fotografía convencional (hecha con o sin cámara), pero las despliega en una gama amplia de formatos y plataformas. La definición abarca la IA generativa, la fotografía *in-game*, la realidad extendida y las transmutaciones emergentes. Shobeiri observa que la "fotografía virtual" es simultáneamente opaca y axiomática, y de la que realmente se entiende muy poco. Se trata de un oxímoron aparente que "introduce en el medio fotográfico —ese que infunde realidad— un nudo inductor de virtualidad" (*"stitches a*

virtuality-inducing crux onto the reality-infusing medium of photography") (Shobeiri, 2024a, p. 7). La fotografía virtual desestabiliza un medio históricamente ligado a la noción de realidad al introducir la simulación, generando una tensión estructural entre registro y artificio.

En la misma obra de Shobeiri (2024a), el autor propone dos conceptos complementarios, la "fasmagrafía" (*phasmagraphy*), que expande los límites del espectro fotográfico visible hacia longitudes de onda adyacentes (radiografía, termografía, nubes de datos), y la "omnipictura", que describe imágenes de captura múltiple diseñadas para resonar con la complejidad de la experiencia vivida. Ambos amplían la noción de "fotografía virtual" más allá de la IA hacia otras formas de virtualización del medio (Shobeiri y Westgeest, 2024, p. 17).

Desde la filosofía de Flusser es posible afrontar teóricamente estas hibridaciones. Flusser concibió la cámara como un "aparato" cuyo programa operativo podría ser subvertido para producir imágenes que escaparan a la redundancia estética. Simondon (2007), desde su análisis del modo de existencia de los objetos técnicos, complementa esta perspectiva señalando que los dispositivos no son solo instrumentos sino agentes que coparticipan en la producción de sentido, en una suerte de simbiosis entre máquinas y humanos. Bañuelos-Capistrán et al. (2025) argumentan, siguiendo esta línea, que los artistas que se apropian críticamente de la IA generativa validan la propuesta de Flusser al transformar el programa operativo de estos aparatos tecno-estéticos, desafiando el programa de los sistemas de las máquinas algorítmicas y la lógica de las imágenes operativas descritas por Farocki (2013). Para Zylinska (2023), el proceso de co-creación se convierte así en un acto de transformación que trasciende la repetición estética y política.

Fontcuberta (2024) sintetiza la trayectoria histórica del medio fotográfico en el concepto: "de la alquimia al algoritmo". La idea dibuja una trayectoria de la fotografía que transitó del daguerrotipo al colodión, del gelatino-bromuro al sensor digital, del píxel al vector latente y agregaríamos, del dato al algoritmo y al aprendizaje profundo. Cada salto tecnológico reconfiguró no solo el procedimiento de captura sino la naturaleza discursiva de la imagen, sus valores interpretativos, su inserción social.

Dos conceptos recientes nombran prácticas sin precedente, la *promptografía* (término atribuido al artista Christian Vinces y analizado por Martín-Prada, 2024; 2025) designa la producción de imágenes de apariencia fotográfica mediante instrucciones de texto dirigidas a un modelo generativo, realizando una suerte de "écfrasis inversa" (o *reverse ekphrasis*). Y por otra parte el "*prompt* minoritario" (Rivas-San-Martín, 2025) constituye una estrategia diseñada para contrarrestar los sesgos inscritos en las bases de datos de IA generativa. Rivas-San-Martín lo concibe como un instrumento de resistencia algorítmica que busca remediar una serie de negaciones y exclusiones visuales por razones ideológicas y políticas, por disidencia sexual, por clase, por ubicación geográfica y racialidad (Rivas-San-Martín, 2025).

Por otra parte, Altaratz (2023) señala que la fotografía computacional desestabiliza el oficio del fotógrafo profesional, su atribución de exclusividad y *expertise* profesional, la creatividad diferenciada y la agencia individual se ven erosionadas por la automatización algorítmica. Manovich y Arielli (2024) en su libro colectivo *Artificial Aesthetics,* analizan cómo la IA construye una "mirada artificial", que reconfigura las expectativas estéticas de los lectores. Zylinska, por su parte, sugiere —medio en broma, medio en serio— que la creatividad humana quizá siempre fue algorítmica, "se ha basado en la ejecución de varios conjuntos de reglas conocidos como programas, considerando como más interesantes aquellos resultados que han implicado un fallo algorítmico" (Zylinska et al., 2023, párr. 15).

La computación sería apenas la etapa más reciente de un proceso que viene de lejos. Lo cual lleva a Zylinska a proponer una práctica artística basada en la "pequeña IA" (*little AI*): el trabajo con tecnologías generativas en su momento de imperfección, cuando los errores y las incoherencias del sistema revelan más de lo que revelaría un *output* impecable. Su film *A gift of the world* (*Oedipus on the Jetty*) (2021), un remake de *La jetée* de Chris Marker (1962)

realizado con modelos GAN y GPT-2, encarna esta estrategia: las imágenes *glitcheadas* y el guión generativo —que reescribió la historia masculina de salvación como un relato contra-apocalíptico polifónico de género fluido— explotan precisamente la torpeza de la máquina como recurso expresivo (Zylinska, 2023). Lo que la IA no logra imitar bien, es decir sus errores y alucinaciones, para Zylinska (2020) es tan revelador como lo que logra imitar a la perfección.

La hibridación tecnológica tiene, además, una dimensión económica que la teoría visual suele ignorar. Taffel (2021) señala que la fotografía computacional es indisociable del capitalismo de plataforma, donde cada imagen captada por un teléfono alimenta los sistemas de entrenamiento de los modelos algorítmicos. En este régimen de visualidad, el acto de fotografiar se convierte, inadvertidamente, en un acto de producción de datos para corporaciones tecnológicas. Esta relación, que convierte al fotógrafo en proveedor involuntario de materia prima, configura lo que Steyerl (2023a) describe, retomando a Beller (2021), como el circuito de las "imágenes derivadas", donde la imagen fotográfica se convierte en un activo financiero, corporativo y político, cuyo valor no reside en lo que muestra sino en los datos que contiene, más allá de su valor como bien cultural o artístico.

3.5. Eje 5: Conceptos emergentes

Del cruce de los cinco ejes emerge un inventario conceptual y teórico denso, que puede organizarse en cuatro constelaciones.

- La primera, centrada en la transformación de la memoria, incluye la "postmemoria algorítmica" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025), las "memorias larvales" (Shobeiri, 2024b), los "vestigios visuales sintéticos y el punctum sintético" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025).
- La segunda, sobre la transformación de la referencialidad, comprende el "*índex* algorítmico", el "documentalismo simbólico afectivo algorítmico" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025) y las "imágenes no-naturales" (Wasielewski, 2024a).
- La tercera, relativa a la transformación del régimen visual, reúne las "imágenes medias" y la "visibilidad subprime" (Steyerl, 2023a, 2023b), las imágenes algorítmicas (Somaini, 2023), la "fotografía no humana" y la "máquina de percepción" (Zylinska, 2017, 2023) y el *zombie canon* (Wasielewski, 2024b).
- La cuarta, dedicada a la transformación de la práctica, agrupa la "fotografía virtual", la "fasmagrafía" y la "omnipictura" (Shobeiri y Westgeest, 2024) —tres variantes que expanden los límites materiales y perceptivos del medio fotográfico—, la "promptografía" (Vinces vía Martín-Prada, 2024; 2025), el "*prompt* minoritario" (Rivas-San-Martín, 2025), la "postfotografía algorítmica" (Fontcuberta, 2016; 2024; 2025; García-Cisneros, 2024) y la "pequeña IA" (Zylinska, 2023), que reivindica el momento imperfecto de la tecnología como recurso estético y crítico.

La densidad de este vocabulario —veinte conceptos acuñados en menos de siete años, provenientes de al menos seis tradiciones disciplinarias— indica que el campo no carece de herramientas teóricas, las está produciendo activamente, y lo hace desde geografías e idiomas diversos.

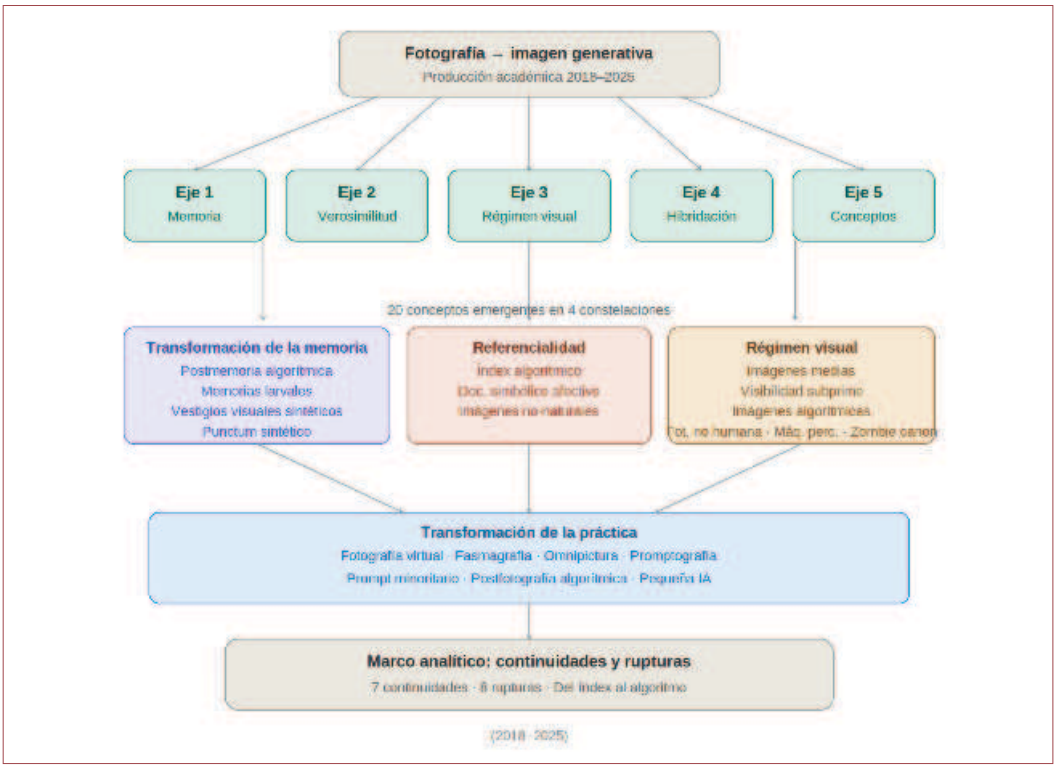
Este inventario conceptual emergente admite dos lecturas mutuamente complementarias. En primer lugar, encontramos un inventario que no es homogéneo, ya que algunos conceptos son descriptivos (como "fotografía virtual", "promptografía"), otros son analíticos ("*índex* algorítmico", "imágenes medias"), otros son críticos (zombie canon, "visibilidad subprime") y otros son propositivos ("postmemoria algorítmica", *"prompt* minoritario"). Encontramos una heterogeneidad en las tradiciones académicas que los producen, desde los estudios anglosajones de medios existe la tendencia hacia la descripción y el análisis; desde la teoría crítica alemana (Steyerl) se privilegia la denuncia contra el sistema socio-económico y político; desde

la práctica latinoamericana (Rivas-San-Martín, Bañuelos-Capistrán) encontramos una combinación entre la innovación conceptual y la intervención en la producción artística; desde la filosofía de los medios (Zylinska, Flusser), se buscan marcos de referencia que trasciendan los casos particulares. La segunda observación es que estos nuevos conceptos no compiten entre sí sino que son complementarios, se iluminan mutuamente y se presuponen entre sí.

Por ejemplo, las "memorias larvales" de Shobeiri (2024b) necesitan del "*índex* algorítmico» de Bañuelos Capistrán et al. (2025) que permite explicar cómo una imagen sin referente puede producir un efecto memorial afectivo. Las "imágenes medias" de Steyerl (2023a) requieren de la "máquina de percepción" de Zylinska (2023) para explicar cómo esas imágenes estadísticas son capaces de reorganizar la percepción colectiva. El vocabulario emergente funciona como un tejido conceptual interdependiente, más que como una colección de etiquetas aisladas.

Figura 1

Mapa conceptual y estructura de la revisión de alcance: fotografía, imagen generativa y régimen visual emergente (2018–2025).

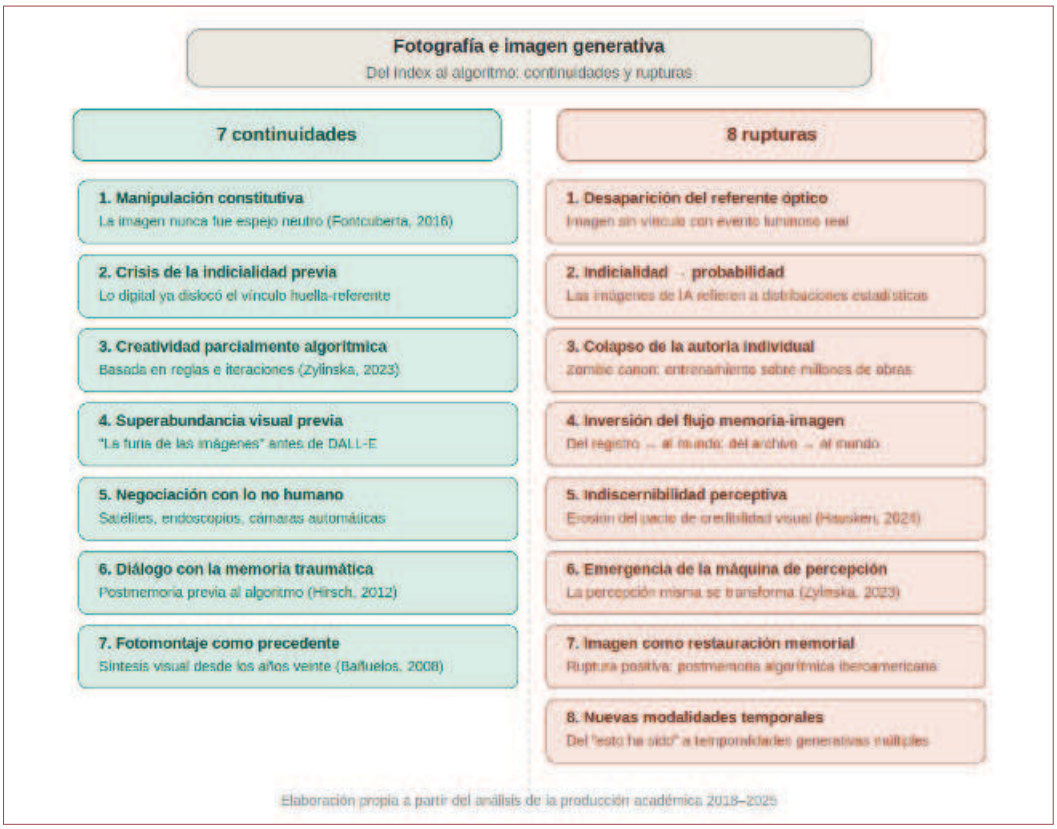


Elaboración propia. El diagrama sintetiza la arquitectura analítica del artículo: los cinco ejes temáticos de la revisión (memoria; verosimilitud y veracidad; régimen de visualidad; hibridación tecnológica; conceptos emergentes), las cuatro constelaciones de los veinte conceptos emergentes identificados, y el marco de síntesis basado en continuidades y rupturas entre la tradición fotográfica y la imagen generativa

4. Discusión: continuidades y rupturas

Del cruce de estos cinco ejes emerge un patrón dialéctico que explica cómo la IA generativa se expande y fractura la tradición fotográfica de manera simultánea, y con formas cualitativamente distintas según el eje que se considere. Esto no es accidental, refleja una tensión que Flusser (2006) ya había identificado, toda nueva tecnología de producción de imágenes da continuidad a la anterior, hereda sus formas, tradiciones y sus expectativas de lectura, pero simultáneamente también rompe con ella, introduciendo nuevas formas y posibilidades que transforman la naturaleza misma de lo que llamamos "imagen". La IA generativa cataliza este ciclo de herencia y ruptura en un proceso que parece inseparable.

Figura 2
Continuidades y rupturas entre fotografía e imagen generativa (2018–2025)



Elaboración propia a partir del análisis de la producción académica 2018–2025. Las continuidades se identifican a partir de Barthes (1980), Fontcuberta (2016), Hirsch (2012), Rubinstein y Sluis (2013a, 2013b), Zylinska (2017, 2023), Zylinska et al. (2023) y Bañuelos Capistrán (2008). Las rupturas se identifican a partir de Steyerl (2023a; 2023b), Wasielewski (2024a; 2024b; 2025), Hausken (2024), Zylinska (2017, 2023), Zylinska et al. (2023), Shobeiri y Westgeest (2024) y Bañuelos Capistrán et al. (2025).

Los proyectos de postmemoria algorítmica demuestran que el uso crítico de la IA generativa puede servir para restaurar memorias excluidas y fracturadas. Lo paradójico es que las mismas tecnologías de IA que se construyen desde una mirada hegemónica, que reproducen imágenes con sesgos raciales, de género y de clase, como lo ha demostrado Noble (2018), pueden ser usadas para subvertir esa mirada hegemónica plagada de lugares comunes, exclusiones y sesgos ideológicos. Por ejemplo, el "*prompt* minoritario" de Rivas-San-Martín (2025), opera dentro de un sistema (como Midjourney) que busca subvertir. Esta paradoja, usar las herramientas del amo para desmontar la casa del amo, como diría Audre Lorde (1983), no tiene resolución teórica limpia, es una tensión productiva con la que los teóricos, artistas y comunidades deben trabajar críticamente y que la reflexión académica haría mal en disolver prematuramente.

4.1. Continuidades

Hay más continuidades de las que la narrativa del "fin de la fotografía" suele admitir, y vale la pena enumerarlas antes de pasar a las rupturas. La manipulación siempre fue constitutiva de la fotografía: desde los trucajes decimonónicos hasta Photoshop, la imagen nunca fue espejo neutro —"toda fotografía", escribió Fontcuberta (1997), "es una ficción que se presenta como verdadera"—. Tampoco la crisis de la indicialidad empieza con DALL-E, el tránsito analógico-digital ya había dislocado el vínculo huella-referente antes de que los modelos generativos existieran, Rubinstein y Sluis (2013a) lo documentaron con precisión.

Más aún: la fotografía nunca operó en un territorio puramente humano —satélites, endoscopios, cámaras automáticas la precedieron en la negociación con lo no humano (Zylinska, 2017)— ni al margen de la memoria traumática, cuya transmisión intergeneracional Hirsch (2012) describió mucho antes de que existiera la IA. La propia creatividad humana, sugiere Zylinska (2023), quizá siempre fue parcialmente algorítmica, basada en reglas, programas, iteraciones. La superabundancia visual, por su parte, es anterior a DALL-E, Fontcuberta (2016) diagnosticaba la "furia de las imágenes" cuando los modelos generativos no existían siquiera como proyecto; en su obra más reciente describe la fotografía como imagen en transición ante la irrupción de los sistemas generativos (Fontcuberta, 2025). Y el fotomontaje, desde las vanguardias de los años veinte, es el precedente histórico de síntesis visual que más incomoda a quienes presentan la IA como novedad absoluta (Bañuelos-Capistrán, 2008).

4.2. Rupturas

Las rupturas son otra cosa. Ocho discontinuidades cualitativas separan la imagen algorítmica de todo lo que la fotografía produjo antes de ella, y ninguna tiene precedente en los casi doscientos años de historia del medio. La más radical es también la más obvia, por primera vez, una imagen de aspecto fotográfico puede existir sin vínculo alguno con un evento luminoso real —lo que Shobeiri (2024a, p.17) formula como la capacidad de "actualizar pasados inexistentes y experiencias nunca vividas"—. De esa ruptura se desprende la siguiente: las imágenes de IA no refieren a hechos sino a distribuciones estadísticas (Steyerl, 2023a); el "*índex* algorítmico" (Bañuelos-Capistrán et al., 2025) formaliza esa nueva referencialidad, que ya no es causal sino computacional.

Con la autoría ocurre algo análogo, la imagen generada es producto del entrenamiento con millones de obras previas sin sujeto creador localizable —el "*zombie* canon" de Wasielewski (2024b)—, lo que hace colapsar la noción de autor individual en la que descansaba buena parte de la teoría fotográfica. El flujo temporal de la imagen también se invierte: la fotografía iba del mundo a la imagen (registro); la IA va del archivo al mundo (generación). A eso se suma la "indiscernibilidad perceptiva" (Hausken, 2024), que erosiona el pacto de credibilidad visual en que se apoyaba el fotoperiodismo, el documento judicial y el testimonio cotidiano. Zylinska (2023) identifica una ruptura de otro orden: lo que se transforma no es solo la imagen sino la percepción misma, reorganizada por la máquina de percepción que los dispositivos algorítmicos han instalado en el centro de la vida visual contemporánea. Acaso la más inesperada sea la séptima: la imagen algorítmica como herramienta de restauración memorial, una ruptura en sentido positivo evidenciada en los proyectos iberoamericanos de postmemoria algorítmica (Bañuelos-Capistrán et al., 2025). La octava, finalmente, es temporal: las nuevas modalidades de la imagen generativa desbordan el "esto ha sido" barthesiano hacia un sistema de temporalidades múltiples articulado desde ángulos complementarios por Bañuelos-Capistrán et al. (2025), Rivas-San-Martín (2025) y Zylinska (2023).

5. Conclusiones

Esta investigación aporta una revisión sistemática sobre la formulación de conceptos clave que cruzan la reflexión sobre el impacto de la IA generativa en la fotografía entre 2018 y 2025, que abordan temáticas de fondo sobre la naturaleza de la imagen, la memoria, la representación y la percepción, dentro de un campo disperso en formación acelerada. Sintetizamos aquí los principales hallazgos y cuáles son sus límites.

El primer hallazgo identifica veinte conceptos de acuñación reciente formulados a partir de seis tradiciones académicas que están construyendo un aparato analítico necesario para com-

prender las imágenes algorítmicas. El campo académico formula conceptos de manera activa, provenientes de diversas geografías e idiomas. La mitad de esta producción conceptual proviene de fuentes iberoamericanas, como Bañuelos-Capistrán (2026), Rivas-San-Martín (2025), García-Cisneros (2024), Martín-Prada (2024; 2025), lo cual merece una atención especial que los estudios del Norte Global no siempre contemplan.

El segundo hallazgo brinda conceptos analíticos, en donde observamos que la IA generativa no "aniquila" ni "libera" a la fotografía, sino que radicaliza algunas de sus tensiones constitutivas -entre documento y ficción, entre indicialidad y convención simbólica, entre agencia humana y mediación técnica-, al tiempo que añade discontinuidades sin precedentes históricos. En doscientos años de historia de la fotografía no encontramos equivalente con la desaparición del referente óptico-lumínico, la inversión del flujo de memoria-imagen, o el tránsito de la huella a la probabilidad en la producción visual. La paradoja central y novedosa consiste en que con las mismas herramientas de IA generativa que erosionan la credibilidad del testimonio visual, es posible restaurar memorias fracturadas. No hay resolución limpia en esta tensión. Lo que sí encontramos es un trabajo teórico y artístico crítico que trabaja con la contradicción sin pretender resolverla.

El tercer hallazgo descubre que los proyectos iberoamericanos muestran una capacidad de apropiación crítico-artística que subvierte las lógicas hegemónicas de visibilidad, abriendo caminos de reparación simbólica para comunidades cuya memoria fue fracturada, censurada o borrada. Estos proyectos validan, como señalan Bañuelos-Capistrán et al. (2025), la propuesta flusseriana sobre la reprogramación de los aparatos algorítmicos para ponerlos al servicio de causas que desafían la distribución de lo sensible (Rancière, 2014; Bañuelos-Capistrán, 2026). Este hallazgo confirma el potencial de la IA generativa como instrumento de restauración memorial y justicia visual que la literatura anglófona tiende a subestimar.

El estudio tiene limitaciones relacionadas con un uso exclusivo de fuentes en inglés y español, frente a la rápida caducidad de los cambios tecnológicos y la dificultad de rastrear producciones académicas que circulan fuera de los canales convencionales. El estudio sugiere el desarrollo de líneas futuras de investigación en el campo de teorías y proyectos artísticos desarrollados en ámbitos asiáticos y africanos, la profundización en las dimensiones éticas y regulatorias del uso de la IA generativa posthumana, así como incorporar estudios empíricos de recepción de imágenes generativas y postmemoria.

6. Declaración de uso de IAG

Para la elaboración de este artículo se utilizó el modelo de inteligencia artificial Claude (Anthropic Sonnet 4.5) como herramienta de apoyo en las siguientes tareas: búsqueda y verificación del estado del arte en el marco de la metodología de revisión de alcance (*scoping review*), revisión de traducciones entre español e inglés, verificación y formato del sistema de referencias bibliográficas en APA 7, y generación de las figuras incluidas en el texto. En todos los casos, el uso de la herramienta estuvo bajo la supervisión directa del autor, quien asume la responsabilidad intelectual y académica íntegra del contenido, los argumentos, las interpretaciones y las conclusiones del artículo.

7. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

10. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental. Las fuentes bibliográficas empleadas se encuentran debidamente referenciadas conforme a las normas APA 7. El autor declara su disposición a compartir, previa solicitud razonada, los materiales de análisis utilizados durante el proceso de revisión.

11. Referencias

Altaratz, D. (2023). The human tripod: Computational photography, automated processes, and professional identity. *Photographies*, *16*(2), 291–311. https://doi.org/10.1080/17540763.2023.2194878

Arksey, H., & O'Malley, L. (2005). Scoping studies: Towards a methodological framework. *International Journal of Social Research Methodology*, *8*(1), 19–32. https://doi.org/10.1080/1364557032000119616

Assmann, A. (2008). Canon and archive. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural memory studies: An international and interdisciplinary handbook* (pp. 97–107). De Gruyter.

Assmann, A. (2009). Memory, individual and collective. En R. E. Goodin & C. Tilly (Eds.), *The Oxford handbook of contextual political analysis* (pp. 210–224). Oxford University Press.

Bañuelos-Capistrán, J. (2008). *Fotomontaje*. Cátedra.

Bañuelos-Capistrán, J. (2026). Posmemoria algorítmica en el arte crítico iberoamericano: análisis de casos y conceptos emergentes sobre inteligencia artificial y memoria visual. *Palabra Clave*, *29*(1), e2911. https://doi.org/10.5294/pacla.2026.29.1.1

Bañuelos-Capistrán, J., Zavala-Scherer, D., & Lugo-Rodríguez, N. (2025). Art, community and AI: Images for an affective memory. *Frontiers in Communication*, *10*, 1567694. https://doi.org/10.3389/fcomm.2025.1567694

Barros, S. (2023). *IAbuelas* [Perfil de Instagram]. Instagram. https://www.instagram.com/iabuelas/

Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Note sur la photographie*. Gallimard/Seuil.

Bate, D. (2024). Photography as speculative fiction. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 47–62). Transcript Verlag.

Beller, J. (2021). *The world computer: Derivative conditions of racial capitalism*. Duke University Press.

Bendiksen, J. (2021). *The book of Veles* [Libro fotográfico]. https://www.jonasbendiksen.com/books/the-book-of-veles

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria* (P. Ires, Trad.). Cactus. (Obra original publicada en 1896)

Colectivo Luz de Esperanza. (2025). *Fichas vivas de búsqueda* [Video]. TikTok. https://www.tiktok.com/@colectivoluzdeesperanza

Deleuze, G. (1987). *El bergsonismo* (L. Ferrero Carracedo, Trad.). Cátedra. (Obra original publicada en 1966)

Déotte, J.-L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?* Ediciones Metales Pesados.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: Una impresión freudiana* (P. Vidarte, Trad.). Trotta. (Obra original publicada en 1995)

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

Domestic Data Streamers. (2024). *Synthetic memories: Research* [Sitio web]. https://www.syntheticmemories.net/research/

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.

Farocki, H. (2004). Phantom images. *Public*, (29), 12–22. https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30354

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.

Flusser, V. (2006). *Towards a philosophy of photography* (A. Mathews, Trad.). Reaktion Books. (Obra original publicada en 1983)

Flusser, V. (2011). *Into the universe of technical images* (N. A. Roth, Trad.). University of Minnesota Press. (Obra original publicada en 1985)

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo: La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2025). *Imágenes latentes: La fotografía en transición*. Dalpine.

García-Cisneros, E. (2024). Inteligencia artificial (IA), una "nueva" herramienta postfotográfica. En *Actas del I Congreso Internacional de Comunicación, Cultura e Inteligencia Artificial*. Tirant Lo Blanch.

Hausken, L. (2024). Photorealism versus photography: AI-generated depiction in the age of visual disinformation. *Journal of Aesthetics & Culture*, *16*(1), 2340787. https://doi.org/10.1080/20004214.2024.2340787

Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.

Karmann, B. (2023). *Paragraphica* [Proyecto artístico]. https://bjoernkarmann.dk/project/paragraphica

Levac, D., Colquhoun, H., & O'Brien, K. K. (2010). Scoping studies: Advancing the methodology. *Implementation Science*, *5*, 69. https://doi.org/10.1186/1748-5908-5-69

Lorde, A. (1983). The master's tools will never dismantle the master's house. En C. Moraga & G. Anzaldúa (Eds.), *This bridge called my back: Writings by radical women of color* (2.ª ed.). Kitchen Table: Women of Color Press.

Lugo-Sánchez, L. J., Tornay-Márquez, M. C., & Zúñiga-Gómez, E. R. (2026). Inteligencia artificial generativa a través de la acción colectiva en México: Apropiaciones disruptivas en el caso de las "Fichas vivas de búsqueda" del Colectivo Luz de Esperanza, Desaparecidos Jalisco. *Inter disciplina*, *14*(38), 329–355. https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2026.38.90909

Manovich, L., & Arielli, E. (2024). *Artificial aesthetics: A critical guide to AI, media and design*. https://manovich.net/

Martín-Prada, J. (2024). La creación artística visual frente a los retos de la inteligencia artificial: Automatización creativa y cuestionamientos éticos. *Eikón Imago*, *13*, e90081. https://doi.org/10.5209/eiko.90081

Martín-Prada, J. (2025). AI-based generative image production systems in the artistic problematisation of the past: The thematisation of memory and temporality in "AI art". *AI & Society*, *40*(5), 3271–3282. https://doi.org/10.1007/s00146-024-02163-z

Marker, C. (Dir.). (1962). *La jetée* [Cortometraje]. Argos Films.

Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. University of Chicago Press.

Noble, S. U. (2018). *Algorithms of oppression: How search engines reinforce racism*. NYU Press.

Pereira, J. (2024). *Con la carne desnuda: Diarios de María del Pilar 1973-1985*. Lapsus Multimedia.

Petrea, A. (2024). Photography in the light of AI-generated images. *Concept*, *29*(2), 160–173. https://doi.org/10.37130/0xnx6h41

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. LOM Ediciones.

Ritchin, F. (2009). *After photography*. W. W. Norton.

Rivas San Martín, F. (2025). Archivo inexistente [Ensayo visual]. *ReCIA: Revista del Centro de Investigación en Artes*, (1). https://revistas.innovacionumh.es/index.php/recia/es/article/view/2825

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013a). The digital image in photographic culture: Algorithmic photography and the crisis of representation. En M. Lister (Ed.), *The photographic image in digital culture* (2.ª ed., pp. 22–40). Routledge.

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013b). Notes on the margins of metadata: Concerning the undecidability of the digital image. *Photographies*, *6*(1), 151–158. https://doi.org/10.1080/17540763.2013.788848

Santillán, M. L. (2025, 31 de mayo). Proyecto Regresa: Inteligencia artificial aplicada a la búsqueda de menores desaparecidos. *Ciencia UNAM*. https://ciencia.unam.mx/leer/1593/proyecto-regresa-inteligencia-artificial-aplicada-a-la-busqueda-de-menores-desaparecidos

Séptimo, R. (2023). *Exhumar la Memor.IA* [Proyecto artístico]. https://www.rogelioseptimo.com/exhumar-la-memor-ia/

Shobeiri, A. (2024a). Introduction. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 7–25). Transcript Verlag.

Shobeiri, A. (2024b). Larval memories: Spectralizing the past through AI photography. En A. Shobeiri & H. Westgeest (Eds.), *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality* (pp. 63–80). Transcript Verlag.

Shobeiri, A., & Westgeest, H. (Eds.). (2024). *Virtual photography: Artificial intelligence, in-game, and extended reality*. Transcript Verlag. https://doi.org/10.1515/9783839472033

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Prometeo.

Somaini, A. (2023). Algorithmic images: Artificial intelligence and visual culture. *Grey Room*, (93), 74–115. https://doi.org/10.1162/grey_a_00383

Sontag, S. (1977). *On photography*. Penguin Books.

Steyerl, H. (2023a). Mean images. *New Left Review*, (140/141), 82–97.

Steyerl, H. (2023b, 31 de octubre). Subprime images [Conferencia magistral]. Critical AI in the Art Museum: Practices & Politics. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=PFwaqpkd61M

Taffel, S. (2021). Google's lens: Computational photography and platform capitalism. *Media, Culture & Society*, *43*(2). https://doi.org/10.1177/0163443720939449

Van-Dijck, J. (2007). *Mediated memories in the digital age*. Stanford University Press.

Virilio, P. (1994). *The vision machine* (J. Rose, Trad.). Indiana University Press. (Obra original publicada en 1988)

Wasielewski, A. (2024a). Unnatural images: On AI-generated photographs. *Critical Inquiry*, *51*(1), 1–29. https://doi.org/10.1086/731729

Wasielewski, A. (2024b). Zombie canon: Art datasets, generative AI, and the reanimation of the Western canon. En A. Wasielewski & A. Näslund (Eds.), *Critical digital art history* (pp. 123–145). Intellect.

Wasielewski, A. (2025). Critical response V: AI-generated images and photography: The general and the specific. *Critical Inquiry*, *51*(2), 423–431. https://doi.org/10.1086/732932

Zuboff, S. (2020). *La era del capitalismo de la vigilancia: La lucha por un futuro humano frente a las nuevas fronteras del poder* (A. Santos Mosquera, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 2019)

Zylinska, J. (2017). *Nonhuman photography*. MIT Press.

Zylinska, J. (2020). *AI art: Machine visions and warped dreams*. Open Humanities Press.

Zylinska, J. (2023). *The perception machine: Our photographic future between the eye and AI*. MIT Press.

Zylinska, J., Vertedor Romero, J. A., & López Moreno, I. (2023). Talking to Joanna Zylinska: The artificial intelligence in artistic creation: An interview with Joanna Zylinska by José Vertedor. *Umática: Revista sobre creación y análisis de la imagen*, (6), 173–190. https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v5i6.18284

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas

The concept of duration in photography. Stacked images and stretched images



Vanesa Magnetto
https://orcid.org/0000-0001-7825-0681
CONICET - UNA - UBA, Argentina
vanesamagnetto@gmail.com

Cómo citar este artículo

Magnetto, V. (2026). El tiempo de la duración en la fotografía. Las imágenes apiladas y las imágenes estiradas. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3851. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3851

Recibido: 15 - 05 - 2026
Aceptado: 29 - 06 - 2026
Publicado en línea: 30 - 06 - 2026

Resumen

Este artículo reune un conjunto de series fotográficas analógicas producidas durante los años 90 y 2000 en Argentina que ponen de manifiesto la potencialidad estética del tiempo como duración, una modalidad que desborda al instante fotográfico. Esta temporalidad lenta, lejos de ser considerada un obstáculo o un error, produce nuevas concepciones del espacio y del tiempo problematizando la ilusión de objetividad del dispositivo fotográfico. Las series se organizan y analizan bajo dos formas estéticas que denomino las imágenes apiladas y las imágenes estiradas. En las de carácter apilado la acumulación temporal se produce sobre el mismo soporte y corroe el material fotográfico; en las estiradas la duración temporal se distribuye sobre la extensión del soporte e incorpora el movimiento de la propia toma. El objetivo del artículo es pensar diferentes formas en las que el tiempo vive en las imágenes fotográficas.

Palabras clave: Arte contemporáneo argentino; Fotografía; Tiempo de la duración; Imágenes apiladas; Imágenes estiradas.

Abstract

This article brings together a collection of analog photographic series produced in Argentina during the 1990s and 2000s that highlight the aesthetic potential of time as duration, a modality that transcends the photographic instant. Far from being viewed as an obstacle or an error, this slow temporality generates new conceptions of space and time, challenging the illusion of objectivity inherent in the photographic apparatus. The series are organized and analyzed under two aesthetic forms that I call stacked images and stretched images. In the stacked images, temporal accumulation occurs on the same medium and corrodes the photographic material; in the stretched images, temporal duration is

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

distributed across the medium's surface and incorporates the movement of the shot itself. The purpose of this article is to reflect on the different ways in which time lives in photographic images.

Keywords: Argentine contemporary art; Photography; Duration; Stacked images; Stretched images.

> *Stravgorin:* En el Apocalipsis, el ángel anuncia que ya no existirá el tiempo.
> *Krilov:* Lo sé. Eso está dicho expresamente, de forma clara, inequívoca. Cuando todos los hombres sean felices, ya no existirá el tiempo, porque ya no hará falta. Una idea muy cierta.
> *Stravgorin:* ¿Y dónde lo meterán?
> *Krilov:* En ninguna parte. El tiempo, al fin y al cabo, no es una cosa, sino una idea. Desaparecerá en el entendimiento.
>
> Fiódor Dostoievski, *Los endemoniados*

1. Introducción

El tiempo es uno de los factores imprescindibles para producir una fotografía. Sin tiempo no hay imagen, y con un tiempo excesivo la imagen puede desaparecer, quemarse, perderse. Las fotografías sobre las que me voy a detener en este artículo contienen un tiempo latente. Una brecha que se abre entre lo instantáneo, esa fracción de segundo que caracteriza a la imagen fotográfica, y los tiempos largos o las superposiciones temporales. Son obras que manipulan el tiempo, lo estiran, lo apilan, juegan con la materialidad y producen una imaginación fotográfica que habilita un tiempo en suspensión, que a la vez transcurre.

En los inicios del medio, a mediados del siglo XIX, la búsqueda de tiempos rápidos, instantáneos, fue en gran medida la que guío el desarrollo y avance tecnológico del aparato fotográfico. Los tiempos largos de exposición[1] resultaron una limitación técnica para el paradigma de la época, que abogaba por alcanzar una imagen que confirmase su capacidad de registro en tanto imagen verdadera y mecánica. Así, el tiempo como duración, ese tiempo lento propio de esos primeros momentos del medio fue desapareciendo frente a una imagen instantánea que primó en los variados usos de la fotografía, incluyendo también a la foto como arte. Subvirtiendo esta lógica de la inmediatez advierto que, a partir de la década de 1990 y especialmente durante los años 2000 en la fotografía artística argentina se utilizó el recurso técnico del tiempo largo de exposición de manera insistente, para repensar ciertas cuestiones del medio. También, aparecieron otras manipulaciones técnicas que habilitaron la acumulación temporal, como el recurso técnico adyacente de la exposición múltiple que permite apilar el tiempo en múltiples capas fotográficas, a través de la superposición temporal de dos o más tomas fotográficas sobre el mismo soporte. Este recurso, que muchas veces es producto de un error en el funcionamiento de la cámara, ha sido utilizado por varios artistas como una herramienta que puede reunir diferentes imágenes sobre el mismo negativo, produciendo un tiempo y un espacio construidos por el montaje fotográfico que genera el dispositivo al apilar las tomas.

La utilización de los tiempos largos de exposición y especialmente de la exposición múltiple, en tanto gesto de autoconciencia de la imagen, ya habían sido utilizados en la fotografía como arte anteriormente, en el marco de las vanguardias europeas de entreguerras, entre otras ocasiones. En resonancia con esto, se destaca que a partir de 1994 a nivel local comienza a sistematizarse la producción de un conjunto de fotografías analógicas que acentúan su propia instancia constructiva y la manipulación temporal del dispositivo. Esta producción se

caracterizó por funcionar en formato serie, conformando una sintaxis entre las imágenes que la componen. Esto se dio en el marco de una eclosión fotográfica local caracterizada por la exploración formal y conceptual del medio, en la que se acentuaron las mutaciones fotográficas que se habían producido, tímidamente, a partir de la década de 1980. Si bien se trata de una imagen ecléctica y sumamente variada, puede identificarse al pensamiento sobre el propio dispositivo y los límites de su uso como uno de los ejes recurrentes de la fotografía de la década del 90 en adelante. A su vez, puede hablarse de un *Zeitgeist* fotográfico, entendido como un espíritu de época en el cual la fotografía analógica atravesó sus últimos tramos de popularidad.

La exploración temporal y material que aquí voy a analizar hace estallar la forma fotográfica al ejercer operaciones poco habituales sobre el dispositivo. El corpus a estudiar se compone de un conjunto de series fotográficas analógicas producidas por artistas argentinos en el período que va desde 1994 a 2011. Estas obras comparten la particularidad de estirar o apilar el tiempo instantáneo, desarrollando una reflexión sobre el propio uso de la cámara fotográfica, a la vez que configuran ciertas visualidades que implican la puesta en jaque de una fotografía entendida en términos de fidelidad hacia un afuera de la imagen. Las series *Fotos con Holga* (1994-1999) de Andrea Ostera; *Microcentro* (1999-2003) y *Estado de Tiempo* (2003) de Pablo Ziccarello; *Panorámicas Pueblos rurales* (1999-2001), *Piriápolis* (2001) y *Panorámicas-Tránsito* (2001-2010) de Esteban Pastorino; *Paisajes* (1999-2002) de Ignacio Iasparra y *La creciente* (2007-2010) de Alejandro Chaskielberg conforman una constelación visual que permite pensar, en sus resonancias y sus diferencias, al tiempo como duración; un tiempo que desborda y torna abismal el instante fotográfico. En todas estas series se despliega una mirada peculiar que articula una cuestión técnica específica, basada en los tiempos largos de exposición o la exposición múltiple, con una reflexión ontológica sobre las formas temporales de la fotografía y los usos del dispositivo fotográfico, centrado específicamente en la imagen analógica y en la materialidad de la película fotográfica. A su vez, gran parte de estas obras han sido producidas por cámaras no profesionales refuncionalizadas a través de la práctica de estos artistas, así como por dispositivos diseñados y desarrollados por los propios fotógrafos. Así, se conforma un repertorio de imagenes consistente y coherente que tensa cierto uso hegemónico del aparato fotográfico con el fin de reflexionar sobre su propia estructura.

Las imágenes del corpus se enmarcan bajo el tiempo de la duración y dentro de esta lógica temporal están organizadas bajo dos formas estéticas diferentes que he denominado "imágenes apiladas e imágenes estiradas". En las primeras la acumulación temporal se produce sobre el mismo soporte y corroe el material fotográfico; en las segundas la duración temporal se distribuye a lo largo o alto del soporte utilizado que incorpora movimiento en la toma de la fotografía. Para trabajar con estos conceptos utilizo un enfoque plural que combina principalmente la historia y la filosofía del arte, y una metodología de análisis visual con especial énfasis en el uso de la técnica fotográfica como herramienta para abordar este corpus.

A continuación, desarrollo algunas nociones que me permiten construir un marco teórico para precisar lo que entiendo por el tiempo de la duración, para luego abordar las series agrupadas en torno a "las imágenes apiladas y las imágenes estiradas". Los siguientes interrogantes van a funcionar a modo de guía a lo largo de este texto ¿Qué forma cobra el tiempo en estas imágenes? ¿Cuáles son las huellas que lo materializan? ¿Qué cualidades tiene el espacio que construyen estos largos tiempos? ¿Cómo modifica esta acumulación temporal la referencialidad que prevalece en algunos usos de la imagen fotográfica?

2. Hacia el tiempo de la duración fotográfica

Este trabajo se inscribe dentro del incipiente, y a la vez potente, campo de estudio sobre fotografía en Argentina. Durante los últimos años se fueron sucediendo un conjunto de trabajos locales que, desde diferentes ángulos y miradas, dialogan con esta propuesta al poner en crisis cierta verdad fotográfica (Tell y Ruiz, 2015; Fortuny, 2021; Bertúa, 2022; Robles-de-la-Pava y Tomassini, 2022; Triquell, 2025). En su gran mayoría, estas investigaciones piensan en torno al dispositivo y la materialidad fotográfica.

Al buscar antecedentes en torno al tema del tiempo y la fotografía descubrí que, si bien hay varios textos que abordan las formas en que la fotografía da cuenta del tiempo entendido como un aspecto histórico, es decir, el tiempo del enunciado fotográfico (Barthes, 1989; Benjamin, 2015; Cadava, 2014; Durand, 1998) son escasas, casi nulas, las investigaciones sobre la temporalización fotográfica, específicamente en torno a las formas en que la fotografía utiliza y manipula al tiempo en sí, en tanto materia de enunciación y potencia estética. La inmovilidad y el corte fotográfico (Dubois, 2008) resultan una constante en los estudios visuales; la temporalidad del instante funciona como un punto ciego desde donde se piensan los diversos asuntos fotográficos. Bajo esa premisa, para armar un marco metodológico que me permita abordar al tiempo de la duración en la fotografía, aplico un conjunto de conceptos enmarcados en la historia y la filosofía del arte y en los estudios visuales, especialmente en estudios vinculados al universo de lo audiovisual.

Parto del concepto de "imagen-tiempo" desarrollado por Gilles Deleuze (2012) para pensar a la imagen cinematográfica. Siguiendo a Marcel Proust, Deleuze se interroga sobre las posibilidades del cine para proveer un trozo de tiempo en estado puro, un tiempo que trascienda a la "imagen-movimiento" signada por la "imagen-acción" que provee un tiempo, de manera indirecta, a través de la asociación de imágenes sensoriomotrices. El autor sostiene que, luego de la posguerra a mediados del siglo XX la "imagen-acción" entra en crisis, se deshace bajo el crecimiento de otros signos y otras imágenes. Y es el tiempo mismo, el que, en lugar de la historia, se muestra directamente en la imagen (Deleuze, 2012, p.100). Es decir, el relato del tiempo articulado a través del montaje se diluye, ahora, es el tiempo en sí el que brota en lo que denomina la "imagen-cristal" funcionando como operación fundamental del tiempo.

> Como el pasado no se constituye después del presente que él ha sido sino al mismo tiempo, es preciso que el tiempo se desdoble a cada instante en presente y en pasado, diferente uno y otro por naturaleza o, lo que es equivalente, es preciso que desdoble al presente en dos direcciones heterogéneas, una que se lanza hacia el futuro y otra que cae en el pasado (Deleuze, 2012, p.100).

Hay una convivencia de tiempos, pasado-presente, real-virtual[2], y es esta convivencia la que torna indiscernibles a estas imágenes dobles por naturaleza, de estructura cristalina. En este sentido, para poder pensar al tiempo Paul Ricoeur retoma a San Agustín y sus aporías, basadas en el triple presente: un presente ensanchado y dialectizado que incluye memoria y espera (pasado y futuro). Ricoeur (1995) sostiene que el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo, y que la narración es significativa en cuanto describe rasgos de la experiencia temporal; dentro del plano de la narración rescata la figura de la metáfora, por su poder de redescripción de una realidad inaccesible a la descripción directa, funcionando como una acción que permite ir más allá del primer sentido de la narración.

Deleuze propone, entre otras imágenes signos, a las imágenes sensoriomotoras y las imágenes ópticas y sonoras puras, y las asocia con dos maneras diferentes de percepción propuestas por Bergson.

> La primera percepción, habitual o automática, que ya conocemos, se prolonga en movimientos estructurados por la costumbre; es un reconocimiento que se hace en nosotros sin otro esfuerzo que el de la repetición (…) Lo propio de esta percepción habitual es entonces seguir un movimiento horizontal: se pasa de un objeto a otro, permaneciendo siempre en un mismo plano. Mientras que, para Bergson, el funcionamiento de la percepción atenta es bien diferente (…) En este segundo caso no permanecemos en un mismo plano horizontal, no nos deslizamos de un objeto a otro: la percepción, por el contrario, no deja de volver sobre el objeto formando con este un circuito. La solidaridad entre el acto del espíritu y el objeto percibido es tal que cada profundización de la atención o la concentración forma un nuevo circuito más amplio, que envuelve al primero, pero que sólo comparte con este el objeto percibido. De hecho, la solidaridad va aún más lejos, puesto que se trata más precisamente de un doble sistema de circuitos que se corresponden, los de la memoria y los de la realidad (Deleuze, 2012, pp. 67,68).

Bajo esta lógica, Deleuze postula que las imágenes sensoriomotoras se encadenan y responden a una percepción habitual que, a través de este movimiento horizontal, subordina al tiempo y nos da una representación indirecta de él. En cambio, los movimientos irreductibles a la experiencia motriz, producen movimientos acentrados que lejos de quebrar al tiempo lo liberan de la subordinación, dándole la posibilidad de surgir directamente. Y en este sentido propone que la representación orgánica se deshace y es reemplazada por la imagen cristalina, que contiene imágenes ópticas y sonoras puras, en las que oscila la memoria y la realidad.

Traslado estas reflexiones al campo de la fotografía y postulo que la imagen sensoriomotora se emparenta estrechamente con la fotografía instantánea, en tanto intenta reproducir lo visible. En contraste, la imagen óptica pura se asocia con lo que denomino el tiempo de la duración, por ser una imagen que corta el recorte propuesto por el circuito sensoriomotor, incluye lo real y lo virtual y hace tambalear el reconocimiento. Y es justamente al fallar este reconocimiento cuando somos capaces de ver más allá de esta percepción natural. La percepción atenta habilita la percepción del conjunto de capas temporales reunido en la imagen-tiempo fotográfica, una percepción imposible de asir para el ojo desnudo[3].

Andréi Tarkovski ha delineado una concepción sobre el tiempo que precisa la forma en que quiero acercarme al tiempo en tanto materia.

> El tiempo es imprescindible para el hombre (…) Pero quede claro que yo no estoy ahora pensando en el tiempo lineal, sin el que nada se puede hacer, ningún paso se puede dar. A mí me interesa el fondo, del que se alimenta el hombre éticamente. Tampoco la historia es el tiempo; ni siquiera la evolución lo es. Los dos términos hacen referencia a una sucesión. Y el tiempo es una situación, el elemento que da vida al alma humana, en el que el alma está en el hogar como la salamandra en el fuego. El tiempo y el recuerdo están abiertos el uno para el otro, son como dos caras de una moneda (Tarkovski, 2011, pp. 67-68).

Nuevamente, aparece esta asociación entre tiempo y recuerdo, tiempo y memoria. Y se suma la noción del tiempo como un hecho por fuera del tiempo lineal. Esta forma de pensar, de concebir al tiempo, amplia la noción del tiempo moderno, del tiempo de la productividad, del tiempo que rigió y enmarcó el nacimiento, desarrollo y hegemonía temporal de la fotografía. Es un tiempo que asegura, que verifica el reconocimiento de aquello fotografiado. En este sentido, Tarkovski comenta que, habitualmente, cuando los expertos en arte o los críticos estudian el tiempo en la literatura, música o pintura, les interesa el modo en que ha quedado fijado,

estudian específicamente las cualidades con las que el arte fija el tiempo. A lo cual él responde con un interés diferente, basado en investigar dentro del arte las cualidades interiores, morales, inmanentes al tiempo. Bajo esa lógica, afirma que una imagen cinematográfica sólo será "realmente" cinematográfica, entre otras cosas, si se mantiene la condición imprescindible de que no sólo viva en el tiempo, sino que también el tiempo viva en ella (Tarkovski, 2011, p. 81).

Me interesa desplazar estas reflexiones para pensar las formas en que el tiempo vive en las imágenes fotográficas. Tomo esta invitación a mantener el flujo temporal, a conservar al tiempo como un hecho, y la acoplo con la perspectiva dialéctica de Walter Benjamin (1989) que permite interrumpir la noción de Historia y desplegar otras historias posibles que no puedan narrarse en una secuencia lineal temporal. En las fotografías que voy a analizar parto de esta mirada dialéctica que desarticula la imagen fotográfica entendida como un discurso lineal (que reproduce un fragmento estático en tanto recorta e inmoviliza la sucesión) abriendo la posibilidad de repensar a la fotografía como una experiencia que habilita la percepción del tiempo en conjunto, del tiempo como un hecho, promoviendo una instancia reflexiva de la imagen y del propio medio.

3. Las imágenes apiladas

En el marco del tiempo de la duración he determinado dos formas estéticas diferentes: "las imágenes apiladas" y "las imágenes estiradas", ambas producen una descomposición y recomposición temporal a través de diversos procedimientos. "Las imágenes apiladas" se caracterizan por su poder de acumulación temporal sobre el mismo soporte fotográfico. Es el mismo negativo, o placa fotográfica, el que recibe el impacto de un tiempo largo de exposición dado por una obturación de varios minutos, o por la acumulación de gran cantidad de tomas instantáneas producidas con el recurso de la exposición múltiple, cuya suma de imágenes también se traduce en varios minutos de acumulación. El soporte fotográfico fijo reacciona a las capas del tiempo, funcionando como una cámara de tiempo retardada que condensa tiempo en su interior, y que, lejos de fijarlo, lo aviva, lo mantiene latente. Esta condensación temporal sobre el mismo soporte activa los circuitos del objeto, actual-virtual, real-memoria (Deleuze, 2012). Ahora bien, en "las imágenes apiladas" el tiempo de la duración provee ciertas especificidades del medio fotográfico y se reconoce por las huellas visuales plásticas que traza el propio tiempo al transcurrir. Si el tiempo instantáneo recorta, delimita, define, el tiempo apilado corroe el material del soporte, generando colores imposibles, tramas fantasmagóricas e iluminaciones disruptivas que muestran las reacciones de la materialidad analógica a este tipo de manipulaciones temporales, poco habituales en el uso de los dispositivos. A su vez, produce imágenes imposibles de ser percibidas por el ojo humano, que necesitan de esta mirada peculiar de la máquina para materializarse.

Dentro de "las imágenes apiladas" se reúnen las series *Microcentro* y *Estado de Tiempo* de Pablo Ziccarello, *Paisajes* de Ignacio Iasparra y *La creciente* de Alejandro Chaskielberg. En las fotografías de Iasparra y de Chaskielberg el recurso técnico para lograr la acumulación se basa en la exposición larga; en las fotografías de Ziccarello, se utiliza el recurso de la exposición múltiple para *Microcentro*, y en *Estado de Tiempo* se combinan ambos recursos. Todas estas imágenes funcionan como cristales del tiempo, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que envuelve o refleja lo real. Se reconoce aquí una descripción absolutamente particular que, en lugar de recaer sobre un objeto presuntamente distinto, no cesa a la vez de absorber y crear su propio objeto. Sólo se eligen algunos rasgos del objeto para dar paso a nuevas descripciones. Y son estas nuevas descripciones las que evidencian al tiempo latente que habita en estas imágenes. Al hablar de la "imagen-cristal" y las capas del presente y las puntas del pasado, Deleuze sostiene que

> El cristal revela una imagen tiempo directa, y no ya una imagen indirecta del tiempo que emanaría del movimiento. Entre el pasado como preexistencia general y el presente como pasado infinitamente contraídos están, pues, todos los círculos del pasado que constituyen otras tantas regiones y yacimientos, capas estiradas o encogidas: cada región con sus rasgos propios, sus tonos, sus aspectos, sus singularidades, sus puntos brillantes, sus dominantes. Tales son los rasgos paradójicos de un tiempo no cronológico: la preexistencia de un pasado en general, la coexistencia de todas las capas de pasado, la existencia de un grado más contraído (Deleuze, 2012, p.136).

Sigo estas reflexiones para pensar cómo estas "imágenes apiladas" construyen estas regiones y yacimientos que suministran un tiempo no cronológico.

La serie *Microcentro* fue realizada por Pablo Ziccarello, entre los años 1999 y 2003. Se compone mayormente por fotos a color, tomadas de noche en el microcentro de la ciudad de Buenos Aires con la cámara Holga u otra cámara sencilla de formato 35 mm. El recurso técnico que predomina es la exposición múltiple, en cada foto de la serie conviven aproximadante cien tomas apiladas sobre el mismo negativo. Como se observa en la Imagen 1 son muchísimas capas de imágenes urbanas tomadas de noche, en las que diferentes tipos de carteles y luces se superponen sobre el mismo negativo, construyendo la imagen final[4]. En el marco del corpus esta serie tiene una peculiaridad, si bien todas las series reunidas en este trabajo se han generado con un tiempo extenso que oscila entre algunos minutos y varias horas, el tiempo de producción de cada obra de *Microcentro* ha tomado algunos meses. Es decir, aunque la toma no quedó expuesta de manera continua a lo largo de ese tiempo, de alguna forma, las fotos contienen de manera latente esa fracción temporal muy amplia en su producción. A su vez, el dispositivo fotográfico, la máquina, quedó presa de un uso específico. En ese tiempo, sólo sirvió a los fines de un tiempo en conjunto, excluyéndose la posibilidad de una toma instantánea, solitaria.

La subjetividad temporal cobra fuerza y construye los circuitos que rozan al tiempo y los objetos de la ciudad, para volver a alejarse y configurar un palimpsesto que a través de sus capas y repetición interfiere con el reconocimiento de lo urbano y de aquello fotografiado. Al fallar este reconocimiento se abre la puerta a nuevas descripciones del objeto y se deja entrever este tiempo acumulado. En estas fotos las capas de las que habla Deleuze (2012) se perciben a primera vista, cada letrero o luz fotografiada constituye una de ellas. Las regiones cercanas al marco de la imagen permiten identificar algo de lo fotografiado, en contraste, el centro de la foto opera como un caos lingüístico, en donde se aloja una condensación de objetos que evidencia perspectivas y fugas múltiples dentro de la imagen, haciendo aún más densa y confusa esta superposición. Al ser vistas en simultáneo cada una de estas imágenes, tomadas a ciegas en el momento de su producción, constituye mucho más que la suma de ellas; y es esta superposición la que subraya la enunciación enunciada (Filinich, 1998) de la foto. Al ver la imagen final quizás no se reconozca el recurso técnico utilizado, pero se hace evidente que la producción de esta fotografía se ha corrido del uso habitual del dispositivo. El propio proceso de factura de la foto queda plasmado en la imagen final y, entre capa y capa, vive el tiempo. Es la percepción atenta, siguiendo nuevamente a Deleuze y a Bergson la que sustituye la vista pragmática longitudinal por una visión óptica, vertical, o más bien en profundidad, que se activa con estas "imágenes apiladas".

Imagen 1
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Microcentro*, 2001.



La serie *Estado de Tiempo* también fue realizada por Ziccarello durante el año 2003. Gran parte de estas fotos fueron hechas en Tucumán, en diferentes espacios rurales, combinando el recurso de la exposición múltiple con el uso de los tiempos largos de exposición (entre tres y ocho horas para cada toma), complejizando aún más el motivo final. Mientras que *Microcentro* provee el acceso a un tiempo no cronológico, ligado a un espacio urbano porteño, *Estado de Tiempo*, como su nombre lo indica, accede a un estado temporal profundo que se distancia por completo del espacio fotografiado. Sigo a Tarkovski para proponer que el tiempo aparece aquí recogido en forma de fenómeno fáctico, es el tiempo como un hecho (2011, p.81). La acumulación provista por el tiempo largo de exposición, en diálogo en algunas imágenes con el uso de un soporte fotográfico de diapositiva revelado luego como negativo, produce una alteración química del material generando colores poco habituales en la imagen. La duración temporal proporciona una sedimentación que se hace visible en la foto a través de unas tonalidades imposibles de ser percibidas por el ojo humano. Estos colores constituyen los circuitos descriptos por Bergson, son producto de la estrechez de esta imagen actual-virtual indiscernible en estas fotografías. Y es el color quien suministra la materia del tiempo, evidenciando algo del proceso constructivo de la imagen.

Respecto a las formas que cobra el tiempo apilado en estas imágenes se reconocen dos morfologías diferentes. Hay un primer grupo (imagen 2) que a simple vista no insinúa la exposición múltiple y sí manifiesta la expansión del tiempo. Son imágenes que niegan cualquier tipo de referencia, se reducen a la forma pura, la mayoría de las veces a una grafía circular que pulsa del centro hacia su periferia. Es el resultado de las largas horas de exposición de cielos de montaña encapotados, en los que las nubes y sus movimientos producen esta dilatación de la percepción. El carácter vibrante del color hace que al ser vistas estas imágenes simulen lentamente un latir. El pulso de su materia insiste en estas imágenes. La profundidad del color abre una brecha a otra dimensión, no representativa, a un espacio puramente óptico que resuena con la hondura del conjunto de las imágenes de *Estado de Tiempo*. El segundo grupo de fotografías (imagen 3) evidencia el proceso constructivo de su imagen a partir de la combinación de la exposición múltiple y de los tiempos largos de exposición. Los colores comparten la particularidad de la serie anterior, resultan imposibles de percibir por fuera del uso del dispositivo fotográfico, pero se reducen a tonos apagados, excluyéndose los tonos fluorescentes. La especificidad temporal de este segundo grupo de fotografías se traduce en morfologías basadas en multiplicidad de líneas de diferentes longitudes, dibujadas en la foto por el uso de la cámara. Es la traza que dejan las estrellas al ser vistas durante un tiempo tan largo, multiplicadas a partir de la suma de

tomas que componen la imagen final. Este apilamiento produce un efecto inquietante, al ser visto hace que el ojo salte frenéticamente de línea en línea, sin poder estarse quieto. Signadas por la acción (tanto a la hora de producir como de percibir) este segundo grupo de imágenes de *Estado de Tiempo* suministra un acceso directo al tiempo de la duración, que evidencia el movimiento de forma constante y a la vez pausada, cada línea que se ve recupera un tramo temporal específico. En suma, estas imágenes no reproducen o representan lo real sino que lo apuntan. A partir de diferentes morfologías proveen al tiempo de manera directa, sin cesar de absorber y crear su propio objeto: el tiempo, un tiempo no cronológico en donde coexisten pasado, presente y futuro.

Imagen 2
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Estado de Tiempo*, 2004.

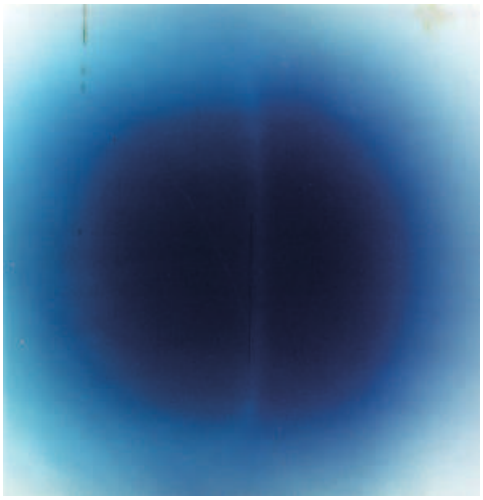


Imagen 3
Pablo Ziccarello, s/t, de la serie *Estado de Tiempo*, 2004.



La serie *Paisajes* fue producida por Ignacio Iasparra, se inicia en 1999 en paralelo al último tiempo de producción de su serie *Polaroids* (1997-1999) y finaliza aproximadamente en 2005. Ambas series pueden pensarse como dos partes de un mismo proyecto que se concentra en fotografiar la ciudad de 25 de Mayo y otras ciudades aledañas y espacios rurales de la provincia de Buenos Aires, manteniendo algunos procedimientos técnicos. La especificidad de *Paisajes* es que sus fotografías están tomadas con diversos formatos analógicos (35 mm, 120, gran formato) con tiempos largos de exposición que varían entre tres y veinte minutos. Estos paisajes apilados se diferencian de las imágenes de Ziccarello en las que es más fácil advertir el tiempo de la duración. En las fotografías de Iasparra no resulta tan evidente la marca constructiva, la enunciación no está tan enunciada. Aun así, algo del tiempo resulta confuso, oscilante. El tiempo está dislocado en estas imágenes (Derrida, 1995) y se articula a través de una luz espectral que resulta clave para entrar en ellas. Esta luz y las mutaciones del color son las pocas pistas que muestran las fotos para poder precisar cómo se descompone al tiempo, y cómo se accede a una duración en esta imagen fija, imposible de captar por el ojo humano[5].

Son fotografías que se mantienen al borde de su referencia, presentando mínimas huellas del tiempo (imágenes 4 y 5). Además de la particularidad de la luz y del color, algunas de las imágenes muestran también cierto movimiento que da cuenta del paso del tiempo. Éste puede observarse en las líneas que recorren el cielo (traza de las estrellas) y en los árboles temblorosos. Algunos de los circuitos (Bergson, 2006) se constituyen a través de estas oscilaciones, proveen al tiempo en conjunto y aseguran que, a la vez que falla mínima y necesariamente el reconocimiento de lo fotografiado, la virtualidad del tiempo habita en ellas. Iasparra comenta que, en más de una oportunidad, ha pensado en eliminar digitalmente el movimiento de las estrellas. Limpiar los rastros de producción de la imagen para que resulte menos evidente (Iasparra,

2015). Esta intención manifiesta el interés del artista por correrse de la referencia técnica de la producción de la foto, es decir, borrar las marcas constructivas. Además del movimiento que resulta una pista de fácil lectura, hay otra marca potente que opera en todas estas fotos. La luz mencionada anteriormente es un eje plástico visual central en estas "imágenes apiladas", una luz imposible que no resulta artificial si no fantástica, imposible de catalogar,

Tarkovski se pregunta por las formas del cine y el tiempo

> ¿De qué forma fija el cine al tiempo? La definiría como una forma fáctica. El hecho puede ser un acontecimiento, un movimiento humano o cualquier objeto, que además puede ser presentado sin movimiento ni cambio (si es que también el flujo real del tiempo es inmóvil) (Tarkovski, 2011, p.84).

Tomo este concepto de Tarkovski y lo traslado hacia estas fotografías. Algunas de las imágenes no presentan movimiento. Todo está espeluznantemente quieto, y es allí donde Iasparra accede al tiempo en estado puro. La profundidad máxima de estas "imágenes apiladas" se encuentra en los circuitos constituidos por esta luz espectral que enrarecen al objeto fotografiado, pero no lo niegan. En esta tensión se da un grado de confusión que asegura lo que propone Deleuze en torno a que "vemos tanto mejor cuanto menos reconocemos", ligado a la idea central del cine como empresa de conocimiento en lugar de reconocimiento (2012, p. 33), un conocimiento que funciona a modo de imaginación en tanto amplía el abanico de la percepción. En este sentido, estas fotografías sintetizan un tipo de iluminación que resulta imposible de captar por nuestro ojo en un momento nocturno. La capacidad del material fotográfico de reaccionar y ser alterado con el correr del tiempo en su acumulación, produce un tipo de luz que no se condice con la iluminación nocturna de la toma fotográfica instantánea, dando como resultado una imagen que oscila entre lo diurno y lo nocturno. La indiscernibilidad es lo que la caracteriza.

Imagen 4
Ignacio Iasparra, s/t, de la serie *Paisajes,* 2001.



Imagen 5
Ignacio Iasparra, s/t, de la serie *Paisajes,* 2001



La serie *La Creciente* (2007-2010) producida por Alejandro Chaskielberg guarda algunas diferencias con las otras "imágenes apiladas". Es la única serie realizada íntegramente hacia fines de los 2000, por un artista que comienza a producir tiempo después que el resto de los artistas estudiados y desde otro marco estético. Sin embargo, he decidido incluirla porque me permite abordar nuevos asuntos respecto al tiempo de la duración, especialmente en torno a la construcción del personaje y las morfologías ligadas a las luces artificiales.

La serie se emplaza en el Delta argentino y está producida integramente con el recurso de los tiempos largos de exposición. Además de advertirse algunas marcas visuales plásticas que funcionan como huellas temporales, se trasluce el uso de diferentes fuentes lumínicas que complementan la luz natural de luna llena, o casi llena, presente en todas las imágenes. La combinación que generan estas fuentes de luces artificiales y sus respectivas temperaturas de color[6] produce un resultado que altera el material del soporte fotográfico de forma diferente a los paisajes de Iasparra. Si bien los tiempos de exposición que oscilan entre tres y siete minutos modifican los tonos habituales de la placa fotográfica, la mezcla con luces artificiales produce efectos específicos, asociados a la fotografía nocturna instantánea, que se distancian de la manipuación temporal de la serie *Paisajes*.

En *La Creciente* se advierte uno de los rasgos más habituales en el uso de los tiempos largos de exposición, el movimiento de las luces conocido como *light painting*. En algunas fotografías se registra un objeto en movimiento, en otras es la cámara la que obtura sobre un vehículo en movimiento, acción que produce un efecto de barrido sobre las luces fotografiadas (imagen 6). En ambos casos hay una descomposición de las fuentes lumínicas que genera el arrastre de la luz en la toma. Estos dibujos lumínicos dan cuenta de la duración del tiempo provista por estas fotos. En otro orden, el encuadre de estas imágenes está definido en la mayoría de las tomas en función del personaje o personajes protagonistas (imagen 7). En este sentido, la presencia del cielo, elemento sustancial para pensar el color en la "imagen apilada" en las fotografías de Iasparra, pierde fuerza en estas fotografías. La composición de las tomas de Chaskielberg propone una lectura dinámica que, en algunos casos, obliga al ojo a saltar de un área a otra de la foto, y en otros, se concentra en el personaje protagonista de la toma.

Imagen 6

Alejandro Chaskielberg, *Barco Malena*, de la serie *La Creciente,* 2010 (segundo momento de producción.



Imagen 7

Alejandro Chaskielberg, *Su propia agua*, de la serie *La Creciente,* 2007 (primer momento de producción).



Imagen 8
Alejandro Chaskielberg, *Gurrumín & Milagros*, de la serie *La Creciente,* 2007 (primer momento de producción).



Varios de los retratos que componen *La Creciente* resuenan con los inicios del medio, ligado al uso del tiempo largo de exposición por una necesidad técnica, y a esas primeras imágenes con rastros de movimiento humano sobre las que Benjamin refiere que

> La síntesis de la expresión, obtenida gracias a la larga inmovilidad del modelo, es el motivo principal de que estas imágenes además de su sencillez, produzcan en el espectador un efecto más penetrante y duradero que las fotografías recientes. El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga exposición de estas tomas crecían, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea (Benjamin, 2015, p. 31).

Tomo estas reflexiones para pensar como esta experiencia de crecer dentro de la imagen reaparece en esta serie, especialmente en las fotografías que muestran la vibración de los cuerpos de los niños o animales. En algunas imágenes se muestra dos o tres veces la sobreimpresión del mismo rostro o el movimiento de algún animal en la toma (Imagen 8). Si bien estas fantasmagorías ya no remiten, como en los inicios del medio, a entidades sobrenaturales y a la preservación de sus formas evanescentes (Cuarterolo, 2012, p. 6) sí resuenan con la posibilidad de acercarse a un tiempo supra sensorial a partir de este borramiento, u oscilación del sujeto fotografiado, generado por la acumulación temporal del dispositivo. Sigo a Bergson para afirmar que estas imágenes interrumpen el reconocimiento automático, dado por la descripción sensorio motriz, para adentrarse en los recovecos de la imagen óptica pura y en sus circuitos de lo presente y lo pasado. Los rostros, manos y pedazos de cuerpos vibrantes contienen un tiempo latente.

La utilización de luces artificiales, continuas y discontinuas, funciona como marca temporal que quiebra el tiempo en conjunto suministrado por estas fotografías. El uso de luces direccionadas hacia un área específica dentro de la imagen produce, por un lado, el efecto fantasmagórico recién mencionado: el efecto del flash habilita estos rostros desdoblados, con diferente intensidad lumínica. Además, liga a la percepción de estas imágenes con una toma nocturna. Si bien la acumulación temporal del dispositivo genera ciertos colores inciertos, la combinación

con el uso del flash y otras fuentes atan esta foto a la estética de una foto nocturna (imagen 8). El "flashazo" se impregna sobre el personaje intensificando el extrañamiento, a la vez que eclipsa la luz atmosférica generada por la duración larga de la toma.

La Creciente fue realizada en dos etapas, una primera etapa más experimental, sin financiamientos, que resunea con la estética de la Stage Photography; y una segunda etapa signada por la estética de la fotografía documental, en vínculo con la construcción de un personaje fotográfico. La primera etapa resulta más interesante, en sus formas y composiciones, para pensar las cualidades de estas "imágenes apiladas". A diferencia de la segunda parte de la serie en donde lo que prima es el reconocimiento del personaje de cada foto (el hachero, el estibador, entre otros) en las primeras doce imágenes que dieron origen a la serie el reconocimiento del personaje está negado (imagen 7). Este acceso truncado al rostro de estos sujetos provee un tiempo no cronológico y misterioso, un tiempo apilado sobre los propios sujetos de estas imágenes. Son ellos los que parecen flotar en un tiempo indeterminado, un tiempo que los maquetiza. En contraste con las otras series que conforman el corpus de este trabajo, *La Creciente* construye su imagen óptica pura (y la redescripción del objeto que la caracteriza) apoyándose en los sujetos retratados, quienes en combinación con las huellas plásticas mencionadas anteriormente (movimientos de las luces, figuras fantasmagóricas y uso del flash) activan los circuitos desmesurados del tiempo, acercando al espectador a las zonas más contraídas de esta imagen.

4. Las imágenes estiradas

Dentro del tiempo de la duración las "imágenes estiradas" proporcionan otras formas estéticas que manifiestan el transcurrir de la temporalidad. Son imágenes que portan la combinación del recurso de los tiempos largos de exposición o de la exposición múltiple junto con el movimiento de la película fotográfica. Dicho de otro modo, mientras que en las "imágenes apiladas" la acumulación temporal impacta siempre sobre el mismo soporte fotográfico (negativo o placa), en las "imágenes estiradas" el acopio de tiempo en la imagen se distribuye a lo largo o a lo alto del rollo fotográfico utilizado. Es la secuencialidad, en lugar de la profundidad, la que define estas fotografías creando los circuitos de lo actual-virtual, presente-pasado. Estas operaciones sobre el dispositivo suministran nuevas morfologías estiradas que recrean al objeto fotografiado, a la vez que proveen un acceso directo a esta imagen del tiempo. La dilatación del instante se torna abismal, haciéndose evidente en estas imágenes. Su extensión porta la huella del tiempo.

Las series *Fotos con Holga* de Andrea Ostera y las *Panorámicas* de Esteban Pastorino conforman el grupo de las "imágenes estiradas". El movimiento del soporte fotográfico junto con el recurso técnico temporal utilizado definen la estética secuencial que caracteriza a estas fotografías y desarticulan las nociones de espacio tiempo estáticas del aparato fotográfico. Esta imagen secuencial atravesada por el movimiento tiene dos resonancias que quisiera mínimamente desplegar. En primer lugar, tanto el aspecto formal como el título de algunas de estas series están en relación con el formato panorámico, presente desde los orígenes del medio. La invención del panorama se asocia a un nuevo sistema representativo, "el espacio en el panorama supone una ruptura clara con la focalización del punto de vista de la propia perspectiva de la cámara oscura" (Crary, 1990, p.113). En las primeras imágenes pictóricas del panorama, el horizonte deja de ser la línea donde se sitúa el punto de fuga para convertirse toda ella en una línea curva de fuga, representación del infinito tal y como se percibe desde el centro de la circunferencia. Las "imágenes estiradas" comparten, en su mayoría, este quiebre del punto de fuga. La secuencialidad de la imagen compone una forma narrativa que propone otra lectura, diferente a la de la imagen fija. Ahora bien, a la vez, estas las "imágenes estiradas" tensan la premisa visual canónica de la imagen fotográfica panorámica que supuso desde sus orígenes la transformación del territorio en posesión topográfica, en una traducción mensurable e indexada con datos certeros que testimonien, certifiquen ese espacio. Pere-Freixa afirma que la imagen panorámica

del territorio reaparece cada vez que se presenta la posibilidad de una nueva colonización. Asumiendo la función de primera mirada, de reconocimiento y codificación del territorio anterior al análisis geográfico (2005, p. 8). En este sentido, propone que las emergentes representaciones virtuales del mundo como Google Earth, entre otras, realizadas a través de imágenes aéreas y de satélites, perpetúan un modelo de visión que opera desde el siglo XVIII. En contraste con esta modalidad, las "imágenes estiradas" se distancian de la apropiación del espacio fotografiado y, si bien mantienen el ímpetu de la indexación, su intención está puesta en mantener latente el indicio del tiempo. Son fotografías que obturan el reconocimiento de lo fotografiado al desplegar una imagen óptica pura que tiende a reemplazar su referencia, que borra aquello fotografiado eligiendo sólo algunos rasgos de éste, para dar paso a otras descripciones que retendrán otras líneas, otros rasgos.

El segundo asunto a mencionar son las resonancias entre secuencialidad, movimiento y lenguaje cinematográfico. Deleuze define al cine en torno a la "imagen-movimiento" entendida como un sistema que reproduce el movimiento en función de instantes equidistantes elegidos de manera que den la impresión de continuidad (1994, p. 18). La imagen cinematográfica necesita entonces de una sintaxis creada por el montaje para poder dar cuenta del movimiento. Luego, en la "imagen-tiempo", Deleuze (2012) explica la capacidad del cine para darnos una representación pura del tiempo como simultaneidad y un acceso a éste a través de la "imagen-cristal", entre otras imágenes signos, en las cuales la acción se debilita. Aun así, se subraya que tanto en la "imagen-movimiento" como en la "imagen-tiempo", el cine necesita de la sucesión temporal para ser percibido. Es decir, no hay manera de acercar el tiempo al espectador si no es a través de la linealidad del sintagma audiovisual. Esto marca una diferencia sustancial con el dispositivo fotográfico, que puede producir una imagen estirada que, si bien implica una secuencialidad en su lectura, la linealidad puede tomar dos direcciones y, a su vez, ser captada en un golpe de vista por el espectador ubicado a cierta distancia de la foto.

La serie *Fotos con Holga* (1994-1999) es una de las primeras obras de Andrea Ostera. Su producción se gestó a lo largo de cinco años y contiene subgrupos, bastante disímiles entre sí. El nexo que vincula todas las fotografías está dado por la cámara Holga, dispositivo que da nombre a la serie. Las fotos comparten también un uso experimental de la cámara, que genera alteraciones formales en las imágenes. Esta serie se enmarca dentro de las "imágenes estiradas" y fue realizada íntegramente a partir del recurso de la exposición múltiple. Ostera supo transformar en estrategia estética las fallas técnicas propias de la cámara Holga. A través de los "desaciertos" a la hora de correr la película, construyó este universo de imágenes que se expanden. En los inicios, la serie manifestó de manera tímida cierta extensión de la imagen, la cual suministraba algunas zonas superpuestas en donde los trozos de tiempo se pisaban entre sí. Estos trozos fueron intensificándose hasta alcanzar una imagen sumamente extensa, de 80 cm de longitud, similar a la panorámica en su extensión.

Las imágenes panorámicas de Ostera están generadas con un dispositivo que no responde a esta misión y esto enriquece y complejiza el resultado. Las fotografías proponen una secuencialidad engañosa, una secuencialidad que trastoca o trunca el espacio objeto fotografiado. En lugar de asegurar el reconocimiento de lo que se ve en la escena, de confirmar el sentido de lo panorámico –*pan* (todo), *orama* (vista)–, estas fotografías proveen una secuencialidad del tiempo que hace convivir, en sucesión y simultáneamente, el triple presente al que refiere San Agustín. Un pasado del presente, presente del presente, y futuro de presente. La narración implica memoria y previsión; memoria en tanto imagen del pasado, presente como huellas en el espíritu; previsión en tanto futuro presente en la espera, lo pre-percibimos (Ricoeur, 1995, ver capítulo 1). Esos tres tiempos se perciben de manera sucesiva y simultánea en estas imágenes.

Como se observa en la imagen 9, las fotografías del espacio urbano repiten incesantemente un trozo arquitectónico y, a diferencia de una imagen panorámica de un paisaje, tanto pictórico como fotográfico en los que se despliega visualmente el espacio recorrido, estas fotografías replican frenéti-

camente el mismo fondo ocupado por un edificio, variando los transeúntes que lo ocupan. El flujo de estos diferentes personajes que transitan por la foto da cuenta de una sucesión.

Imagen 9

Andrea Ostera, s/t (pruebas urbanas), de la serie *Fotos con Holga*, 1996



En las panorámicas tomadas en espacios naturales (imágenes 10 y 11) este estiramiento es llevado al límite, Ostera realiza una fotografía de 80 cm de largo y esta medida coincide con el largo total de la película de formato 120 que utiliza la cámara Holga. A partir del recurso de la exposición múltiple, el espacio rural se ve sumamente estirado y permite el despliegue del tiempo. La falta de personajes en este espacio dificulta reconocer la repetición de las tomas. En la fotografía *Saladillo* (imagen 10) la cinta que previene del peligro en una zona ruinosa es extendida a lo largo de toda la toma, creando una cinta extensa que se estira junto al tiempo. En la fotografía *Muelle* (imagen 10) sucede algo similar, un bote es multiplicado de manera apaisada, dibujando una línea amarilla que recorre toda la imagen. Tanto en las fotografías urbanas como en las rurales se quiebra una de las máximas que guiaron el modo de representación panorámico: la obtención de una imagen continua y sin fragmentar (Elizalde, 2018, p. 21). La cámara Holga y el procedimiento aplicado por Ostera construyen una imagen panorámica que evidencia su construcción. Las marcas y las superposiciones entre tiempo y tiempo, al pisarse fragmentos de tomas, son las que nos acercan este tiempo estirado que recrea un nuevo espacio.

Imagen 10

Andrea Ostera, *Saladillo,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997.

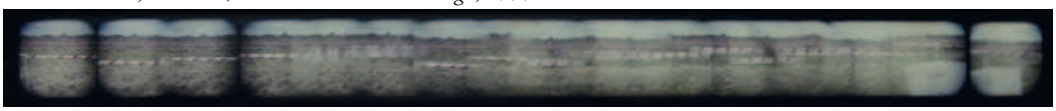


Imagen 11

Andrea Ostera, *Muelle,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997.



Imagen 12

Andrea Ostera, *Muelle,* de la serie *Fotos con Holga*, 1997 (detalle).



El grupo de imágenes tomadas en los interiores de un hogar (imagen 13) en conjunto con la fotografía *Cielo rosa,* enmarcadas dentro de la gran serie *Fotos con Holga*, tienen la particularidad de ser imágenes panorámicas con una disposición vertical que se distancia del modo de ver instalado por la representación panorámica tradicional. Las fotografías de Ostera resuenan con las últimas tendencias panorámicas ofrecidas por las cámaras fotográficas de los teléfonos celulares, en estos últimos años ha cobrado lugar la fotografía panorámica vertical digital, poco habitual dentro del medio analógico[7].

Los interiores (imagen 13) invitan a un tímido acercamiento a la imagen estirada, hacia arriba y hacia abajo, son cuatro exposiciones las que conforman cada fotografía, y entre toma y toma hay un corrimiento mínimo que permite que el plano cubra una imagen un poco más elevada, a la vez que se superponen algunos objetos y momentos temporales. El uso del flash alienta la aparición de fantasmagorías que evidencian los circuitos del tiempo y, lejos de fijarlos, en combinación con la exposición múltiple, dan la posibilidad de esculpir sobre el tiempo, de hacer que el tiempo viva en estas fotografías (Tarkovski, 2011, p.81).

Imagen 13
Andrea Ostera, s/t (Escritorio), de la serie *Fotos con Holga*, 1998.



Las *Panorámicas* de Esteban Pastorino representan casi diez años de investigación en la obra del artista, durante los que ha desarrollado diferentes series enmarcadas en dicho formato. Cada una de estas series ha sido generada con un dispositivo fotográfico específico, todos diseñados y producidos por el propio artista. El uso del tiempo largo de exposición (que oscila entre veinte segundos y ocho horas, dependiendo la serie) en combinación con diferentes movimientos (siempre de la película, y en algunos casos también de la cámara y de un móvil) son la pauta técnica de todas estas obras en las que el tiempo se expande, proponiendo una mirada que disloca el modo hegemónico panorámico.

La serie *Panorámicas Pueblos rurales* (1999-2001) mantiene algo del espíritu de la fotografía panorámica del siglo XIX. Hay un registro del territorio que carece de un punto de fuga central y que trasciende el límite del campo de visión, obteniéndose un simulacro del recorrido de la mirada (Imagen 14 e Imagen 15). No obstante, estas imágenes portan las huellas de su proceso de producción, diferenciándose así de las panorámicas más tradicionales que suelen respetar la proporción y foco de lo fotografiado para confirmar lo que muestran. Las imágenes de los pueblos rurales presentan deformaciones producidas por discordancias en la sincronización del movimiento. Las fotografías fueron tomadas sobre un vehículo en marcha que habilitó el recorrido de la imagen. Al ver estas panorámicas se recorre el espacio cómodamente, hasta que, en un momento, un auto comprimido o un objeto fantasmagórico imposible de identificar irrumpen. También, en algunos tramos aparecen saltos, deformaciones del fondo. A partir de estas huellas materiales emerge el tiempo, y es el uso y diseño específico del dispositivo el que produce estas alteraciones.

Imagen 14
Esteban Pastorino, *Carne Las Ivanas*, de la serie *Panorámicas Pueblos rurales*, 2000.



Imagen 15
Esteban Pastorino, *Carne Las Ivanas*, de la serie *Panorámicas Pueblos rurales*, 2000 (detalle).



La panorámica *Piriápolis* (2001) fue realizada con una toma circular. Los 360 grados del espacio fotografiado quedan plasmados y reiterados cinco veces en la imagen, con un resultado visual lineal secuencial (imagen 16). Mientras el tiempo avanza, evidenciando su paso a través de las marcas del retiro de la noche y el progreso del sol en la imagen, el espacio se repite incesantemente. Algo de la noche cíclica (Borges, 1964) emerge sobre la extensión de esta imagen. Este diálogo espacio tiempo genera confusión y lejos de advertirse presentes que pasan, en una suerte de agustinismo, hay simultaneidad secuencial de un presente de pasado, de un presente de presente, de un presente de futuro, que hacen del tiempo algo inexplicable.

Imagen 16
Esteban Pastorino, *Piriápolis* (2001)



En la serie *Panorámicas-Tránsito* (2001-2010) se propone un cambio sustancial respecto a las series anteriores: hay una inversión de movimientos en torno a las figuras y el fondo. Es el fondo el que es arrastrado, a través del movimiento de la película y del tiempo largo de exposición, construyendo el espacio que se repite sucesivamente sin ningún tipo de corte que lo evidencie (imágenes 17 y 18). Así, el fondo se transforma en una superficie plástica, con tramas lineales de diferentes colores, reconfigurando las referencias icónicas en franjas apaisadas que anuncian un indicio del tiempo y del proceso constructivo de estas panorámicas, a la vez que se distancian e invierten lo percibido por el ojo humano. Al hablar de estas obras Pastorino dice que

> Hay que pensar el entendimiento de esta imagen de forma distinta a la que tendríamos con una cámara normal (...) en una toma normal uno fotografía en un mismo instante objetos que están en un mismo espacio; en la del tránsito uno fotografía objetos que estuvieron en el mismo espacio, pero en distintos puntos de tiempo. (Pastorino, 2018)

Las imágenes de *Panorámicas-Tránsito* descubren diferentes puntas de presentes desactualizadas que proponen un tiempo interior al acontecimiento, hecho con la simultaneidad de múltiples presentes implicados, que contienen capas de pasado (Deleuze, 2012, p. 137). Aquí, es el tiempo el que crea y expande el espacio fotografiado. Manteniendo intactos a los sujetos y los vehículos configura una *imagen estirada* que propone un fondo imposible, que se aísla y contrasta con la situación fotografiada[8]. En este sentido, la serie presenta una formación estructural en la cual la espacialización del tiempo y su compartimentación difieren del concepto de espacio producido por el modelo panorámico para representar el mundo[9].

Imagen 17
Esteban Pastorino, *Garay y Lima*, de la serie *Panorámicas-Tránsito*, 2004.



Imagen 18
Esteban Pastorino, *Garay y Lima*, de la serie *Panorámicas-Tránsito*, 2004 (detalle).



5. Conclusiones

En este artículo intenté acercarme y rozar algunos aspectos del tiempo de la duración, entendido como una dimensión material que cobra vida, se independiza de su referente, haciéndose perceptible a través de la acumulación y la expansión en sus diversas morfologías. He partido de la potencia estética de los recursos técnicos del tiempo largo de exposición y la exposición múltiple para demostrar cómo las fotografías que analicé construyen su propia materia, su propio mundo, configurando un universo que se aleja de las apariencias de la fotografía instan-

tánea para devenir en pura presencia, corriéndose de un régimen representativo, desplegando la fuerza de la imaginación fotográfica.

He mostrado que esta ruptura y expansión de la imagen instantánea se configura en dos formas estéticas diferentes. Las series fotográficas de Pablo Ziccarello, Ignacio Iasparra y Alejandro Chaskielberg conforman la constelación de "imágenes apiladas" que se catacteriza por acumular tiempo sobre el mismo soporte a través de múltiples capas, sedimentando el tiempo en su profundidad. Las series de Andrea Ostera y Esteban Pastorino conforman las "imágenes estiradas", en ellas el tiempo se distribuye y se dilata a lo largo o a lo alto del soporte fotográfico que incorpora movimiento, y a través de la secuencialidad arrastra aquello fotografiado.

Respecto a los interrogantes planteados al principio de este trabajo, se ha visto que el tiempo de la duración se materializa y deja sus huellas en diferentes rastros visuales plásticos que dependen de la manipulación utilizada. Se han reconocido colores y luces imposibles de percibir por la vista humana, fantasmagorías, dibujos con diferentes luces que parten de objetos en movimiento o del movimiento de la propia cámara, la rotación de la Tierra evidenciada en la estela que dejan las estrellas, distorsiones formales y la inversión de sentido entre la figura y el fondo. Las diversas manifestaciones de esta temporalidad subvierten cierta concepción hegemónica del espacio que construye la fotografía instantánea, orzanizada en torno a la perspectiva y al punto de vista de un sujeto estable y autocentrado (el sujeto moderno) que diseña y controla el espacio desde la distancia del ojo y de la máquina. Las fotografías estudiadas chocan con esto al desplegar operaciones de desmontaje, de despiece, de superposiciones que producen un extrañamiento en el terreno que construyen. Ziccarello crea un microcentro con forma de palimpsesto en el que se acumulan carteles, letreros y publicidades, puras palabras en donde la ciudad moderna pasa a ser una metonimia; Pastorino desarma las zonas urbanas a partir del barrido competo de la toma; los espacios exteriores fotografiados por Ostera son estirados y replicados, atomizando las locaciones registradas y deshumanizando a las personas implicadas en la toma; Iasparra y Pastorino punzan el imaginario costumbrista pampeano, en sus fotos predomina un enigma por sobre el territorio que se muestra, hay algo del espacio fotografiado que resulta incomprensible, alienado; Chaskielberg genera cierta extrañeza sobre el Delta de Buenos Aires, dada especialmente por la atmósfera y la iluminación que acompañan a los personajes. Así, estas obras producen una subjetivación evidente sobre el espacio que pone en primer plano el proceso constructivo de la imagen y al propio dispositivo fotográfico.

La realización de todas las series estudiadas implicó una práctica lúdica con los dispositivos, utilizando en algunas obras cámaras amateurs no profesionales como la Holga en las series de Ziccarello y Ostera, y aparatos diseñados por el propio fotógrafo en las series de Pastorino. Así, los artistas exploraron y ampliaron el uso corriente de estos dispositivos analógicos para producir nuevos pensamientos fotográficos. Subrayo entonces que esta manipulación poco habitual en las cámaras cobra un rol protagónico en estas imágenes, llegando a definir el título de la serie en *Fotos con Holga* de Andrea Ostera. A su vez, quiero destacar también ciertos sentidos implicados en la insistencia del uso de materiales analógicos. En las series más tempranas el formato digital todavía no se había insertado en la fotografía local. A partir de los años 2000 el sistema binario comienza a instalarse lentamente, sin embargo los artistas estudiados mantuvieron la utilización de la fotografía analógica porque la normatividad de las cámaras digitales de aquel momento no permitía fotografiar con tiempos muy largos de exposición ni tampoco generar exposiciones múltiples, ya que ambos procedimientos superaban la capacidad de procesamiento de información de esos dispositivos. A su vez, algunas de las obras implicaron una manipulación de las cámaras y de los negativos que dieron como resultado imágenes con cierta resistencia a su reproductibilidad. En las series de Pastorino y en algunas fotografías de Ostera se han utilizado los negativos de forma que la extensión de cada toma implica a todo el negativo, resultando imposible de ser ampliadas. Es decir, son fotografías que mantienen siempre, en todas sus copias, la escala 1:1.

En suma, las "imágenes apiladas" y las "imágenes estiradas" reunidas en este trabajo exploran también el tiempo propio de un sistema analógico en vías de desaparición, de un soporte material que hoy resulta un lujo romántico a la vez que alberga la imagen de otro tiempo, de otra época. Si cada uno de los aparatos se caracteriza por la invención de una nueva temporalidad (Deotte, 2012, p. 275) este trabajo invita a pensar otro tiempo fotográfico, un tiempo expandido, flotante. En un momento en que los hábitos de consumo y de producción de imágenes están envueltos en un tiempo frenético, intensificado notoriamente desde el advenimiento del sistema digital y de la pospandemia, el tiempo de la duración nos obliga a detenernos, a deleitar la lentitud. Este conjunto de imágenes brinda un respiro al recuperar la particularidad del tiempo, al complejizar los espacios y los objetos percibidos y devolvernos una mirada nueva, sobre un motivo ya conocido. En este sentido, la problemática abordada excede al campo fotográfico y dialoga con otras áreas del arte contemporáneo que también cuestionan el tiempo global instantáneo, promovido por las nuevas tecnologías y la lógica actual del capital.

6. Notas

1. Con "tiempos largos de exposición" hago referencia a la velocidad baja de la máquina fotográfica que genera una acumulación de tiempo en la imagen, si bien no hay un tiempo pautado que defina a este recurso técnico, se considera que las imágenes producidas a partir de un segundo de duración responden a esta variable.

2. El concepto de virtual cumple un papel central en la filosofía de Deleuze, como en la de Henri (2006) (a quien Deleuze sigue muy de cerca), e interviene en contextos diversos. Es necesario no confundirlo con el concepto de posible: lo virtual tanto en Deleuze como en Bergson se opone a lo actual, pero es, contrariamente a lo posible, perfectamente real. Lo posible es pensando como idéntico a lo real, con la diferencia de que le falta la existencia. Lo virtual, en cambio, tiene su propia realidad, pero no se actualiza sino produciendo una línea de diferenciación. Por esto Bergson hacía de lo virtual la realidad de tiempo como duración, como creación constante de lo nuevo. Para más información véase Keith Ansell Pearson (2002), *Philosophy and the adventure of the virtual*.

3. Si bien desde las fotografías de Eadweard Muybridge se ha comprobado que la fotografía instantánea también produce situaciones que son inaccesibles para el ojo humano (Oubiña, 2009) me interesa subrayar la potencia del tiempo de la duración como herramienta de conocimiento, productora de mundos alejados de la referencialidad fotográfica hegemónica, que arrojan miradas nuevas sobre un objeto ya conocido.

4. En el artículo "Un palimpsesto de Neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica Microcentro de Pablo Ziccarello" he abordado exhaustivamente esta obra, explorando especialmente la agencia del tiempo de la duración sobre la espacialidad y la materialidad propia de estas imágenes (Magneto, 2024b).

5. En el artículo "Lo invisible del paisaje pampeano en las series Polaroids y Paisajes de Ignacio Iasparra" pienso hondamente sobre la particularidad de estas fotografías y su mirada incierta en relación a la pampa húmeda argentina (Magnetto, 2024a).

6. La temperatura de color es la tonalidad que tienen las diferentes fuentes de luces acorde a su longitud de onda. La visión humana no percibe estos contrastes tonales ya que corrige sus dominantes. En el dispositivo fotográfico analógico la temperatura de color se regula a partir del uso de filtros fotográficos y en la elección del rollo fotográfico. En la fotografía digital, el dispositivo permite definir una temperatura color específica para cada toma fotográfica.

7. Los nuevos fenómenos tecnológicos y los nuevos dispositivos promueven una mirada vertical. El empleo de los teléfonos celulares fomenta el uso constante de una pantalla, cuyo

diseño original, prima en vertical. A su vez, la exploración de los juegos y las obras artísticas de realidad virtual promueven la indagación de nuevos sistemas de representación, que se alejan de la simulación del sistema de visión humana, habilitando el ingreso a nuevas dimensiones, en las que la verticalidad y la profundidad (a partir de la complejización del sistema de tres dimensiones) cobran protagonismo.

8. La velocidad de traslación de la película está sincronizada con la velocidad promedio del movimiento de los autos, esto produce un empate de movimiento y la consecuente inmovilización de los vehículos; con los peatones, en menor medida, sucede algo similar.

9. En el artículo "La fotografía en movimiento. Sobre las series panorámicas de Esteban Pastorino" (Magnetto, 2019) analizo las series *Panorámicas Pueblos rurales* y *Panorámicas-Tránsito* en relación a su estructura técnica, partiendo del concepto de imágenes improbables, propuesto por Vilém Flusser, para pensar la particularidad del espacio y el tiempo que construye cada serie.

7. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo fue realizado en el marco de una investigación Postdoctoral financiada por CONICET.

10. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

11. Referencias

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Benjamin, W. (1989). Tesis de filosofía de la historia. En *Discursos interrumpidos I* (pp. 175-192). Taurus.

Benjamin, W. (2015). La fotografía. En *Sobre la fotografía* (pp. 115-144). Pre-textos.

Bergson, H. (2006). *Materia y memoria*. Editorial Cactus.

Bertúa, P. (2022). Espacio, tiempo y materia. En J. Robles de la Pava y C. Tomasini (Comps.), *La profundidad de las superficies*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Borges, J. L. (1964). La noche cíclica. En *El otro, el mismo*. Emecé.

Cadava, E. (2014). *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia*. Palinodia.

Crary, J. (1990). *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.

Cuarterolo, A. (2012). En busca del tiempo perdido. De la fotografía monumento a los primeros ensayos de movimiento. *Revista Laika*, *1*(2), 18-43. https://doi.org/10.11606/ISSN.2316-4077.V1I2P18-43

Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Paidós Comunicación.

Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Paidós Comunicación.

Déotte, J. L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo.

Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta.

Dostoievski, F. (2008). *Los endemoniados*. Página/12.

Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca editora.

Durand, R. (1998). *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de las formas fotográficas*. Ediciones Universidad de Salamanca.

Elizalde, L. (2018). El index en la fotografía panorámica. *deSignis*, (28), 21-30. https://doi.org/10.35659/designis.i28p21-30

Filinich, M. I. (1998). *Enunciación*. Eudeba.

Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Freixa-Font, P. (2005). La fotografía panorámica y la representación del territorio: antecedentes para una indexación virtual del mundo. En *Actas del Primer Congreso de Historia de la Fotografía* (pp. 105-115). Photomuseum de Zarautz.

Magnetto, V. (2019). La fotografía en movimiento. Sobre las series Panorámicas, de Esteban Pastorino. *Arte e Investigación*, (15), e023. https://doi.org/10.24215/24691488e023

Magnetto, V. (2024a). Lo invisible del paisaje pampeano en las series Polaroids y Paisajes de Ignacio Iasparra. *ESCENA. Revista de las Artes*, *84*(1), 114-146. https://doi.org/10.15517/es.v84i1.57487

Magnetto, V. (2024b). Un palimpsesto de neón. Espacio y tiempo en la serie fotográfica Microcentro de Pablo Ziccarello. *De Prácticas y Discursos*, *13*(21), 1-18. https://doi.org/10.30972/dpd.13217494

Oubiña, D. (2009). *Una juguetería filosófica*. Manantial.

Pearson, K. A. (2002). *Philosophy and the adventure of the virtual.* Rouledge.

Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo Veintiuno Editores.

Robles-de-la-Pava, J., & Tomasini, C. (Comps.). (2022). *La profundidad de las superficies. Estudios sobre materialidad fotográfica*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Tarkovski, A. (2011). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Ediciones Rialp.

Tell, V., & Ruiz, I. (Eds.) (2015). La fotografía y lo fotográfico: cuestionamientos mediales. *CAIANA. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (7), 121-174. https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2015-2-07-d00/

Triquell, A. (2025). *Imágenes en fricción. Punitivismos visuales y otras imaginaciones posibles*. Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo.

12. Entrevistas

- Iasparra, I. (2015, 2019). Entrevistas inéditas realizadas por Vanesa Magnetto.
- Pastorino, E. (2018). Entrevista inédita realizada por Vanesa Magnetto.
- Ziccarello, P. (2022). Entrevista inédita realizada por Vanesa Magnetto.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro

Documentary narratives in three Latin American photobooks from the last decade: Juanita Escobar, Yael Martinez and Marco Garro



Yael Rojas-Medina
Universidad de Lima, Perú
https://orcid.org/0009-0001-4980-9236
gyrojas@ulima.edu.pe



Franz Krajnik
Universidad de Lima, Perú
https://orcid.org/0000-0003-4458-5058
fkrajnik@ulima.edu.pe

Cómo citar este artículo

Rojas-Medina, Y., & Krajnik, F. (2026). Narrativas documentales en tres fotolibros latinoamericanos de la última década: Juanita Escobar, Yael Martínez y Marco Garro. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3756. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3756

Recibido: 26 - 02 - 2026
Aceptado: 16 - 06 - 2026
Publicado en línea: 26 - 06 - 2026

Resumen

Este artículo analiza comparativamente tres fotolibros de autores latinoamericanos publicados por la editorial peruana KWY entre 2017 y 2024: *Llano*, de Juanita Escobar (Colombia); *La casa que sangra*, de Yael Martínez (México); y *Quiulacocha*, de Marco Garro (Perú). A partir de un enfoque cualitativo basado en el modelo de análisis de Marta Martín Núñez, el cual considera las dimensiones contextuales, narrativas y formales del fotolibro, así como de entrevistas semiestructuradas con los autores, el estudio examina cómo estas obras articulan memoria, territorio, subjetividad y materialidad editorial dentro de formas narrativas contemporáneas del documental autoral. Asimismo, la investigación reflexiona sobre las transformaciones de la fotografía documental latinoamericana y el papel del fotolibro como dispositivo de pensamiento visual, donde convergen estrategias estéticas, éticas y discursivas vinculadas a las problemáticas sociales y territoriales de la región.

Palabras clave: Fotografía documental; Narrativa visual; Fotolibro latinoamericano; Yael Martínez; Juanita Escobar; Marco Garro.

Abstract

This article comparatively analyzes three photobooks by Latin American authors published by the Peruvian publishing house KWY between 2017 and 2024: *Llano*, by Juanita Escobar (Colombia); *The House That Bleeds*, by Yael Martínez (Mexico); and *Quiulacocha*, by Marco Garro (Peru). Based on a qualitative approach grounded in Marta Martín

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Núñez's analytical model —which considers the contextual, narrative, and formal dimensions of the photobook— as well as semi-structured interviews with the authors, the study examines how these works articulate memory, territory, subjectivity, and editorial materiality within contemporary forms of authorial documentary practice. Furthermore, the research reflects on the transformations of Latin American documentary photography and the role of the photobook as a device of visual thought, where aesthetic, ethical, and discursive strategies converge in relation to the social and territorial issues of the region.

Keywords: Documentary photography; Visual narrative; Photobook; Latin America; Yael Martínez; Juanita Escobar; Marco Garro.

1. Introducción

Al cumplirse 200 años del medio, la fotografía ha atravesado por una serie de cambios significativos, tanto a nivel conceptual como en sus metodologías de trabajo, lo que en fotografía documental ha implicado un cuestionamiento a los formatos clásicos del fotoperiodismo, los cuales han perseguido el registro "objetivo" de un hecho, celebrando el valor testimonial de sus imágenes. Hoy las fotografías son consideradas por diversos autores como parte sustancial del acontecimiento y ya no solo su registro (Fontcuberta, 2011). En parte, este cambio se debe a los nuevos alcances de la tecnología digital, pero también responde a aspectos ligados al desarrollo de una cultura eminentemente visual, donde la sobreabundancia de imágenes impulsa a los fotógrafos contemporáneos a generar narrativas visuales desde una perspectiva más subjetiva y sensorial.

Si bien las tensiones entre registro y sensorialidad pueden rastrearse en las diversas producciones fotográficas, es en la publicación de fotolibros de autor donde se consolidan y se visibilizan con mayor fuerza, ya que este formato es entendido como una obra de arte autónoma con capacidad de articular narrativas visuales, textuales y materiales de gran complejidad con mirada autoral (Badger y Parr, 2004; Lockemann, 2022). Aunque el primer fotolibro de la historia tiene casi tanta edad como la fotografía misma, pues *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions,* de Anna Atkins, se publicó en 1843, a solo cuatro años de la presentación oficial de la fotografía, es desde finales del siglo XX que los fotolibros se han entendido como mecanismos narrativos que evidencian una clara ruptura con los cánones de la tradición documental, por lo que las actividades relacionadas con fotolibros han experimentado un notable auge desde 2010 (Chu, 2024).

En un fotolibro las imágenes se estructuran como unidades de un discurso, creando una experiencia visual-textual poderosa (Neumüller en Queiroz & Fernandes, 2021), por lo que se hace necesario comprender sus dimensiones de materialidad, circulación y contexto (Batchen, 2000). En ese sentido, esta práctica se ha consolidado en Latinoamérica como una respuesta discursiva a las particularidades sociales de la región, convirtiéndose en un vehículo idóneo para explorar temas sensibles, activar la memoria colectiva y fomentar una reflexión crítica. Sin embargo, pese a la creciente producción y circulación de fotolibros en países como Argentina, Brasil, México, Colombia, Chile o Perú, todavía existen pocos estudios académicos que analicen y validen estas transformaciones desde una perspectiva teórica y metodológica. Por ello, resulta necesario comprender de qué manera el fotolibro ha contribuido a complejizar estas narrativas, integrando recursos visuales y editoriales que trascienden el registro y profundizan en la comprensión de lo social desde una mirada autoral.

2. Objetivos

Este vacío académico motiva la presente investigación, cuyo propósito es analizar las transformaciones en los discursos de la fotografía documental contemporánea para entender cómo el fotolibro funciona como una plataforma discursiva en contextos latinoamericanos específicos. El objetivo principal es identificar los recursos visuales, narrativos y editoriales empleados en la última década por tres autores de fotolibros de Colombia, México y Perú, no solo a través del análisis comparativo de sus obras, sino también acudiendo a las fuentes primarias: los propios fotógrafos. Se considera como criterio de inclusión a obras que han sido reconocidas y validadas en el ámbito internacional para comprender cuáles son algunos de los paradigmas actuales que se emplean en el proceso de construcción de narrativas visuales de fotolibros.

En este sentido se busca, como objetivos específicos:

– Analizar las estructuras narrativas propuestas por cada autor mediante el estudio de la articulación entre imagen, texto, diseño y materialidad, para identificar coincidencias, patrones, diferencias y diversos usos de la imagen en la edición de los fotolibros.
– Discutir cómo estos fotolibros se relacionan con contextos latinoamericanos específicos en función al territorio, la memoria y la relación con los sujetos fotografiados, y cómo estas variables condicionan la construcción de narrativas visuales.

3. Metodología

La investigación se desarrolla a partir del análisis de tres fotolibros de autores latinoamericanos publicados durante la última década: *Quiulacocha* (2024), del fotógrafo peruano Marco Garro; *La casa que sangra* (2019), del fotógrafo mexicano Yael Martínez; y *Llano* (2017), de la fotógrafa colombiana Juanita Escobar, todos publicados bajo el sello editorial peruano KWY Ediciones. La selección de estos casos responde al interés por estudiar una práctica editorial independiente, autogestionada y situada, desarrollada desde Lima en diálogo con autores y contextos latinoamericanos. A diferencia de otras editoriales regionales consolidadas, KWY articula estrategias editoriales experimentales donde las limitaciones productivas, la colaboración y el vínculo con el territorio forman parte del valor conceptual y político de sus publicaciones.

También se revisaron otros proyectos recientes de diversas editoriales latinoamericanas, como *Siete Punto Ocho* (2018), de Misha Vallejo e Isadora Romero; *¿Cuánto viven las casas?* (2022), de Daniela Unger; y *Archivo de la Memoria Trans Argentina* (2020), del Archivo de la Memoria Trans. Sin embargo, estas obras no fueron incorporadas al corpus debido a diferencias metodológicas y temáticas respecto a los casos seleccionados. En ese sentido, la elección final de *Llano*, *La casa que sangra* y *Quiulacocha* responde a su capacidad para articular, desde un mismo sello editorial independiente, distintas aproximaciones al documental contemporáneo vinculadas al territorio, la memoria y el conflicto social.

Otro factor relevante para la selección de los casos de estudio fue el reconocimiento que estas obras y sus autores han alcanzado tanto a nivel regional como internacional. Los proyectos de Yael Martínez y Marco Garro fueron reconocidos por FELIFA, mientras que el trabajo de Juanita Escobar obtuvo el Portfolio Review Prize otorgado por la National Geographic Society en el San José Foto Festival de Uruguay. Asimismo, los tres autores mantienen vínculos relevantes con National Geographic: Yael Martínez ha publicado su trabajo en este medio internacional; Juanita Escobar recibió el reconocimiento de la National Geographic Society por su proyecto *Llano*; y Marco Garro forma parte de la red de exploradores de National Geographic y es beneficiario del Pulitzer Center. Del mismo modo, los tres autores cuentan con trayectorias consolidadas dentro de la fotografía contemporánea y han sido reconocidos por instituciones

de relevancia internacional, como World Press Photo. Marco Garro fue ganador regional del World Press Photo en 2024; Juanita Escobar fue seleccionada para el Joop Swart Masterclass en 2015 y 2017; además Yael Martínez obtuvo el segundo lugar en la categoría Long-Term Projects en 2019 y actualmente forma parte de Magnum Photos. Estos reconocimientos respaldan la pertinencia de los casos seleccionados para analizar las nuevas narrativas de la fotografía documental y el fotolibro en América Latina.

Por otro lado, la selección de los tres fotolibros responde a un doble eje temporal. Las obras abordan distintas relaciones con el tiempo: el duelo frente a un hecho pasado, la denuncia de una problemática presente y la proyección de una posible supervivencia futura del territorio. A su vez, las diferencias en sus fechas de publicación (2017, 2019 y 2024) permiten identificar algunas estrategias narrativas y materiales que se han consolidado dentro de la editorial a lo largo de la última década. De este modo, la muestra se plantea cómo una aproximación analítica y situada, orientada a comprender cómo ciertos fotolibros contemporáneos latinoamericanos articulan subjetividad, memoria, territorio y materialidad.

En este contexto, el análisis de los fotolibros se desarrolla a partir de sus estructuras narrativas y de la relación entre imagen, texto, diseño y materialidad editorial. Debido a la complejidad de estos cruces discursivos y visuales, resulta fundamental la experiencia del equipo investigador, conformado por fotógrafos documentales vinculados al ámbito editorial. Esta experticia no solo aporta una perspectiva crítica y situada (Martínez-Barragán, 2011), sino que también funciona como una herramienta metodológica que permite desarrollar un análisis comparativo de la muestra, identificando coincidencias, patrones y diferencias entre las obras seleccionadas, así como las distintas estrategias narrativas y materiales presentes en cada proyecto.

El enfoque adoptado es cualitativo y se sustenta, entre otros aportes, en la teoría de Eisner, quien sostiene que "el método y el medio no son instrumentos pasivos a la hora de transmitir un mensaje" (Martínez-Barragán, 2011). Esta perspectiva enfatiza las estructuras narrativas y concibe al fotolibro como un soporte activo. Asimismo, se retoma la propuesta de Marshall McLuhan (1996) —"el medio es el mensaje"— para comprender hoy el fotolibro como libro-objeto: no solo un contenedor, sino parte constitutiva del propio mensaje, donde concepto y soporte dialogan a partir de las especificidades formales, materiales y conceptuales del medio (Vega-Pérez, 2020).

Bajo este marco, se emplea la metodología desarrollada por Marta Martín-Núñez (2024), quien, ante la ausencia de modelos específicos para el estudio de las narrativas visuales en fotolibros, propone un enfoque basado en el análisis fotográfico y en la teoría del diseño editorial y tipográfico. Su metodología se articula en siete categorías: elementos preliminares, aproximación contextual, cualidades físicas, elementos expresivos, puesta en página, puesta en serie o secuenciación y enunciación (Martín-Núñez, 2024, p. 621). Este modelo ofrece una aproximación sistemática que contempla las múltiples variables implicadas en la lectura y construcción de un fotolibro. A partir de este referente metodológico, la presente investigación propone una síntesis de las categorías desarrolladas por Martín-Núñez (2024), reorganizando las dimensiones centrales del análisis en función de los objetivos y casos seleccionados. De este modo, la siguiente tabla se presenta como una guía metodológica para el desarrollo del análisis (tabla 1).

La síntesis metodológica planteada se estructura en tres ejes principales que permiten abordar el fotolibro desde una perspectiva narrativa, discursiva y material. El primero se centra en la construcción de series y la edición fotográfica, entendida como el proceso de selección, organización y secuenciación de las imágenes dentro del fotolibro. Este eje considera aspectos relacionados con la estructura narrativa, visual y rítmica de la obra, así como las formas en que se construye el recorrido de lectura y se presenta el tema dentro de un contexto específico. En ese sentido, esta categoría resulta fundamental para comprender cómo cada proyecto construye una experiencia de lectura visual y cómo se desarrolla el relato a través de la relación entre las imágenes.

Tabla 1
Esquema metodológico de análisis de fotolibros.

	Categoría de análisis	Elementos de análisis	Pregunta que aborda
1.Construcción de series y edición fotográfica	Elementos preliminares	Datos de identificación, tema	¿Qué es? ¿Cuál es el tema?
	Aproximación contextual	Información autoral y contexto de creación, adaptaciones y recorrido del fotolibro, distinciones y revisiones críticas, contexto histórico	¿En qué contexto?
	Puesta en serie / secuenciación	Estructura narrativa, estructura rítmica o poética, estructura cinética	¿Cómo se secuencia?
2. Relación entre texto e imagen	Enunciación	Estrategias discursivas predominantes, transparencia / presencia explícita de la enunciación, autorreflexividad e intertextualidad, ambigüedad, punto de vista	¿Quién habla? ¿Cómo dice lo que dice?
	Puesta en página	Composición, relaciones entre los elementos expresivos y materiales	¿Cómo se articula?
3. Decisiones formales y materiales	Cualidades físicas	Elementos del libro, cubierta y contracubierta, textos de cortesía, dimensiones, materiales, procesos de impresión, encuadernación, procesos de acabado, propuesta de lectura	¿Cómo es?

Fuente: Adaptado Martín-Núñez (2024)

El segundo eje analiza la relación entre imagen y texto, permitiendo examinar las estrategias discursivas y las formas de enunciación que articulan la narrativa visual. A partir de ello, se busca identificar quién enuncia, desde qué lugar se construye el discurso y cómo se establecen las relaciones entre los elementos visuales y textuales dentro de la obra.

Finalmente, el tercer eje se centra en las decisiones formales y materiales del fotolibro, considerando aspectos como la portada, el tamaño, los materiales, los sistemas de impresión, la encuadernación y los acabados editoriales. Este apartado permite comprender cómo la materialidad del objeto editorial participa activamente en la construcción narrativa y en la experiencia de lectura para abordar territorio, tiempo y sujeto, temas que se desprenden de los fotolibros analizados, entendiendo el fotolibro como un dispositivo visual y material que condiciona la manera en que la obra es recorrida e interpretada.

Según este modelo metodológico, la investigación busca analizar las distintas variables que conforman la materialidad y construcción narrativa del fotolibro como dispositivo editorial. A partir de ello, se estudia el tema abordado por cada obra y la manera en que los autores desarrollan su aproximación conceptual y visual frente al proyecto. Si bien, desde la experiencia editorial, docente y como lectores, es posible realizar interpretaciones preliminares sobre estas propuestas, la investigación prioriza acudir directamente a la voz de los autores para comprender sus procesos de creación, decisiones narrativas y estrategias discursivas. Asimismo, se analiza la estructura de edición y secuenciación de las imágenes, observando cómo se construye el recorrido visual y cuáles son los criterios que intervienen en la selección fotográfica, ya sea de manera individual o mediante el acompañamiento de editores, diseñadores u otros agentes vinculados a la producción editorial.

En relación con ello, como parte del enfoque metodológico de la investigación, se incorporan entrevistas semiestructuradas realizadas a los autores seleccionados, con el propósito de profundizar en los procesos de construcción narrativa, editorial y material de sus fotolibros. Para ello, se diseñó una guía temática organizada en torno a tres ejes principales: las narrativas de la fotografía documental contemporánea; las estructuras y estrategias visuales presentes en los proyectos; y las relaciones entre identidad, territorio y posicionamiento discursivo. Este instru-

mento metodológico permite complementar el análisis visual y material de las obras mediante la incorporación de la perspectiva autoral, favoreciendo una comprensión más amplia de las decisiones conceptuales, narrativas y editoriales involucradas en cada proyecto.

Asimismo, este enfoque favorece un diálogo entre el análisis académico y el testimonio autoral, posibilitando comprender cómo los fotógrafos reflexionan sobre su práctica y los contextos socioculturales que atraviesan sus obras. Como señala Martínez-Barragán (2011), "como productores creemos que nuestras obras dicen más de lo que nosotros podemos decir y, por lo tanto, es mejor dirigirse a ellas antes que al productor. Pero una cosa no invalida la otra". En este sentido, las entrevistas aportan una perspectiva complementaria que enriquece el análisis de los fotolibros desde la mirada de sus propios autores.

4. Resultados

4.1. Hacia un documental expandido

A finales del siglo XX, la fotografía documental, que había seguido hasta entonces una larga tradición como registro de la realidad (Barthes, 1980; Dubois, 1986; Bazin, 2008), empezó a entenderse como una construcción visual, política y subjetiva con la que comentar el mundo en lugar de capturarlo al estilo de Cartier-Bresson (2016), ingresando así en un plano mediado por discursos, ideas y relaciones de poder (Rosler, 1981; Burgin, 1982; Sekula, 1986; Tagg, 1988; Fontcuberta, 1997). En Latinoamérica este giro conceptual estuvo intrínsecamente ligado a experiencias sociales convulsas que configuraron el campo como un espacio de tensiones, disputas y resistencias, lo que permitió entender dicha producción como un ejercicio discursivo donde memorias e imaginarios se materializan en la intervención del autor, la edición de narrativas situadas y la relación entre experiencia personal y contexto colectivo (Fontcuberta, 2011; Batchen, 2000; Rigat, 2017). En tal sentido, la fotografía documental latinoamericana entra en el siglo XXI afirmándose como dispositivo de una política de la mirada, expandiéndose hacia la reflexión y a la co-producción (Azoulay, 2008), construyendo así una mirada crítica sobre el propio contexto latinoamericano (Möller-Zunino, 2015).

Al respecto, León-Cannock (2022) propone una resignificación crítica de la práctica fotográfica documental latinoamericana con la analogía de la "hilandera" o el "tejedor" —en oposición a la metáfora del "cazador" descrita por Sontag (1986)—, donde se construyen relaciones, contextos y significados para pensar colectivamente la complejidad de los fenómenos socioterritoriales en la región. Las narrativas se desplazan hacia memorias de violencia y posconflicto, extractivismo y defensa territorial, migraciones, fronteras y ciudadanías precarias en el encuentro de diversas voces, performatividades y lenguajes híbridos. En esa línea, el fotolibro se ha convertido en un objeto discursivo que opera como gesto político, herramienta pedagógica y dispositivo poético para reimaginar lo real desde el arte (Vega-Pérez, 2020).

Para Ralph Prins, el fotolibro es una forma artística autónoma: las fotografías dejan de ser piezas aisladas para convertirse en fragmentos de un todo, comparable con una pieza escultórica, una obra de teatro o una película (Badger y Parr, 2014; Vega-Pérez 2020). En *El fotolibro latinoamericano* (Fernández, 2011), se evidencia que las temáticas recurrentes suelen centrarse en las sociedades, revelando su potencia y complejidad; en estas obras, las personas adquieren un papel protagónico frente a los escenarios, convirtiéndose en el eje principal de las narrativas visuales. La realización de un fotolibro implica múltiples aristas y decisiones vinculadas tanto al proceso creativo como a su configuración material. Su materialidad se convierte en un soporte para la manifestación de nuevas narrativas discursivas dentro de la fotografía documental, las cuales han experimentado una reciente expansión hacia formatos más experimentales (Chu,

2024), donde las formas de narrar se orientan hacia una construcción más evocativa, en la que el componente poético y simbólico adquiere un papel central (Larrabure-Simpson, 2021, p. 153).

Este proceso coincide con el auge de editoriales especializadas e independientes de fotolibros en Latinoamérica, fenómeno que puede entenderse como parte de la expansión global del fotolibro y del retorno al objeto impreso como espacio de experimentación artística en plena cultura digital (Neumüller en Queiroz & Fernandes, 2021). En la región, esta consolidación se articula con el reconocimiento del fotolibro latinoamericano como un campo histórico propio, diverso y complejo, compuesto por fotógrafos, diseñadores, editores, libreros y coleccionistas que participan activamente en su producción y circulación (Fernández, 2011). Asimismo, el crecimiento de sellos independientes ha permitido que el fotolibro funcione como una plataforma de edición situada, colaborativa y materialmente consciente, donde las decisiones de secuencia, diseño, impresión, formato y circulación forman parte constitutiva del discurso visual (Villatoro, 2017; Martín-Núñez, 2024). En este contexto, diversas editoriales independientes disputan los circuitos editoriales tradicionales al habilitar publicaciones, autores y narrativas vinculadas a memorias locales, territorios, identidades y conflictos sociales de la región.

Una de estas editoriales es KWY, con sede en Lima, reconocida como una plataforma de edición y aprendizaje colaborativo para autores emergentes y establecidos de Latinoamérica. En ese sentido, participa en la configuración de una escena regional vinculada a la edición independiente, la experimentación material y la colaboración entre autores, editores y diseñadores. Como sostiene Martín-Núñez (2024), el fotolibro trasciende su función de soporte para convertirse en un espacio discursivo en el que sus propios elementos participan en la construcción del sentido de una secuencia de imágenes. Desde esta perspectiva, el trabajo de KWY puede entenderse como una práctica editorial en la que el sentido depende de la articulación entre secuencia, diseño, materialidad, ritmo de lectura y decisiones de montaje. Asimismo, sus condiciones particulares de edición, muchas veces autogestionadas, inciden en la creatividad de las narrativas visuales que produce y acompaña.

4.2. Estructuras narrativas y estrategias discursivas

El fotolibro constituye un dispositivo narrativo en el que la imagen fotográfica actúa como eje articulador del discurso visual, mientras que el texto, el diseño editorial y un conjunto de decisiones formales determinan la secuenciación y la materialidad de la obra. Es por ello que su análisis no puede limitarse únicamente a la imagen fotográfica, sino que debe contemplar la articulación con las dimensiones estéticas, discursivas y materiales. En ese sentido se propone un análisis que aborde la construcción de series fotográficas, así como la selección y edición narrativa de las historias; la relación visual-textual de los tres fotolibros estudiados y la construcción narrativa en función a la materialidad de los libros-objeto.

4.2.1. Construcción de series y edición fotográfica

La construcción de las series fotográficas ha experimentado un cambio significativo en los últimos años. Este proceso se hace visible no solo en la fotografía entendida como unidad, sino también en los proyectos concebidos como un cuerpo de trabajo integral. Estos cambios —en los que la fotografía documental ingresa a un régimen más autoral y evocativo—, serán analizados desde la perspectiva de cada proyecto y, por ende, de cada fotógrafo.

Juanita Escobar[1], fotógrafa colombiana, desarrolla el trabajo para su libro *Llano* (2017), en la convivencia con las comunidades del llano colombo-venezolano, donde llevó a cabo una

investigación entre 2007 y 2015 junto a la antropóloga Francisca Reyes. Dentro de ese marco, Escobar reconoce un cambio sustancial en las narrativas visuales de la última década, en las que la imagen ha pasado de representar evidencias sociales a construir relatos sensoriales y subjetivos. La autora vincula esta transformación con su formación cinematográfica, en particular con la influencia del cine de autor y la creación de atmósferas emocionales que orientan su aproximación narrativa. No obstante, señala que la expansión y consolidación del fotolibro en América Latina no responde únicamente a motivaciones estéticas, sino también al fortalecimiento de una red de vínculos y colaboraciones entre fotógrafos de la región —entre ellos Musuk Nolte (Perú), quien además es co-fundador de KWY; Yael Martínez (México) y Alejandro Kirchuk (Argentina)—, con quienes coincidió en el Masterclass Latin America – World Press Photo (México, 2015). Según la autora, este encuentro generó un espacio de afinidad creativa y conceptual, dado que comparten una preocupación común por desarrollar proyectos de largo aliento desde perspectivas personales, sensibles y profundamente involucradas con los contextos que abordan.

La fotografía de Escobar se inscribe en un régimen visual que aborda a las comunidades llaneras desde una mirada antropológica y en estrecha relación con su territorio. En una de sus imágenes, un jinete aparece diminuto junto a su caballo, mientras un árbol adquiere una presencia monumental que alude a su importancia en la vida llanera (figura 1). La autora explica:

> El carácter de un espacio abierto, de algo que no está en establos… Ese caballo, ese retrato que abre el libro, es un retrato del caballo, pero también de nuestros caminos juntos, de la noche. Andar de noche es de las cosas más hermosas que hay, porque no está ese sol tan agobiante… Entonces, cuando llega la noche, es como un premio, ¿no? Poder andar de noche… Y ese libro tiene un poco esa noche (J. Escobar, comunicación personal, 19 de septiembre de 2025).

Figura 1
Juanita Escobar, *Llano,* 2017. Fotografía de jinete y árbol (Juanita Escobar).



En cuanto al proyecto del fotógrafo mexicano Yael Martínez[2], este aborda los procesos creativos y conceptuales detrás de su fotolibro *La casa que sangra* (2019), obra reconocida internacionalmente por su aproximación poética al dolor, la violencia y la memoria. A lo largo de la conversación, Martínez reflexiona sobre la construcción simbólica del espacio doméstico, el duelo como detonante del proyecto y la manera en que la imagen fotográfica puede funcionar como ofrenda, acto de reparación y dispositivo de memoria.

Para ello, el fotógrafo Yael Martínez reconoce que *La casa que sangra* (2019) surge de una tensión entre el fotoperiodismo y la fotografía artística, un territorio híbrido que desafía las categorías tradicionales. "Yo vengo del fotoperiodismo… pero llegó un punto donde sentí que esa mirada ya no alcanzaba para hablar de lo que estaba viviendo" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Para Larrabure-Simpson (2021), el trabajo de Martínez encaja en lo que llama una "estética de la evocación", en la que se inscribe también toda una generación de nuevos autores latinoamericanos que utilizan el fotolibro como espacio de libertad narrativa, donde la subjetividad y la experimentación expanden los límites del documental. "El libro me permitió crear una voz propia, más intuitiva, más simbólica… algo que en el fotoperiodismo no podía hacer" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025).

Martínez explica que el punto de partida de *La casa que sangra* fue una experiencia íntima y dolorosa: la desaparición de familiares cercanos en el estado de Guerrero, México (figura 2). Este hecho transformó su práctica fotográfica y lo llevó a repensar la función del documental desde la emoción y la herida: "Yo parto de una experiencia personal, de un dolor, de la desaparición de familiares muy cercanos… y comencé a fotografiar para tratar de entender ese vacío" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025).

El autor relata que el trabajo se extendió a lo largo de varios años y derivó en una búsqueda que trasciende lo biográfico: "En ese proceso empecé a vincularme con otras familias que también estaban buscando… y comprendí que mi dolor era parte de un dolor colectivo" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Así, el proyecto se configura como una práctica de duelo compartido. La fotografía es capaz de nombrar lo innombrable y de restituir una presencia simbólica frente a la ausencia.

Figura 2
Yael Martínez, *La casa que sangra,* 2019. Autorretrato (Yael Martínez).

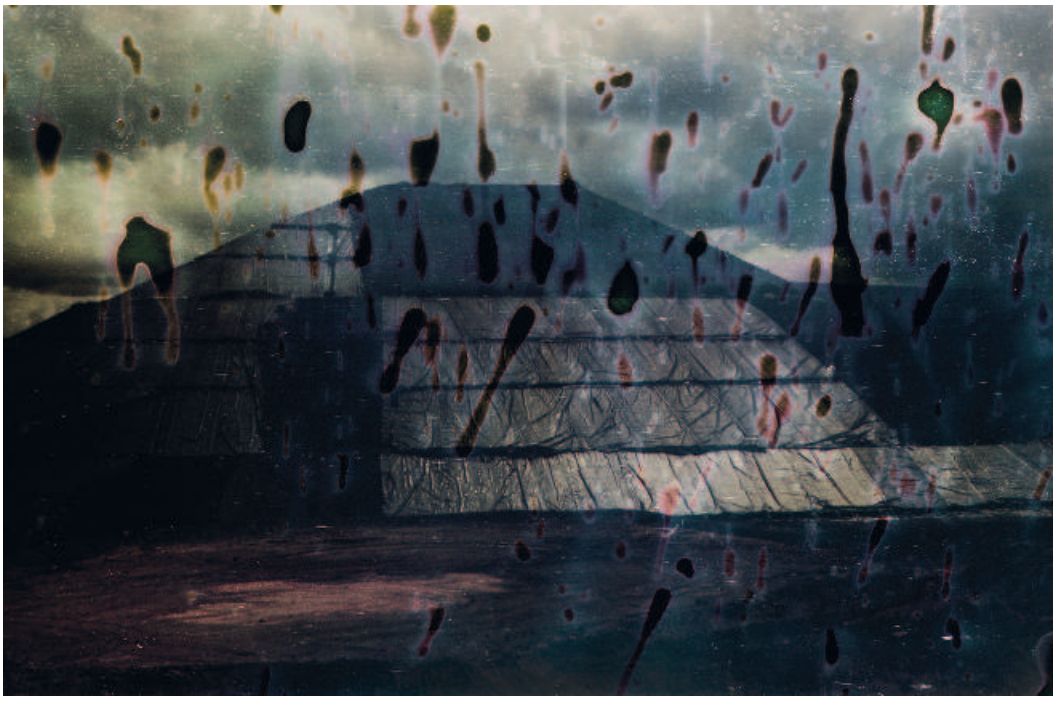


En la última década, el avance tecnológico y la inteligencia artificial han facilitado la creación de imágenes digitales, por lo que muchos fotógrafos buscan volver a procesos manuales y experimentales. En ese contexto, *Quiulacocha* (2024) de Marco Garro surge como una respuesta crítica a la sobreproducción digital, recuperando la materialidad fotográfica como forma de expresión.

Marco Garro[3], como él mismo se define, es un fotógrafo que proviene del fotodocumentalismo y el fotoperiodismo, ámbitos asociados a la "veracidad" y la "objetividad"; sin embargo, en este proyecto deseaba "experimentar" con lenguajes híbridos. Reconoce que "la fotografía documental está dando más licencias para entrar a la denominada no ficción", aunque también relativiza la idea de una transformación global continua y sugiere que se trata de nichos que emergen según coyunturas (M. Garro, comunicación personal, 5 de septiembre de 2025).

Garro ubica el origen metodológico de *Quiulacocha* en una preocupación por la "materialidad" de la imagen fotográfica, acentuada por el contexto de pandemia y su reencuentro con prácticas de laboratorio químico. Explica: "quería involucrar la laguna en sí en el proyecto… no solo como algo para fotografiar… sino involucrarla en mi proyecto de alguna otra manera". El fotógrafo incorpora un enfoque experimental al utilizar muestras reales del agua contaminada de la laguna Quiulacocha —antiguo cuerpo natural convertido en depósito de relaves mineros— dentro de los procesos de revelado y manipulación de sus imágenes (figura 3). La experimentación con procesos alternativos, se convierte en una metodología para que el territorio afectado incida físicamente en la imagen: "empecé a sacar muestras de la laguna e intervenir las fotografías, era una idea de involucrar la materialidad" (M. Garro, comunicación personal, 5 de septiembre de 2025).

Figura 3
Marco Garro, *Quiulacocha,* 2024. Fotografía analógica intervenida. (Marco Garro).



4.2.2. Relación entre texto e imagen

El fotolibro se caracteriza por ser un dispositivo narrativo en el que la imagen adquiere un rol protagónico. Debido a su propia estructura, la fotografía conduce el desarrollo de la narrativa y el texto —cuando está presente— funciona como complemento o apoyo, permitiendo que

las imágenes mantengan su propio ritmo y organización dentro del conjunto. Por esta razón, con frecuencia se establece una analogía entre el fotolibro y otras formas artísticas secuenciales, como la música, el cine o la literatura, en las que el orden, la pausa y la cadencia de las imágenes inciden directamente en la experiencia interpretativa (Martín Núñez, 2024). A partir de ello, se analiza cómo *Llano*, *La casa que sangra* y *Quiulacocha* se interrelacionan y tensionan las fotografías con el texto, y de qué manera esta articulación contribuye a la configuración de las narrativas en cada obra.

Estos tres fotolibros, que se inscriben en la última década, permiten observar cómo en el despliegue de páginas, incluso desde la portada, se incluyen u omiten textos como estrategia narrativa de cada obra. Asimismo, se aprecia la versatilidad de los tamaños, en su mayoría similares, pero con variaciones que responden a decisiones formales y conceptuales que generan diversos ritmos narrativos en la lectura de los fotolibros. La fotografía, en la portada, también comienza a desvanecerse o adquirir otras formas más sensoriales, llegando incluso a desaparecer en algunos casos.

Tabla 2
Fichas técnicas de los fotolibros seleccionados.

Título	***Llano***	***La casa que sangra***	***Quiulacocha***
Portada			
Autor	Juanita Escobar	Yael Martínez	Marco Garro
País	Colombia	México	Perú
Editorial	KWY (Perú)	KWY (Perú)	KWY (Perú)
Año de publicación	2017	2019	2024
Tamaño	17 x 22.5 cm	17 × 22.5 cm	21 × 25 cm
Número de páginas	88 páginas	128 páginas (incluye 5 desplegables)	114 páginas (Diversos tamaños)
Colaboradores / Textos	Luis Alberto Crespo	Hubert Malina	Rosa Chávez / Nelly Luna
Número de ejemplares	1000 ejemplares	1000 ejemplares	500 ejemplares

Nota. Elaboración propia

Una de las tendencias más recurrentes es ubicar el texto principal al final del libro. Esta decisión responde a la intención de evitar que la información escrita condicione o "contamine" la lectura inicial que el espectador realiza a partir de las imágenes. De este modo, se prioriza que la experiencia visual se desarrolle de manera autónoma, permitiendo que la narrativa fotográfica se despliegue plenamente antes de incorporar la mediación del texto (tabla 3).

Este es el caso específico de *Llano* (Escobar, 2017), donde la disposición del texto al final del libro favorece que el lector-espectador construya una interpretación autónoma a partir de las imágenes. El libro inicia con el título en la portada y se introduce directamente a través de las fotografías. En dos páginas en blanco se incluye un breve texto que solo indica el nombre de la autora, para luego dar paso al cuerpo fotográfico. El primer bloque mantiene algunas pausas visuales mediante páginas en blanco, para después adquirir un ritmo continuo y sostenido con imágenes a sangre (figura 4) hasta el cierre del libro, donde finalmente aparecen los textos y los créditos.

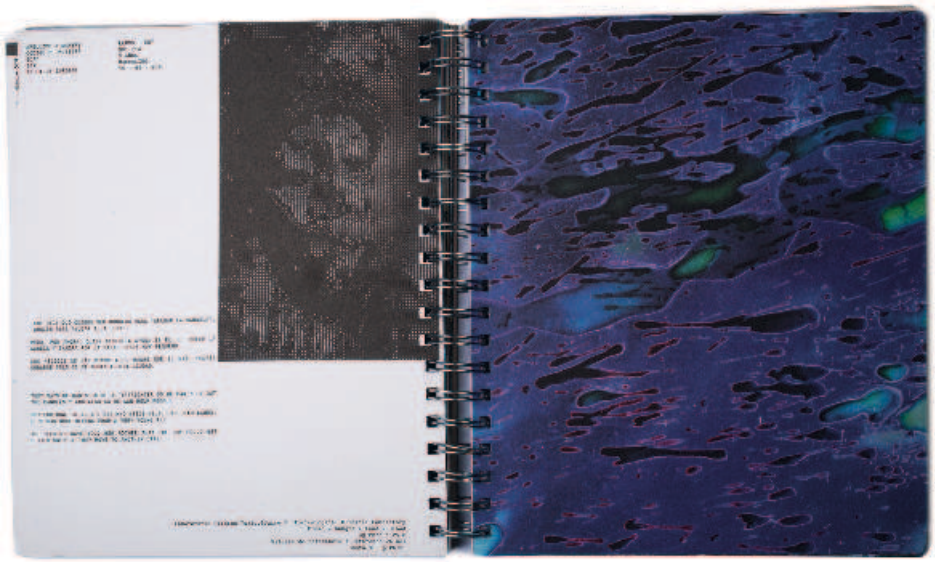
Figura 4
Juanita Escobar. *Llano*, 2017. Fotografía a doble página (reproducción propia).



Sin embargo, en los demás casos también se observan variaciones respecto a la presencia, ubicación y función del texto, incluso desde la portada. *La casa que sangra* (Martínez, 2019) carece del título en la cubierta principal, decisión que refuerza un acercamiento más íntimo y emocional, privilegiando la experiencia sensorial antes que la racional. El predominio del color rojo intenso acentúa esta carga afectiva, haciendo que la inclusión del título resulte, incluso, redundante. En contraste, *Quiulacocha* (Garro, 2024) sí incorpora título, nombre del autor y datos técnicos visibles, elementos que remiten al carácter experimental del proyecto y a la dimensión química que atraviesa tanto la materialidad de las imágenes como la noción de contaminación y transformación de la laguna. Estos recursos paratextuales no son accesorios, sino componentes que inciden directamente en la lectura y potencian la construcción del sentido dentro de cada propuesta editorial. Por su parte, *Llano* (Escobar, 2017) presenta una portada de color naranja sólido, que la propia autora asocia con el desierto, evocando la calidez y la sensación árida del territorio donde se desarrolla la narrativa del proyecto (J. Escobar, comunicación personal, 19 de septiembre de 2025); mientras que el título *Llano* está en celeste ya que representa el agua del régimen estacional de la sabana inundable.

En el caso de *Quiulacocha*, Marco Garro desarrolla un trabajo de varios años basado en entrevistas a los pobladores afectados por la contaminación del lago. El autor busca equilibrar la fuerza de las imágenes con el peso del testimonio oral, otorgando al texto un rol tan potente como el visual. Garro presenta las fichas de sus entrevistados con nombre propio, otorgándoles identidad y voz. Los testimonios resultan especialmente duros y conmovedores, constituye una denuncia frente a la grave contaminación ambiental (tabla 3).

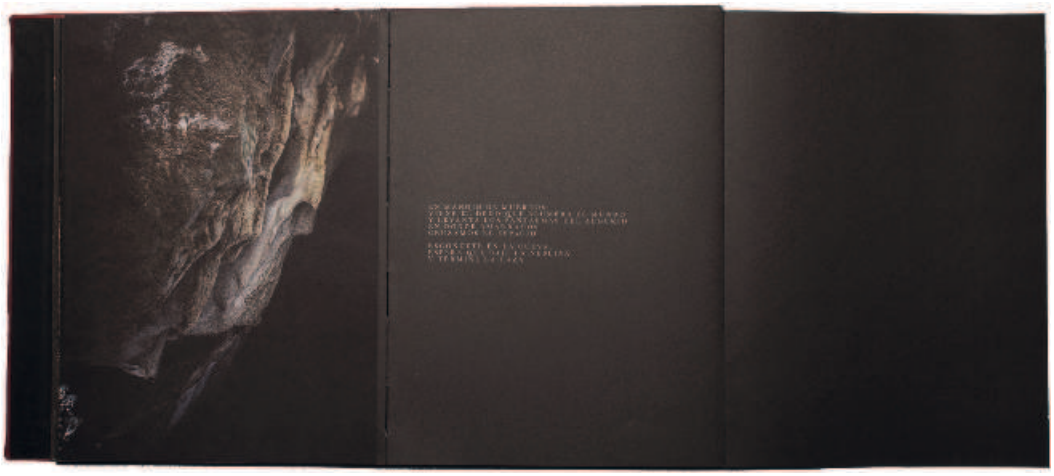
Figura 5
Marco Garro, *Quiulacocha*, 2024 (reproducción propia).



Cada ficha va acompañada por la fotografía de la persona afectada y, en la parte posterior, la imagen aparece tramada en números. Este recurso visual refuerza la idea de que, para el Estado, estas personas se reducen a una cifra o estadística, sin considerar su delicado estado de salud (figura 5).

En el caso de *La casa que sangra*, de Yael Martínez, los textos se presentan en algunos casos en formato desplegable, abriéndose como capas de memoria (tabla 3). Tal como señala el propio autor, esta estructura funciona "como abrir tumbas, como desenterrarlas". De este modo, el acto de desplegar las páginas adquiere un valor simbólico: remueve lo oculto y lo doloroso, legitimando la apertura de los relatos que acompañan a las imágenes (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). El proyecto surge en el contexto de las muertes y desapariciones ocurridas en el estado de Guerrero, donde las víctimas y sus familias continúan en la búsqueda de reparación y justicia (figura 6).

Figura 6
Yael Martínez, *La casa que sangra*, 2019. Ejemplo de páginas desplegables con fragmentos del poema *Piel de Tierra*, de Hubert Malina (reproducción propia).



Los textos adquieren un papel fundamental en la construcción narrativa del fotolibro. Si bien el cuerpo fotográfico constituye el eje central y estructural de la obra, es el texto el que termina por definir su tono y matiz expresivo. En algunos casos, como en *Llano* (Escobar, 2017), la escritura se presenta desde una voz más personal e introspectiva; mientras que en otros, como *La casa que sangra* (Martínez, 2019) y *Quiulacocha* (Garro, 2024), el fotógrafo cede la palabra a otras voces que complementan y expanden el sentido de las imágenes.

Tabla 3
Fichas de textos de los fotolibros seleccionados.

Categoría	*Llano*	*La casa que sangra*	*Quiulacocha*
Autor	Juanita Escobar	Yael Martínez	Marco Garro
Textos	"Narrar esta historia es contarme a mí misma, contar una tierra que me hizo sentir su abismo, su abrazo, su adentro. Desde cada horizonte luminoso de su memoria comencé a traducir sus historias, con su propio acento que es ya también el mío". (Escobar, 2017, s/p)	"Abriré la tierra para sembrar tu ausencia, arrancaré brazos del día para dar ofrenda al árbol de colibríes, te fuiste, en el camino de al lado, donde canta el izote y tallan pájaros de madera" (Martínez, 2019, s/p)	Nombre y apellido: Norma Cabanillas Edad: 50 años Sexo: Femenino "A Norma Cabanillas le duele el corazón. Tal vez, piensa, son las más de tres décadas viviendo en Cerro de Pasco las que la han enfermado. En su familia nadie es indemne: su esposo, sus siete hijos, sus cuatro nietos. Todos padecen algún mal: retorcijones, sangrado de nariz, desmayos, convulsiones. La suya es una estirpe marcada por la enfermedad". (Garro, 2024, p. 26)

Nota. Elaboración propia a partir de los textos presentes en los fotolibros *Llano* (Escobar, 2017), *La casa que sangra* (Martínez, 2019) y *Quiulacocha* (Garro, 2024).

4.2.3. Decisiones formales y materiales

En *La casa que sangra*, el ritmo narrativo logrado por Yael Martínez presenta un constante contrapunto entre presencia y ausencia. La secuencia de imágenes enfrenta a detalles y texturas de la casa con fragmentos de cuerpos de los que la habitan, metaforizando así el dolor de la pérdida, no en la información visual existente, sino justamente en la falta de información; es decir, en el vacío que se vuelve presente como experiencia de lo ausente: "Las imágenes no buscaban explicar, sino sugerir. No quería mostrar la violencia directamente, sino trabajar con lo que queda después" (Y. Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Por ejemplo, a lo largo de la primera parte del libro se colocan sistemáticamente hasta cuatro páginas impares sin imagen, en negro absoluto. Siendo la página impar la más importante por el golpe visual que de ella se desprende, esta decisión intenta acercar al lector al vacío que lo envuelve y del cual resulta imposible escapar en la lectura del libro. Estos vacíos intencionales se mezclan con imágenes de vida cotidiana al interior donde elementos como el agua, el fuego, la tierra y la sangre se tocan, se interceptan en una dialéctica de tensión constante, solo matizada por la presencia de las sombras que habitan aquellos rincones y que nos sugieren nostalgia dolor y trauma de heridas abiertas (figura 7).

Figura 7
Yael Martínez, *La casa que sangra,* 2019. Ejemplo de página impar (reproducción propia).



Así, la narrativa deriva en un bloque central donde diversas texturas de roca invaden páginas enteras, "son las cuevas donde se hallaron a los muertos", menciona Martínez (comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Estas texturas, que podríamos clasificar como documentos sensoriales, están conectadas a dos elementos narrativos que se utilizan en esta etapa del libro; por un lado se combinan las imágenes fotográficas con ilustraciones casi abstractas que forman líneas, curvas, recorridos —que son representaciones visuales de los mapas que en su momento utilizaron los familiares de las víctimas para la búsqueda de los cuerpos—; y, al interior de diversas páginas desplegables, pequeños fragmentos del poema *Piel de Tierra*, del autor Hubert Malina. Ambos elementos procuran una cartografía de la búsqueda, tanto física como de sentido, a partir de la muerte y el duelo. En un momento final del libro, el giro narrativo se abre hacia otros casos de ausencia a partir de la misma estrategia: fragmentos de cuerpo y espacio que incluyen otras voces y otros rostros como un bucle que nos recuerda que se trata de una realidad expandida. Con este final la "casa" deviene en país, y el país en región. *La casa que sangra* termina siendo una metáfora de la violencia sistemática y el dolor compartido.

En *Quiulacocha*, Marco Garro estructura sus imágenes a partir de las propias historias de los personajes que son víctimas de la contaminación minera en Cerro de Pasco, en los Andes centrales del Perú. En cada micro relato convergen el nombre del personaje, su retrato, paisajes del espacio minero y detalles de la laguna, con fichas técnicas y datos de análisis, formando un patrón a lo largo del fotolibro. La línea transversal de la propuesta está mediada por el uso del proceso fotográfico experimental conocido como *film soup*, donde las imágenes fotográficas analógicas son alteradas químicamente con el agua de la laguna contaminada (figura 8). No se pretende solo mostrar -—como sí los datos— sino "hacer sentir". Las manchas multicolores y formas indefinidas activan nuestro imaginario y nos insertan en un mundo microscópico de tejidos dañados y células cancerígenas. Es en esta lectura "inmersiva" donde los retratos y paisajes, invadidos por las manchas, aún permiten distinguir parcialmente los rostros o los detalles de los espacios, introduciendo una nueva dimensión que trasciende el registro documental y se desplaza hacia lo poético. Finalmente, el libro se presenta con una encuadernación en espiral que emula un fichero clínico, donde se guardan y organizan las consecuencias que sufren las personas afectadas por la contaminación.

Figura 8
Marco Garro, *Quiulacocha*, 2024. Imágenes con *film soup* (reproducción propia).



En *Llano*, Juanita Escobar estructura la secuencia narrativa como una metáfora del régimen estacional de la sabana, que permanece árida durante la mitad del año y se inunda en la otra mitad cuando los cuerpos de agua crecen y cubren gran parte del territorio. La dicotomía estacional articula tanto la dimensión conceptual como la estructura visual y material del libro. Una de las decisiones formales que permite transmitir esta dualidad es el cambio de tipo de papel: ocho páginas centrales están impresas en un material más poroso y de tono crema, evocando la textura de la tierra y la sensación térmica del paisaje al cabalgar bajo altas temperaturas, mientras que las demás pertenecen al mundo acuoso de la sabana inundable. Asimismo, la secuencia propone un recorrido íntimo y vivencial por el mundo del llano y sus habitantes, donde día y noche se entrelazan para situar al lector en el fluir del tiempo. En ese tránsito, la autora se aproxima y se distancia de personajes, situaciones y espacios, generando un ritmo que por momentos nos invita a participar del universo íntimo de las llaneras y los llaneros, y en otros nos conduce a encontrar esa misma intimidad en los paisajes del llano (figura 9).

Figura 9
Juanita Escobar, *Llano*, 2017. Inicio de páginas centrales (reproducción propia).



4.3. Espacio, tiempo, sujeto

Cada uno de los proyectos analizados se sustenta en una propuesta autoral guiada por las visiones o experiencias personales de los autores que a la vez forman parte de contextos más amplios en la región. Así, el trabajo de Yael Martínez propone mirar en el espacio íntimo de la casa el dolor de la ausencia producto de, como define Ehrmantraut (2011), una violencia sistémica en Latinoamérica, en este caso perpetrada por diversos cárteles del narcotráfico que han operado en México durante décadas; el trabajo de Marco Garro se acerca al mundo interior de los pobladores de la laguna *Quiulacocha*, afectados por la gran minería en Cerro de Pasco, como denuncia de la contaminación de plomo en sangre desde un giro eco-territorial (Svampa, 2019); y el trabajo de Juanita Escobar representa un ejercicio de exploración sensorial donde el paisaje se vuelve sujeto, el llano colombo-venezolano se proyecta como un cuerpo vivo, habitado, sentido y recorrido, con el objetivo de visibilizar y proteger a las comunidades de las sabanas inundables, y su estilo de vida, de las políticas extractivistas de la agroindustria en América Latina ejerciendo una contra-narrativa situada (Cortés-Monroy, 2025). Tres propuestas que observan la vida cotidiana dentro de espacios específicos y emergen de la conexión con las problemáticas locales latinoamericanas —violencia, contaminación y neoextractivismo— de lo íntimo hacia lo exterior, de lo privado hacia lo público, como manera estratégica para narrar historias desde el Sur global.

Con acercamientos diferentes, cada proyecto hilvana su propia relación con el tiempo y la memoria. Los fotolibros de Martínez y Garro reactivan visualmente episodios pasados en contextos latinoamericano específicos (violencia, narcotráfico, contaminación ambiental) colocándolos en el presente de la mirada para resignificar el dolor y el sufrimiento en resistencia (Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025). Mientras que Juanita Escobar ejecuta la operación contraria, utiliza la fotografía como herramienta para preservar un estilo de vida que se resiste al cambio (la vida rural en el llano colombo-venezolano), transportando al lector del presente al pasado para proteger el futuro. En los tres fotolibros la fotografía opera como dispositivo transtemporal (Fontcuberta, 2016) que no intenta capturar o fijar un hecho (como el momento decisivo de Cartier-Bresson) sino justamente lo opuesto: expandirlo. En tal sentido, la memoria es entendida como un recurso narrativo que coloca al lector en tránsito por la historia y lo hace partícipe de la misma; y, siguiendo la propuesta de Bustamante-Brauning (2022) y Carlin (2022), podríamos agregar que el pasado también se re-actualiza en el ahora de la lectura del fotolibro, lo que condiciona la forma en que se leen e interpretan la(s) historia(s).

Por último, desde un eje relacional, los tres fotógrafos se vinculan de manera íntima y personal con los sujetos fotografiados, lo que conlleva a pensar en una ética del discurso como factor condicionante de la narratividad de los fotolibros. “Pienso que este trabajo es una ofrenda… es una manera de entregar algo a los que no están, a mi familia y a todas las familias que buscan” (Martínez, comunicación personal, 24 de septiembre de 2025), así, Martínez concibe su fotolibro como un acto de memoria colectiva. Mientras que la selección de retratos de Garro se rige por el consentimiento, al mismo tiempo, el autor reconoce los límites de la representación: el fotolibro no resuelve las necesidades materiales de las comunidades y, por ello, se ve interpelado a complementar su práctica visual con acciones concretas (articulación con médicos, reportajes para la incidencia pública). El dilema ético se desplaza desde el “qué” se narra hacia el “cómo” se narra, revelando una conciencia reflexiva sobre el poder de la mirada autoral en la construcción de sentido y las implicancias políticas de traducir el sufrimiento ajeno en imágenes. Por su lado, Escobar concibe su práctica documental como un proceso colaborativo y de reciprocidad. No obstante, reconoce que el lenguaje del fotolibro contemporáneo —particularmente en blanco y negro y con alto nivel de abstracción— genera distancia frente a la lectura comunitaria. Para Escobar, este desajuste entre recepción local y circulación internacional constituye parte del dilema ético de su trabajo: equilibrar la poética con la responsabilidad testimonial.

5. Conclusiones

Al analizar comparativamente los recursos visuales, narrativos y editoriales de tres fotolibros latinoamericanos de la última década: *Llano*, de Juanita Escobar; *La casa que sangra*, de Yael Martínez; y *Quiulacocha*, de Marco Garro; encontramos que la narrativa documental de estas obras se expande mediante estrategias discursivas, materiales y simbólicas para reflexionar sobre problemáticas situadas. Dichas estrategias articulan imagen, texto, diseño y materialidad desde una mirada subjetiva y autoral, que a la vez busca consolidar una red de vínculos y colaboraciones en la región.

En *Llano*, Juanita Escobar utiliza una secuencia visual que, mediante los cambios de papel, la alternancia entre día y noche y la presencia del paisaje como sujeto, crea una narrativa inmersiva sobre el territorio del llano colombo-venezolano amenazado por transformaciones económicas y extractivas. En *La casa que sangra*, Yael Martínez desplaza el documental hacia una poética del duelo y la ausencia, donde la casa, los vacíos, las páginas negras, las sombras, los desplegables y los fragmentos poéticos convierten la violencia y la desaparición en una experiencia íntima y colectiva de memoria. En *Quiulacocha*, Marco Garro transforma la contaminación de la laguna en huella, mancha y metáfora visual del daño ambiental y corporal, el cual se despliega como un fichero médico. Así, las decisiones formales y materiales dejan de ser recursos accesorios para convertirse en estructuras narrativas que intensifican el sentido documental de cada obra.

Los tres casos también permiten complejizar la relación entre texto e imagen, donde el texto orienta, tensiona o expande la experiencia visual. En *Llano*, su ubicación final preserva la autonomía de la experiencia visual; en *La casa que sangra*, los fragmentos poéticos activan capas de memoria, duelo y ausencia; mientras que en *Quiulacocha*, los testimonios otorgan voz e identidad a los sujetos afectados por la contaminación. En ese sentido, imágenes, palabras, silencios y paratextos participan conjuntamente en la construcción del sentido.

En conjunto, los tres fotolibros evidencian que las nociones de espacio, tiempo y sujeto funcionan como ejes interdependientes que condicionan la construcción de la narrativa. La casa, la laguna y el llano se configuran como territorios cargados de memoria, conflicto y experiencia, donde lo íntimo se proyecta hacia problemáticas sociales más amplias: violencia, contaminación y neoextractivismo. La puesta en página confiere un carácter transtemporal a las fotografías, que, lejos de capturar instantes, reactivan el pasado, interpelan el presente y proyectan la posibilidad de futuro. Desde esta mirada, la construcción de vínculos entre fotógrafos y fotografiados se vuelve central ya que interpela miradas, responsabilidades y formas de enunciación frente a las historias narradas.

En suma, cada uno de los fotolibros analizados cede espacio a la subjetividad, la evocación y la materialidad sin abandonar su interés por las problemáticas sociales, uno de los ejes persistentes en la producción de fotolibros latinoamericanos. Estas problemáticas constituyen un punto de encuentro entre distintas realidades de la región, ya que, aunque parten de casos específicos, abordan preocupaciones más amplias vinculadas a experiencias compartidas de violencia, desigualdad, extractivismo, memoria y disputa territorial. En este sentido, uno de los pilares fundamentales del fotolibro documental latinoamericano continúa siendo la visibilización de historias, sujetos y conflictos sociales; mientras que los límites entre lo documental y lo artístico se vuelven cada vez más difusos. Los fotógrafos ya no se limitan a registrar una realidad externa, sino que construyen discursos visuales desde una relación implicada con los territorios y las personas representadas. Así, las narrativas se tejen o hilvanan con los otros y no sobre ellos, configurando una práctica documental más relacional, ética y autorreflexiva.

6. Nota

1. Juanita Escobar es exploradora de National Geographic y ha sido reconocida con la beca Magnum Foundation (2018), la Joop Swart Masterclass de World Press Photo (2015, 2017) y el Portfolio Review Award de la National Geographic Society (2015). En la página web de la autora se presenta el despliegue fotográfico de Llano. Disponible en: https://juanita-escobar.format.com/architecture-gallery

2. Yael Martínez, ha obtenido el prestigioso Premio Eugene Smith (2019), el Wayfinder Award de la National Geographic Society (2022) y múltiples reconocimientos de World Press Photo (2019, 2022). Desde 2024 es miembro de Magnum Photos. En la página web del fotógrafo se presenta parte del ensayo La casa que sangra. Disponible en: https://www.yaelmartinez.com/

3. Marco Garro ha recibido reconocimientos como el World Press Photo Regional Award (2024), la residencia del Musée du Quai Branly en Francia y el primer lugar del Salón de Fotografía del ICPNA 2017. Además, es explorador de National Geographic y beneficiario del Pulitzer Center. En su página web se puede recorrer el desarrollo visual del fotolibro Quiulacocha. Disponible en: https://marcogarro.com/product/quiulacocha/

7. Contribución de los autores

Yael Rojas-Medina: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización.

Franz Kraknik-Baquerizo: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización

8. Conflictos de interés

Los autores declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

9. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

10. Financiación

Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto Laboratorio de Comunicación (Edición 2025), financiado por la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima para la redacción y publicación de artículos científicos. El proyecto de investigación, a partir del cual se desarrolla este texto, fue aprobado por el Comité de Integridad y Ética de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima.

11. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

12. Referencias

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Badger, G., & Parr, M. (2014). *El fotolibro: Una historia. Volumen I* (Obra original publicada en 2004 como *The photobook: A history, vol. I*). La Fábrica.

Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.

Batchen, G. (2000). Ectoplasm: Photography in the digital age. En C. Squiers (Ed.), *Over exposed: Essays on contemporary photography* (pp. 9-23). The New Press. https://pages.ucsd.edu/~bgoldfarb/cocu108/data/texts/batchen_ps.pdf

Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* (J. L. López-Muñoz, Trad.). Rialp. (Obra original publicada en 1958).

Burgin, V. (Ed.). (1982). *Thinking photography*. Macmillan Press.

Bustamante-Brauning, S. (2022). [Re]-appearances online: Photography, mourning and new media ecologies for representing the Southern Cone's disappeared on two digital memory platforms. *Photographies*, *15*(3), 381–403. https://doi.org/10.1080/17540763.2022.2096679

Carlin, B. (2022). Returning to another black darkness: Materiality and mattering in photobook encounters over time. *Compendium: Journal of Comparative Studies / Revista de Estudos Comparatistas*, (2), 49–67. https://doi.org/10.51427/com.jcs.2022.0016

Chu, Y. (2024). The expansion of the photobook: From traditional to post-digital. En L. Soutter, & D. Wooldridge (Eds.), *The Routledge companion to global photographies* (pp. 345–352). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003368328-37

Cortés-Monroy, I. (2025). The anti-extractivist documentary in Latin America: The aesthetics and affordances of *When two worlds collide* and *Surire*. *Environmental Communication*, *19*(5), 929–945. https://doi.org/10.1080/17524032.2025.2521327

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.

Ehrmantraut, P. (2011). Violence and the Latin American imaginary: Preliminary reflections. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, *15*, 79–87.

Escobar, J. (2017). *Llano*. KWY Ediciones.

Fernández, H. (2011). *El fotolibro latinoamericano*. RM Verlag.

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: fotografía y verdad*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2011). *La cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*. Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.

Garro, M. (2024). *Quiulacocha*. KWY Ediciones.

Larrabure-Simpson, C. (2021). El régimen evocativo del ensayo fotográfico documental contemporáneo en las obras de Yael Martínez (México) y Franz Krajnik (Perú). *Tesis (Lima)*, *14*(19), 149–173. https://doi.org/10.15381/tesis.v14i19.21217

León-Cannock, A. (2022). Del cazador a la hilandera. Notas para una resignificación de la actividad fotográfica documental. A propósito de *Bosques geométricos. Luchas en territorio mapuche*. *FOT: Revista Peruana de Fotografía e Investigación Visual*, *5*(7), 4–15. https://revistas.upc.edu.pe/index.php/fot/article/view/1640

Lockemann, B. (2022). *Fotolibro/fotobook: historia y práctica de un medio editorial*. RM.

Martín-Núñez, M. (2024). Leer un fotolibro: una propuesta metodológica. Estudio de Paloma al aire (2011) de Ricardo Cases. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *33*, 621–648. https://doi.org/10.5944/signa.vol33.2024.36671

Martínez, Y. (2019). *La casa que sangra*. KWY Ediciones / Inframundo.

Martínez-Barragán, C. (2011). Metodología cualitativa aplicada a las Bellas Artes. *Revista Electrónica de Investigación, Docencia y Creatividad*, *1*, 46–62. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4060381

McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*. Paidós.

Möller-Zunino, C. (2015). El sujeto fotográfico. Construcción en la fotografía latinoamericana contemporánea. *Revista de Teoría del Arte*, (26), 85–97. https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/37985

Queiroz, J., & Fernandes, A. L. (2021). Photobook phenomenon: An interview with Moritz Neumüller. *Matlit: Revista do Programa de Doutoramento em Materialidades da Literatura*, *9*(1), 201–209. https://doi.org/10.14195/2182-8830_9-1_12

Rigat, L. (2017). Fotografía contemporánea: la reconfiguración de los modos de representación en el documentalismo. *DeSignis. Serie Transformaciones*, (28), 59–73. https://doi.org/10.35659/designis.i28p59-73

Rosler, M. (1981). In, around, and afterthoughts (on documentary photography). En *3 Works* (pp. 73–86). The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Sekula, A. (1986). The body and the archive. *October*, *39*, 3–64. https://doi.org/10.2307/778312

Sontag, S. (1986). *Sobre la fotografía*. Alfaguara. (Obra original publicada en 1977 como *On photography*).

Svampa, M. (2019). *Neo-extractivism in Latin America: Socio-environmental conflicts, the territorial turn, and new political narratives*. Cambridge University Press.

Szarkowski, J. (2011). *El ojo del fotógrafo*. La Fábrica.

Tagg, J. (1988). *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Gustavo Gili.

Vega-Pérez, C. (2020). *Transformaciones en la edición de fotolibros en España (2008-2018)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. https://hdl.handle.net/20.500.14352/11173

Villatoro, V. (2017). La imagen que narra. En *Fenómeno fotolibro* [catálogo de exposición]. RM / CCCB / Fundació Foto Colectania.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Representación cinematográfica de las madres buscadoras en México: una narrativa visual de liminalidad

Cinematic representation of the *madres buscadoras* in Mexico: a visual narratives of liminality

Gabriela-Lizette Galindo-Martínez; Alberto Ruiz-Méndez



Gabriela-Lizette Galindo-Martínez
https://orcid.org/0009-0002-5395-1435
FAD, UNAM, México
ggalindo@ctac.fad.unam.mx



Alberto Ruiz-Méndez
https://orcid.org/0000-0002-3802-2243
FFyL, UNAM, México
albertoruiz@filos.unam.mx

Cómo citar este artículo

Galindo-Martínez, G. L., Ruiz-Méndez, A. (2026). Representación cinematográfica de las madres buscadoras en México: una narrativa visual de liminalidad. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3612. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3612

Recibido: 29 - 10 - 2025
Aceptado: 12 - 04 - 2026
Publicado en línea: 16 - 04 - 2026

Resumen

El presente texto analiza la representación cinematográfica de las madres buscadoras en el cine mexicano contemporáneo a partir del concepto de liminalidad. A través de un corpus que incluye documentales y películas de ficción, se examina cómo la narrativa visual traduce la experiencia individual de la desaparición forzada en una vivencia colectiva capaz de generar empatía en el espectador. Se argumenta que la liminalidad —entendida como un estado de ambigüedad y tránsito simbólico— permite visibilizar la dimensión afectiva de la búsqueda y la transformación social de las madres como sujetos políticos y colectivos. El análisis revela que, al centrarse en el dolor, la persistencia de la memoria y los rituales de búsqueda, estas obras no solo documentan una crisis nacional, sino que también proponen una estrategia ética de comunicación que interpela al público y abre la posibilidad de una respuesta social.

Palabras clave: Madres buscadoras; Cine mexicano contemporáneo; Liminalidad; Narrativa visual; Desaparición forzada; Violencia política.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article examines the cinematic representation of the madres buscadoras in contemporary Mexican cinema through the lens of liminality. Using a corpus that includes both documentary and fiction films, it explores how visual narrative translates the individual experience of enforced disappearance into a collective experience capable of generating empathy in the viewer. The argument posits that liminality—understood as a state of ambiguity and symbolic transition—makes it possible to render visible the affective dimension of the search and the social transformation of the mothers as political and collective subjects. The analysis reveals that by focusing on pain, the persistence of memory, and search rituals, these films not only document a national crisis but also propose an ethical strategy of communication that challenges audiences and opens the possibility of a social response.

Keywords: Madres buscadoras; Contemporary Mexican cinema; Liminality; Visual narrative;- Forced disappearance; Political violence.

1. Crisis de personas desaparecidas en México

El surgimiento de colectivos de resistencia y memoria que buscan a sus familiares desaparecidos, en su mayoría lidereados por mujeres, tiene su origen en la práctica de la desaparición forzada empleada por diversos regímenes tanto autoritarios como democráticos en América Latina a lo largo del siglo XX y lo que va del XXI. Surgida como un mecanismo de represión política durante las dictaduras militares de países como Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, esta práctica implicó la detención, secuestro y ejecución clandestina de personas consideradas disidentes por sus respectivos gobiernos. A pesar de que los procesos de democratización prometieron justicia para las víctimas, las desapariciones forzadas no han cesado del todo, el caso de los activistas ambientales y los periodistas es prueba de ello pues en años recientes son los colectivos que más violencia han sufrido por parte de particulares, el Estado y el crimen organizado. En este marco, el caso mexicano destaca por la transformación del fenómeno a lo largo de más de cinco décadas y por el papel crucial que han asumido los colectivos de madres buscadoras.

En el México contemporáneo el inicio de las desapariciones forzadas se puede situar en el periodo que va de 1964 a 1982, cuando los gobiernos de Díaz Ordaz, Luis Echeverría y López Portillo implementaron una política de vigilancia, intimidación y represión de movimientos sociales, estudiantiles y guerrillas que consideraban peligrosos para su régimen. Operado desde la extinta Dirección Federal de Seguridad (DFS), esta política le permitía tanto a la policía como al ejército un amplio uso de la tortura, el encarcelamiento clandestino y por supuesto la desaparición forzada como forma de control social. Aunque de manera reciente el estado mexicano ha reconocido estas atrocidades, la mayoría de los perpetradores no han sido responsabilizados y persiste la impunidad.

Un momento decisivo en el desarrollo de la violencia por desaparición forzada en México es el periodo de la llamada "transición democrática" (Woldenberg, 2012). Durante la administración de Vicente Fox (2000-2006), las denuncias de desaparición forzada crecieron drásticamente pues, en comparación con los 1.200 casos registrados entre 1962 y el año 2000, durante el sexenio de Fox se documentaron 1.324 casos. Pero sin lugar a dudas, la presidencia de Felipe Calderón (2006-2012) puede situarse como el origen de la actual crisis de personas desaparecidas en México. Cuando en 2006, el entonces presidente declaró la "guerra al narcotráfico",

se inició una profunda espiral de violencia entre las fuerzas del Estado y el crimen organizado que se ha traducido en más de 125.000 personas desaparecidas a mediados de 2025 (San-Juan-Flores y Guillén, 2025).

Las administraciones recientes han hecho esfuerzos por atender esta crisis de desaparecidos. Por ejemplo, en 2018 entró en vigor la Ley General en Materia de Desaparición Forzada (Cámara de Diputados, 2024) que tipificó como delitos la "desaparición forzada estatal" y la "desaparición cometida por particulares", lo que representa un intento por reconocer su responsabilidad en la crisis y coadyuvar con la búsqueda de las personas desaparecidas. Sin embargo, diversos estudios (García-Salaya y Morales-Notario, 2018; Martínez-Pérez y Domínguez-Vázquez, 2023; Guercke, 2025), han señalado tanto las insuficiencias jurídicas y normativas de aquellos tipos penales como la brecha entre la letra escrita y su efectividad para atender casos concretos como el de Ayotzinapa donde desaparecieron 43 estudiantes normalistas del estado de Michoacán o el del rancho Izaguirre en Teuchitlán, Jalisco, donde se localizaron los restos de 307 personas.

En este marco de indiferencia o incompetencia por parte del Estado y de indolencia del crimen organizado es que, entre 2007 y 2009, comienzan a formarse los primeros colectivos de personas que buscan a sus familiares desaparecidos. Inicialmente integrados por mujeres, estos colectivos han ido sumando también a hombres e incluso personas de diversas regiones del país que se desplazan ya sea por motivos de búsqueda o simplemente para ayudar. Colectivos como "Las Rastreadoras", "Madres Buscadoras de Sonora", "Buscadoras de Nuevo León", entre otros, se han organizado tanto con recursos propios como con donativos para buscar a sus familiares desaparecidos en terrenos baldíos, hospitales, fosas clandestinas, campo abierto, serranías y cualquier otro lugar donde "se sabe" que el crimen organizado o el Estado suelen dejar los cuerpos de las personas desaparecidas.

La organización Madres Buscadoras de Sonora A. C., fundada por Cecilia Patricia Flores Armenta a partir de la desaparición de su hijo Marco Antonio, es uno de los colectivos más visibles y con mayor presencia en el debate público de esta crisis de desapariciones. Al no existir algún colectivo de búsqueda en Sonora, Cecilia decide crearlo para comenzar la búsqueda de su hijo e involucrar a otras madres en la misma situación. A lo largo de sus años de activismo, el colectivo ha sumado a cerca de 3 mil madres que, con una varilla de metal como principal objeto para la búsqueda de los cuerpos, ha logrado encontrar a más desaparecidos que las propias autoridades.

2. La desaparición forzada como violencia política

La desaparición de personas no debe ser vista como un efecto colateral de una estrategia de "seguridad nacional" por parte del Estado mexicano o como la consecuencia de las pugnas entre grupos del crimen organizado; esta crisis de desaparecidos es resultado de la práctica de una "necropolítica" (Mbembe, 2012) practicada por el gobierno, es decir, la creación deliberada o por omisión de un estado de cosas donde la vida está subordinada al poder de la muerte a través de la marginación, la precariedad y la exclusión que el mismo sistema político y social crea para ejercer violencia sobre las personas, en este caso, a través de la desaparición forzada. Como resultado, tenemos que el ideal de ciudadano responsable y activo en política, defensor de sus libertades y derechos y con la disposición necesaria para involucrarse en problemas colectivos es casi imposible en esta crisis de desapariciones pues, como los mismos colectivos de madres buscadoras han experimentado, tratar de ir en contra de esta necropolítica es arriesgarse a ser víctima de lo mismo contra lo que luchan: la desaparición e incluso la muerte. Quizá por ello, los colectivos aún se encuentran focalizados en sus esfuerzos y apoyo en aquellas zonas en las que las desapariciones son cotidianas.

Pero la desaparición forzada no debe verse como una violencia focalizada o relativa a grupos sociales específicos. Por el contrario, debe ser tipificada como delito de lesa humanidad porque, al tener su origen en acciones del Estado, se considera una "estrategia represiva sistemática [de] intimidación efectiva, en la implementación del terror que produce el que no hay cuerpo, que no hay lugar en dónde se le pueda ubicar, es 'un desaparecido'" (Dutrénit Bielous, 2022, p. 183). La desaparición forzada es entonces una forma de violencia política que deja en la indefensión tanto al desaparecido como a sus familiares pues, con relación a aquel, no existe una auténtica intención de búsqueda y, sobre éstos, el Estado los deja a su suerte y a merced de una multiplicidad de violencias.

La categoría de "muerto sin sepulcro" también nos ayuda a dimensionar tanto la gravedad de las desapariciones como la importancia de las madres buscadoras. Por aquella se entiende una "violencia continuada que sufre un cuerpo después de muerto ante la ausencia de cuidados que cualquier ritual funerario prodiga" (Moreno-Andrés, 2022, p. 537). En el contexto de las desapariciones, la categoría de "muerto sin sepulcro" destaca la indiferencia que el Estado infunde entre la población al arrebatarles la posibilidad de cuidar a sus muertos al eliminar el carácter social de su desaparición o muerte pues, sin un cuerpo al cual darle un ritual de significación y despedida, el objetivo es determinar que hay vidas que no merecen ser lloradas, que no merecen ser parte de la sociedad y sus rituales… de ahí que sean desaparecidos, depositados en fosas clandestinas, que se prohíba su búsqueda o que se amontonen en las morgues hasta que no puedan ser identificados.

Las personas desaparecidas/los muertos sin sepulcro son el resultado de una violencia política, de una necropolítica que diluye las posibilidades de acción colectiva al determinar quiénes no tienen cabida en la sociedad ni siquiera en su muerte. Por su parte, los colectivos de madres buscadoras lucharán por contrarrestar aquella categorización al dejar de ser víctimas pasivas frente a dicha violencia y convertirse en agentes activos cuya presencia denuncia la irresponsabilidad y falta de voluntad del Estado para implementar acciones concretas contra la desaparición forzada. Derivado de esto, los estudios sobre los colectivos de madres buscadoras (Castro-Sam, 2021, Gesteira, 2024, Rangel-Lozano, 2025) suelen centrarse en la dimensión política de sus actividades para la búsqueda de justicia y la reparación del daño que tanto el Estado como el crimen organizado han causado. Por su parte, este texto busca acercarse a esa experiencia de injusticia en que se encuentran las madres buscadoras, a través de su representación en el cine mexicano contemporáneo, para argumentar que esta representación se caracteriza por una narrativa visual liminal que permite que su experiencia particular de injusticia se convierta en una experiencia colectiva.

3. Cine y liminalidad como construcción afectiva de la realidad

El cine, además de su dimensión estética o comercial, es un medio para representar, reflexionar y visibilizar problemáticas que atraviesan las sociedades. En este sentido, la producción cinematográfica puede favorecer la empatía, la memoria y la acción social si se constituye como un espacio de construcción simbólica que permite transformar experiencias individuales en narrativas colectivas. Como señala Nichols (2001), el cine documental —y, por extensión, el cine con compromiso social— no sólo informa, sino que interpela, conecta emociones y genera vínculos éticos con las realidades representadas.

Con base en las teorías de la representación, autores como Hall (1997) han argumentado que el cine, y por extensión los medios en general, no sólo reflejan la realidad, la construyen simbólicamente, configurando la manera en que las audiencias comprenden e interpretan el mundo. Esta construcción se vuelve especialmente relevante cuando se trata de temas que afectan la vida cotidiana de miles de personas, como es el caso de la desaparición forzada y la lucha de

las madres buscadoras en México. Como medio para la construcción afectiva de la realidad, al narrar estas experiencias desde la subjetividad y el dolor, el cine no sólo se documenta, sino que genera un espacio de reconocimiento mutuo entre quienes buscan y quienes observan, lo cual es fundamental para la construcción de una memoria colectiva (Sánchez-Prado, 2014).

Por lo anterior, este texto toma como punto de partida, siguiendo a autores como Renov (2004), que el cine posee una dimensión afectiva que puede generar una identificación emocional en el espectador que le permita involucrarse en procesos que le podrían parecer lejanos. Esta dimensión afectiva entonces es clave para comprender cómo el cine puede ser un agente ético de transformación social. Ahora bien, tomando en cuenta el contexto de desapariciones forzadas y los esfuerzos de los colectivos de madres buscadoras, es necesario encontrar un hilo conductor que nos permita hacer de su experiencia personal una narrativa colectiva de dolor e injusticia que, mediada por la imagen cinematográfica, permita la apropiación pública del problema y, en última instancia, contribuya a articular formas de acción colectiva. Para los propósitos de este texto, dicho hilo conductor es el concepto de liminalidad, pues éste nos permitirá entender la experiencia de las madres buscadoras e interpretar su representación cinematográfica. Veamos.

El concepto de liminalidad proviene del latín *limen*, que significa "umbral". En términos generales, se refiere a una situación de tránsito, a un estado intermedio entre dos posiciones sociales, culturales o simbólicas. En antropología, la liminalidad ha sido desarrollada inicialmente por Van-Gennep (1909) en su estudio sobre los ritos de paso, donde describe tres fases que marcan las transiciones sociales: la separación del estado anterior, el margen o limen —el umbral— y la agregación o reincorporación a un nuevo estatus. En la fase de liminalidad el individuo deja de pertenecer a su condición previa, pero aún no accede a una nueva posición definida, quedando en una suerte de suspensión estructural y simbólica hasta su reincorporación a su entorno con un nuevo estatus.

El estado de liminalidad puede observarse tanto en ritos tradicionales como en procesos sociales contemporáneos. Por ejemplo, en la comunidad africana de los Ndembu, los ritos de iniciación marcan el paso de la niñez a la adultez mediante una fase intermedia en la que los jóvenes son separados de la vida cotidiana y suspendidos de su rol social, preparándose simbólicamente para un nuevo estatus. En nuestras sociedades contemporáneas, las personas migrantes que se encuentran en tránsito —lejos de su país de origen, pero aún sin integrarse plenamente a la sociedad de destino— viven una forma de liminalidad social y legal, caracterizada por la ambigüedad de su estatus, la exclusión institucional y la incertidumbre sobre su futuro.

Partiendo de las investigaciones de Van-Gennep, Victor Turner dota al concepto de una mayor riqueza simbólica y social en su obra *El proceso ritual. Estructura y antiestructura* (1969). Para Turner, la liminalidad no sólo describe una fase individual dentro de un ritual, sino que también puede ser una condición colectiva en contextos de crisis social, donde se desestabilizan las estructuras simbólicas y culturales establecidas. En su análisis, lo liminal es un estado ambiguo, donde el sujeto no es lo que era antes pero todavía no es lo que será; su estatus es incierto, es "una no-persona", y ocupa un espacio de ambigüedad que escapa a las clasificaciones sociales comunes. Pero, por otro lado, para Turner lo liminal es también un momento de potencial transformación: un "reino de la posibilidad pura", donde los órdenes sociales pueden cuestionarse, imaginarse de otro modo o incluso refundarse.

Esta perspectiva resulta particularmente útil para el análisis de experiencias sociales como las desapariciones forzadas y las respuestas que generan, especialmente en el caso de las madres buscadoras en México. Estas mujeres, enfrentadas a la desaparición de sus hijos e hijas en el contexto de la violencia estructural del país, habitan un estado de profunda ambigüedad: sus desaparecidos no están vivos ni muertos oficialmente, y ellas mismas quedan suspendidas en un duelo sin cierre, en una búsqueda que podría no tener fin. En este sentido, Laura Panizo

(2010) acierta al argumentar que el desaparecido también se convierte en un sujeto liminal, cuya existencia está en suspenso, fuera de los marcos familiares, legales y sociales convencionales. Y en el caso de la madre buscadora, su condición liminar aparece al quedar excluida de los roles tradicionales que la estructuraban: madre, esposa, ciudadana; estos roles sociales quedan entonces liminalizados por la prioridad de la búsqueda, por el quiebre de lo cotidiano y la imposibilidad de reintegrarse a la normalidad de la sociedad.

La liminalidad también permite dar cuenta del proceso colectivo que emerge a partir de estas experiencias individuales. Sobre este punto Turner señala que, cuando la estructura social cotidiana se suspende, es decir, cuando ocurre el hecho que coloca a la persona en un estado liminal, puede surgir una *communitas*, es decir, una comunidad afectiva, espontánea y antiestructural, que se conforma entre quienes comparten una experiencia liminal. Las madres buscadoras configuran precisamente este tipo de comunidad: mujeres excluidas de las estructuras formales de justicia y verdad, pero que se agrupan en redes solidarias que construyen su propia narrativa, sus propios símbolos y ritos de búsqueda, y una orientación común a la acción creando así una colectividad constituida por símbolos y representaciones que les otorgan sentido y cohesión (Giménez, 2000).

Además de su valor como herramienta analítica, la noción de liminalidad tiene un potencial expresivo y estético que permite pensar también su representación en el arte y, en particular, en el cine. Y esto es así porque, desde su formulación, Turner asocia la liminalidad con el "modo subjuntivo" de la cultura: el "como si", lo que "pudiese ser", la hipótesis, el deseo. Ello permite vincular lo liminal directamente con el lenguaje del cine en tanto que opera en la representación de mundos posibles, en el umbral entre lo real y lo imaginario. Al retratar a las madres buscadoras, el cine mexicano contemporáneo no sólo documenta esta condición de liminalidad, sino que gracias a la dimensión afectiva que posee el cine en sí mismo, es posible que la narrativa visual pueda traducir esa experiencia individual en una experiencia colectiva, visible, compartida.

Para argumentar esta idea, se presentan los resultados del análisis, a partir del concepto de liminalidad, de un *corpus* de películas mexicanas contemporáneas sobre las madres buscadoras. Este *corpus* se definió con base en la selección de obras que cumplieran con los siguientes criterios: obras que abordaran explícitamente el tema de la desaparición y búsqueda; segundo, que fueran realizadas entre 2017-2022, periodo en el que las desapariciones han adquirido visibilidad; y tercero, que hubiera diversidad de aproximaciones narrativas, incorporando tanto cine documental como cine de ficción, con el fin de comparar distintas estrategias de representación visual. Cabe mencionar que el análisis llevado a cabo consiste en una estrategia cualitativa de análisis visual comparativo entre cine documental y de ficción. El procedimiento comenzó con la identificación de los testimonios de madres buscadoras presentes en documentales, con el objetivo de reconocer expresiones narrativas que den cuenta de la experiencia liminal de la búsqueda. En segundo lugar, se realizó un análisis visual de escenas clave en películas de ficción mexicanas, prestando atención a elementos como composición del encuadre, uso del espacio, atmósfera visual y relación entre silencio, paisaje y corporalidad. Finalmente, se estableció una articulación interpretativa entre ambos registros —testimonial y cinematográfico— para identificar cómo la narrativa visual traduce la experiencia liminal de las madres buscadoras en una experiencia afectiva capaz de interpelar al espectador.

4. Liminalidad en el cine mexicano contemporáneo

Para argumentar que la narrativa visual de liminalidad nos permite hacer de la experiencia personal de injusticia de una madre buscadora una experiencia colectiva necesitamos, en primer lugar, conocer de primera mano de qué manera las madres buscadoras experimentan

la liminalidad y, en segundo lugar, identificar en las películas de ficción los fotogramas que comuniquen aquella experiencia de liminalidad. Para el primer paso, se obtuvieron frases de madres buscadoras que pueden entenderse como una experiencia de liminalidad de los documentales *No sucumbió la eternidad* (Rea Gómez, 2017), *Volverte a ver* (Corral Paredes, 2020); y *Hasta encontrarlos* (Chapiro, 2022). Y para el segundo paso, en las películas de ficción *Sin señas particulares* (Valadez, 2020), *La civil* (Mihai, 2021) y *Ruido* (Beristáin, 2022), se identificaron aquellos fotogramas que pueden ser ejemplo de narrativa visual liminal. A continuación, se articulan las declaraciones de las madres buscadoras en los documentales y su consonancia con los fotogramas de las películas de ficción para mostrar a la liminalidad como una narrativa visual con dimensión afectiva.

En *Hasta encontrarlos*, Araceli (después de relatar cómo desapareció su hija Rubí), comenta: "Yo creo que es la noche más larga que he tenido. Y ahí empezó nuestro martirio, ¿no? Ahí empezó los primeros minutos de diez años y meses que tenemos actualmente de una búsqueda incansable" (Chapiro, 2022, minuto 03:57). En consonancia, respectivamente, en *La civil* (imagen 1), *Ruido* (imagen 2) y *Sin señas particulares* (imagen 3), encontramos estas escenas en donde las madres toman conciencia de su "búsqueda incansable".

Imagen 1
Mihai, 2021, minuto 19:10



Imagen 2
Beristáin, 2022, minuto 10:02

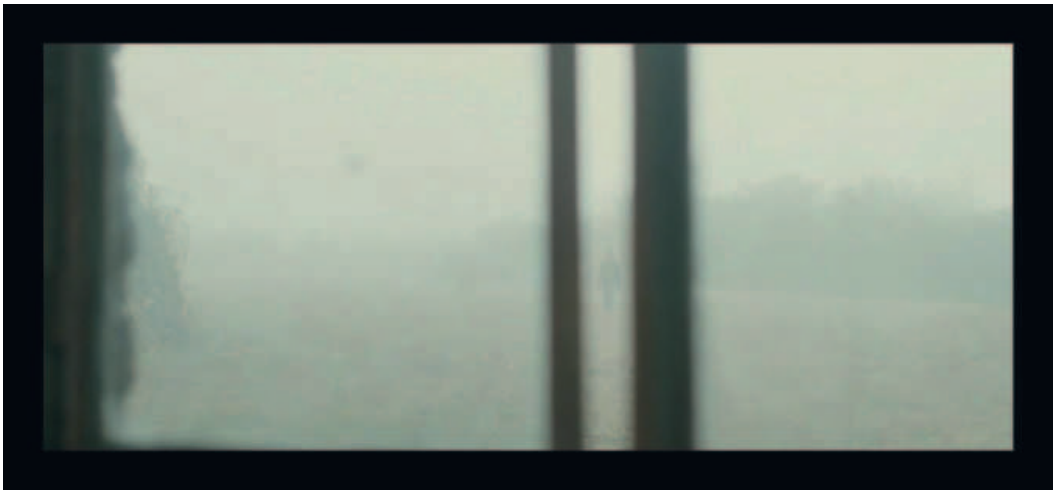


Imagen 3
Valdez, 2020, minuto 24:25



En el mismo documental, Norma, al referirse a la búsqueda de su hijo Edgar Isaías, comenta que: "… y bueno pues siempre con la fe de que yo quiero ver a mi hijo llegar con vida, ¿no? Yo voy a buscar a los cerros y a las fosas, pero realmente no quiero encontrarlo así, yo lo que quiero es que él regrese y me diga como tantas veces: —ya vine ma" (Chapiro, 2022, minuto 05:58). Por su parte, *Sin señas particulares* muestra una secuencia (imagen 4) en la que Magdalena imagina el regreso de su hijo al hogar, pero rodeado de una niebla que le coloca en el plano de la liminalidad.

Imagen 4
Valdez, 2020, minuto 00:43



La madre buscadora Eloísa menciona que: "Mucha gente está negada a buscarlos en estos lugares porque dicen que no los quieren encontrar acá, y nosotras tampoco, pero si no los buscamos nosotros aquí, en donde sea, ¿entonces cuándo los vamos a encontrar? Tenemos que buscarlos aquí y a donde sea y sí hemos rascado la tierra con nuestras propias uñas" (Chapiro, 2022, minuto 11:43). En consonancia, en *La civil* el personaje de Cielo tiene que cavar por sí misma un terreno en donde cree que encontrará su hija (imagen 5) y en *Sin señas particulares*, un encuadre (imagen 6) al caminar de Magdalena por un terreno agreste busca comunicarnos la precariedad de la búsqueda.

Imagen 5
Mihai, 2021, minuto 01:36:48



Imagen 6
Valadez, 2020, minuto 43:21



En *No sucumbió la eternidad*, Liliana dice: "me empecé a alienar, como a sentir fuera de lugar en todo momento y en todo lugar. Si tú y yo estábamos platicando, yo obviamente no escuchaba nada de lo que tú me decías porque yo estaba adentro sintiendo y pensando" (Rea Gómez, 2017, minuto 25:53). En consonancia, *Ruido* nos muestra escenas en las que Julia se sitúa mentalmente en un lugar aislado (imagen 7) en el que puede expresar su dolor.

Imagen 7
Beristáin, 2022, minuto 55:28



Sobre la relación con la persona desaparecida, Liliana afirma que: "Mientras no tengas la certeza de que esté muerto, mientras no te enseñen un cadáver, nunca te puedes despedir completamente" (Rea Gómez, 2017, minuto 52:37). En consonancia, *La civil* muestra (imagen 8) a Cielo mirando la foto de su hija, pero reflejada de manera borrosa mostrando su condición liminal entre el deseo de encontrarla y la incertidumbre de la búsqueda.

Imagen 8
Mihai, 2021, minuto 30:57



Sin duda una de las verbalizaciones y representaciones visuales más profundas en las películas analizadas tiene que ver con la asociación que Turner (1969) hace entre la liminalidad y lo que "pudiese ser", la hipótesis, el deseo. En el proceso liminal, en tanto que la persona no deviene en algo nuevo, pero tampoco es su yo anterior, se entrelazan lo que puede llegar a ser, lo que la persona quisiera ser, lo que su comunidad quiere que sea, lo que sus seres queridos desean para él. En este modo subjuntivo se revela la dimensión social de la liminalidad pero que no deja de experimentarse como un proceso individual. En este sentido, cuando Alicia de los Ríos reflexiona sobre la búsqueda de su madre expresa su condición de liminalidad de manera contundente: "Te dejan suspendido ¿no? en el tiempo, te dejan suspendido en el espacio, porque siempre estás tratando de… como de resolver una pregunta que sigue y sigue y sigue y sigue y sigue…" (Rea Gómez, 2017, minuto 52:46). Y en el caso de las películas de ficción, uno de los momentos más claros de dicha "suspensión" se encuentra en la secuencia final (imagen 9) de *La civil* en la que Cielo ya no tiene otra opción que esperar afuera de su casa el regreso de su hija y nosotros sólo podemos ser testigos de su dolor, su interrogación, su deseo, su esperanza.

Imagen 9
Mihai, 2021, minuto 02:04:58



La idea que este trabajo busca mostrar al presentar estos fotogramas es que, más allá de su valor narrativo y estético, las escenas funcionan como dispositivos de liminalidad. Sus elementos comunes —espacios abiertos, silencios prolongados, encuadres que aíslan a sus protagonistas y un espacio que les subsume—, traducen cinematográficamente la liminalidad como suspensión existencial que define a las madres buscadoras en tanto su vida esté supeditada a la búsqueda de sus seres queridos. A partir de este tipo de narrativa visual, que identificamos como liminal, se muestra no sólo la búsqueda y el dolor individual, el espectador se puede situar en un umbral simbólico que habitan las madres buscadoras al mismo tiempo. Una liminalidad donde la certeza de la muerte no existe, pero donde la vida no continua como era antes. A través de esta narrativa liminal, la estética cinematográfica permite que la experiencia de la injusticia y del duelo suspendidas en el espacio y el tiempo, se conviertan en una experiencia compartida de incertidumbre y empatía.

5. De la liminalidad a la empatía

Como se mencionó previamente, la liminalidad es una condición individual, es decir, es un proceso que se vive personalmente a pesar de ser parte de un ritual o condición que adquiere significado socialmente. En este sentido, como se puede colegir de los fotogramas aquí mostrados, las películas han acertado al poner en el centro de su narrativa visual esa condición personal de liminalidad de cada una de las madres buscadoras porque, al hacer de ellas el eje que nos sitúa en el contexto social que le da sentido a la crisis de desapariciones, ello hace que se muestre la dimensión afectiva de la madre y, a través de ella, poder situarnos en su lugar y así comprender la gravedad del problema. Las películas analizadas en este trabajo, en vez de poner el acento en la dimensión política, militar, delictiva de las desapariciones, aunque sí son parte integral de su relato, nos guían por todo ese contexto mostrando la narrativa que cada madre construye para darle sentido a búsqueda, nos muestra los símbolos y los ritos de búsqueda que les permiten mantenerse unida a su persona desaparecida y, con relación al contexto social, nos muestra que esa misma condición de liminalidad también es una orientación a la acción común pues ellas se muestran el camino.

Por lo anterior, se pueden identificar tres hallazgos principales. En primer lugar, la representación se articula recurrentemente a través de una estética por paisajes abiertos, silencios prolongados y desplazamientos físicos que simbolizan la suspensión entre vida y muerte que define la desaparición forzada. En segundo lugar, el cine traduce la experiencia individual de la búsqueda en una experiencia colectiva mediante estrategias afectivas que interpelan emocionalmente al espectador. Tercero, estas representaciones contribuyen a visibilizar la transformación de las madres buscadoras de víctimas de la violencia en sujetos políticos que producen memoria y denuncian la ausencia del Estado.

Tanto los documentales como las películas de ficción analizadas pueden considerarse como un cine con compromiso social, es decir, entienden que la imagen tiene el potencial de construir y modelar una realidad social que necesita ser visibilizada y, de ser posible, motivar al espectador a involucrarse. La crisis de desapariciones en México pone en riesgo la vida de quienes deciden ayudar, de ahí que sea necesario contar con estrategias narrativas que permitan expresar la gravedad del problema y hacer que el espectador tome conciencia, pero sin que deba comprometer su integridad. En este sentido, la narrativa visual de liminalidad hace que la ambigüedad de la desaparición, el duelo sin cuerpo y la persistencia de la búsqueda se conviertan en formas simbólicas que le permiten al espectador no solo conocer la realidad, sino también habitarla emocionalmente y abrir así la posibilidad de la empatía a la experiencia individual de la injusticia pero que podría reconocer como algo propio, como una emoción que experimentaría si estuviera en esa misma condición.

Desde la perspectiva de la comunicación, estas representaciones cinematográficas plantean interrogantes relevantes sobre la dimensión ética de la imagen en contextos de violencia estructural. Al representar la búsqueda desde la experiencia subjetiva de las madres, la narrativa visual se convierte en un espacio de mediación entre memoria, afecto y responsabilidad social, contribuyendo a que la desaparición forzada deje de percibirse como un fenómeno aislado para ser entendida como una fractura estructural de la sociedad mexicana. En este sentido, la principal contribución de este trabajo al campo de la comunicación consistiría en mostrar que el cine no sólo representa la violencia política, sino que también produce marcos afectivos de comprensión social.

A través de los elementos mencionados —la ambigüedad de la desaparición, el duelo sin cuerpo y la persistencia de la búsqueda—, la narrativa visual de liminalidad puede pensarse entonces como una estrategia ética de comunicación que fomenta la responsabilidad con el otro en un contexto generalizado de violencia e indiferencia social. Aunque como toda expresión artística, las películas analizadas tienen un amplio margen de interpretación y recepción por parte del espectador, no podemos negar que la narrativa visual de liminalidad tiene una dimensión de hospitalidad propia de la comunicación. Y esto así porque, desde una perspectiva ética, comunicar implica poner algo en común, su comprensión no siempre es fácil por ello "habría necesidad de crear empatía con el otro para que las cosas se entiendan y sea posible llegar a un punto en común" (Del-Prado, 2024, p. 104). En el caso aquí analizado, la narrativa de liminalidad es una estrategia ética de comunicación en tanto que busca que el otro identifique las emociones y el dolor de la madre buscadora como algo propio y el cine funciona para tal propósito en tanto que también puede funcionar como un ritual liminal en sí mismo: un espacio intermedio donde lo invisible se vuelve visible, donde los espectadores acceden a una zona afectiva, y donde la representación de la pérdida y la lucha abre la posibilidad de la empatía y la hospitalidad. En este sentido, la liminalidad se convierte no sólo en una categoría para describir la condición de las madres buscadoras, sino también en una narrativa visual que puede traducir esa experiencia individual en una experiencia colectiva, visible, compartida a través de un hilo narrativo y ético que permite dar cuenta del poder simbólico del cine para visibilizar, transformar y reconfigurar lo social al motivar al espectador a tomar acción por el otro en este marco de desaparición forzada.

6. Nota

Esta investigación es parte de las actividades de formación y difusión del PROINV_25_11 "Narrativas Democráticas: desafíos y alternativas en sociedad, política, comunicación y tecnologías digitales desde América Latina" avalado por la Coordinación de Investigación de la FFyL, UNAM.

7. Contribución de los autores

Alberto Ruiz-Méndez: Análisis formal; Conceptualización; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología.

Gabriela-Lizette Galindo-Martínez: Curación de datos; Escritura - borrador original; Investigación; Metodología.

8. Financiación

Este trabajo fue financiado con recursos propios de los autores.

9. Declaración de conflicto de intereses

Los autores declaran que no existe conflicto de intereses en relación al artículo presentado entre ellos, la revista y la entidad editora.

10. Referencias

Beristáin, N. (Directora). (2022). *Ruido* [Película]. Woo Films; Agencia Bengala; PUCARÁ Cine.

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (2024). *Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas, Desaparición Cometida por Particulares y del Sistema Nacional de Búsqueda de Personas*. Secretaría de Servicios Parlamentarios. https://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/LGMDFP.pdf

Castro-Sam, A. S. (2021). Desapariciones forzadas y hallazgo de fosas clandestinas en México: El caso del Colectivo Madres Buscadoras de Sonora. *Pacha. Revista de Estudios Contemporáneos del Sur Global*, *2*(4), 95-109. https://doi.org/10.46652/pacha.v2i4.53

Chapiro, J. (Directora). (2023). *Hasta encontrarlos* [Documental]. Jean Chapiro Uziel; César Chiquito.

Corral-Paredes, C. (Directora). (2020). *Volverte a ver* [Documental]. Amate Films; FOPROCINE; IMCINE.

Del-Prado, R. (2024). *Márgenes de la comunicación: Constitución ética de la intersubjetividad*. Tirant Lo Blanch.

Dutrénit-Bielous, S. (2022). Desaparición forzada. En C. Pereda (Ed.), *Diccionario de injusticias* (pp. 182-188). Siglo XXI Editores; UNAM.

García-Salaya, J. A., & Morales-Notario, J. A. (2018). La intervención del Estado en la desaparición forzada. *Ecos Sociales*, *6*(16), 469-478. https://revistaecos.ujat.mx/ecosoc/es/article/view/2246/1789

Gesteira, S. (2024). Madres buscadoras: De la sospecha a la legitimidad. *Revista Estudos Feministas*, *32*(1), 1-13, e92826. https://doi.org/10.1590/1806-9584-2024v32n192826

Giménez, G. (2000). *Teoría del conflicto cultural y análisis de contextos*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Guercke, L. (2025). The situation of disappearances in Mexico. En *Failure of the State: Interdisciplinary Studies in Human Rights* (Vol. 15). Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-031-83717-3_5

Hall, S. (Ed.). (1997). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. SAGE Publications.

Martínez-Pérez, R. A., & Domínguez-Vázquez, J. A. (2023). Desaparición cometida por particulares en México: Un caso sui generis de desaparición forzada. *Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar*, *7*(3), 4149-4172. https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v7i3.6470

Mbembe, A. (2012). Necropolítica: Una revisión crítica. En H. Chávez Mac Gregor (Curadora), *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas* (pp. 131-139). MUAC-UNAM.

Mihai, T. A. (Directora). (2021). *La civil* [Película]. One for the Road Films; Menuetto; Les Films du Fleuve; Mobra Films; Teorema.

Moreno-Andrés, J. (2022). Muerto sin sepulcro. En C. Pereda (Ed.), *Diccionario de injusticias* (pp. 537-543). Siglo XXI Editores; UNAM.

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.

Panizo, L. (2010). Cuerpos desaparecidos: La ubicación ritual de la muerte desatendida. En C. Hidalgo (Ed.), *Etnografías de la muerte: Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida* (pp. 105-129). Editorial Biblos.

Rangel-Lozano, C. E. G. (2025). La emergencia del liderazgo materno en México, el trauma de la desaparición forzada de personas: Notas para una reflexión situada. *Con-temporánea*, *21*, 279-283.

Rea-Gómez, D. (Directora). (2017). *No sucumbió la eternidad* [Documental]. Artegios; Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE); Pan o Rama.

Renov, M. (2004). *The subject of documentary*. University of Minnesota Press.

San-Juan-Flores, P., & Guillén, B. (22 de marzo de 2025). México, el país que desaparece: sin rastro de 125.000 personas. *El País*. https://elpais.com/mexico/2025-03-23/mexico-el-pais-que-desaparece-sin-rastro-de-125000-personas.html

Sánchez-Prado, I. M. (2014). *Screening neoliberalism: Transforming Mexican cinema, 1988-2012*. Vanderbilt University Press. https://doi.org/10.2307/j.ctv16757k5

Turner, V. (1969). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Aldine Publishing.

Valadez, F. (Directora). (2020). *Sin señas particulares* [Película]. Avanti Pictures; Corpulenta Producciones; EnAguas Cine; FOPROCINE; Nephilim Producciones.

Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso* (J. Gil, Trad.). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1909).

Woldenberg, J. (2012). *Historia mínima de la transición democrática en México*. El Colegio de México.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana

Photography as mnemonic mediation and symbolic resistance in the work of Rosemberg Sandoval. An archival tracing between Cali and Tijuana



Carlos-Hisahi González-Matsuo
https://orcid.org/0009-0001-0406-981X
Universidad Santo Tomás, Colombia
matsuocarlos@gmail.com

Cómo citar este artículo

González-Matsuo, C. H. (2026). La fotografía como mediación mnémica y resistencia simbólica en la obra de Rosemberg Sandoval. Un rastreo archivístico entre Cali y Tijuana. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3817. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3817

Recibido: 25 - 04 - 2026
Aceptado: 15 - 06 - 2026
Publicado en línea: 20 - 06 - 2026

Resumen

Se examina la relación entre fotografía, memoria colectiva y resistencia simbólica en el contexto de la obra del artista colombiano Rosemberg Sandoval, a partir de un rastreo archivístico de un registro fotográfico desaparecido de su obra mural en la Universidad del Valle (Cali, 1995). Mediante una metodología de investigación-creación que combina trabajo de campo en Cali y Tijuana, entrevistas en profundidad y análisis documental, el artículo argumenta que la ausencia de la imagen fotográfica activa una cadena de mediaciones mnémicas que articulan memoria individual y colectiva. Se analizan, además, las tensiones éticas de la representación de la marginalidad en la obra de Sandoval en relación con la noción de pornomiseria (Ospina y Mayolo, 1978), y se sitúa su trayectoria en los marcos teóricos del performance político latinoamericano (Taylor, 2003), la violencia estructural (Galtung, 1969) y la resiliencia como producción de sentido (Cyrulnik, 2001). El artículo concluye que la búsqueda de la imagen perdida opera como dispositivo narrativo autónomo capaz de generar archivo y memoria colectiva más allá de la existencia material del documento visual.

Palabras clave: Performance político; Fotografía y memoria; Violencia estructural; Rosemberg Sandoval; Investigación-creación; Pornomiseria; Desplazamiento forzado.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article examines the relationship between photography, collective memory, and symbolic resistance in the context of Colombian artist Rosemberg Sandoval's work, through an archival search for a missing photographic record of his mural at Universidad del Valle (Cali, 1995). Drawing on a research-creation methodology that combines fieldwork in Cali and Tijuana, in-depth interviews, and document analysis, the article argues that the absence of the photographic image activates a chain of mnemonic mediations that articulate individual and collective memory. It also analyses the ethical tensions surrounding the representation of marginality in Sandoval's work in relation to the notion of *pornomiseria* (Ospina & Mayolo, 1978), situating his trajectory within the theoretical frameworks of Latin American political performance (Taylor, 2003), structural violence (Galtung, 1969), and resilience as the production of meaning (Cyrulnik, 2001). The article concludes that the search for the lost image operates as an autonomous narrative device capable of generating archive and collective memory beyond the material existence of the visual document.

Keywords: Political performance; Photography and memory; Structural violence; Rosemberg Sandoval; Research-creation; Pornomiseria; Forced displacement.

1. Introducción

En los estudios sobre arte político latinoamericano y memoria cultural, la fotografía ha ocupado un lugar paradójico: objeto de preservación y, al mismo tiempo, blanco privilegiado de la censura institucional. El caso del artista colombiano Rosemberg Sandoval condensa de manera singular esta tensión. Su obra, producida desde 1980 hasta la actualidad, y que incluye performances asistidos con habitantes de calle, acciones corporales y objetos construidos con materiales de desecho, ha circulado de forma restringida dentro de los circuitos del arte contemporáneo, pese a encontrarse representada en colecciones como el MoMA de Nueva York, el Centre Pompidou de París, la Fundación Daros de Suiza, y el MAMBO de Bogotá. Esta circulación limitada responde, en parte, a la destrucción sistemática de registros documentales de su trabajo por parte de instituciones culturales que han rechazado sus temáticas transgresivas.

Imágenes 1, 2 y 3
Compilación de obras performáticas del artista: (de izquierda a derecha): "Rose Rose" (2001), "Caudillo con Bebé" (2000), "Síntoma" (1984). Fuente: Rosemberg Sandoval



En el año 1995, Sandoval realizó una serie de dibujos murales en la Biblioteca de la Universidad del Valle de Cali. En palabras del artista:

> ""Bebé-Puñal" fue un dibujo hecho con un puñal que de manera obsesiva y enferma rayé en la pared de la biblioteca, y encima le apliqué unas sombras con grafito y carbón. El Bebé estaba sentado de espalda y su cuerpo se extendía en la pared. La intervención performático-dibujística duró apenas una semana porque fue mandada a borrar por el director de la Universidad, llamado Carlos Esteban Mejía" (Sandoval, comunicación personal, 2025).

De esa intervención no quedó rastro material, sin embargo, un fotógrafo anónimo, identificado posteriormente como Mario Arenas, de origen tijuanense, habría realizado un registro fotográfico de la pieza durante el breve tiempo en que ésta estuvo expuesta. La búsqueda de ese registro constituye el núcleo empírico del presente artículo, un rastreo que partió desde Cali (Colombia) hasta Tijuana (México), y que generó, en su propio desarrollo, una red de testimonios, memorias fragmentarias y reflexiones sobre la representación de la marginalidad.

Imagen 4
Borrador precedente de "Bebé-Puñal" titulado "Sueño-Plata" (1995)



Este artículo se propone tres objetivos articulados. En primer lugar, situar la obra de Sandoval en el marco de la violencia estructural y el desplazamiento forzado en Colombia, a fin de comprender las condiciones de producción que la hacen posible. En segundo lugar, analizar el papel de la fotografía, presente o ausente, como mediadora de la memoria colectiva vinculada al arte político censurado. En tercer lugar, examinar las tensiones éticas que emergen de la representación de la marginalidad en el trabajo de Sandoval y en el archivo fotográfico del fotógrafo rastreado.

Las preguntas que organizan la investigación son las siguientes: ¿Qué procesos de memoria colectiva activa la búsqueda de una imagen fotográfica desaparecida? ¿De qué manera la ausencia del documento visual desplaza la memoria hacia el relato y el testimonio? ¿Cuáles son las implicaciones éticas de representar la pobreza y la marginalidad desde el arte y desde la fotografía documental?

1.1. Performance político y arte de resistencia en América Latina

La reflexión académica sobre el performance como forma de acción política en América Latina ha experimentado un desarrollo significativo desde la década de 1990. Diana Taylor (2003) distinguió entre el "archivo", entendido como documentos escritos, grabaciones, objetos, y el "repertorio", es decir, las prácticas corporales, los gestos y las acciones efímeras que transmiten memoria a través de la encarnación, y señaló que, en contextos de represión política, el repertorio deviene un espacio de resistencia que escapa a los mecanismos institucionales de control. Esta distinción resulta productiva para comprender la obra de Sandoval, cuya práctica se asienta precisamente en la corporalidad y la acción efímera, y cuya documentación ha sido repetidamente destruida.

En el ámbito específico del arte colombiano y latinoamericano, la obra de artistas como Oscar Muñoz, Doris Salcedo y el propio Rosemberg Sandoval ha sido estudiada como práctica de duelo político y resistencia simbólica frente a la violencia sistémica (Rancière, 2009). Jacques Rancière propone que el arte político opera mediante un "reparto de lo sensible": una reconfiguración de los modos en que ciertos cuerpos, voces y experiencias son percibidos dentro del espacio social compartido. El trabajo de Sandoval interviene precisamente sobre ese reparto, al trasladar al habitante de calle (cuerpo invisibilizado por el orden urbano) al espacio legitimado del museo o la universidad.

1.2. Fotografía, archivo y mediación mnémica

Los estudios sobre fotografía han transitado, en las últimas décadas, desde una preocupación centrada en la verdad documental de la imagen hacia un interés por sus funciones sociales, afectivas y mnemónicas. Susan Sontag (1977) señaló que las fotografías constituyen una forma particular de apropiación de la realidad que transforma la experiencia en imagen consumible, pero también que su poder reside en la capacidad de confrontar al espectador con aquello que preferiría ignorar.

John Berger (1980) señaló que, a diferencia de la memoria, las fotografías carecen por sí solas de significado estable: la imagen requiere ser articulada en una narración que la sitúe históricamente y la vincule con la experiencia vivida. Esta observación adquiere una relevancia particular en los contextos donde el archivo visual ha sido destruido o se encuentra disperso, pues la ausencia de la imagen traslada el peso de la memoria hacia el relato oral y el testimonio. Elizabeth Edwards (2001) amplió esta perspectiva al estudiar las "historias brutas" que los objetos fotográficos llevan consigo: sus trayectorias materiales, sus propietarios sucesivos, sus contextos de uso. Para Edwards, la fotografía establece vínculos afectivos y sociales específicos que la convierten en agente activo de la formación de identidades y memorias colectivas.

Ariella Azoulay (2008) radicalizó esta perspectiva al proponer el concepto de "contrato civil de la fotografía": toda fotografía implica una relación social extendida en el tiempo que involucra al fotógrafo, al sujeto fotografiado, al espectador y a las instituciones que administran la imagen. Desde esta óptica, el acto de mirar, recordar y narrar en torno a una fotografía continúa reactivando el acontecimiento fotografiado mucho más allá del instante de la captura. En el caso que aquí se estudia, la fotografía ausente convoca igualmente esa red de relaciones: su búsqueda activa testimonios, desplaza afectos y reorganiza memorias colectivas.

Jacques Derrida (1995) aportó, a su vez, la noción de "mal de archivo" para describir la pulsión que lleva a preservar, pero también a destruir, los documentos que constituyen la memoria de un acontecimiento. La destrucción de la obra mural de Sandoval por parte de la institución universitaria puede leerse como una manifestación de esa pulsión destructora, el intento de borrar la huella de un gesto artístico considerado inaceptable. Paradójicamente, esa destruc-

ción en lugar de anular la obra, la transforma, desplazando su potencia hacia la búsqueda, el testimonio y la narración.

1.3. Memoria colectiva, marcos sociales y construcción del pasado

Los trabajos fundacionales de Maurice Halbwachs (1950) establecieron que la memoria es, en su fundamento, una práctica social: los individuos recuerdan siempre desde marcos colectivos que les proporcionan los puntos de referencia, las categorías y los afectos necesarios para reconstruir el pasado desde el presente. Esta tesis implica que la memoria de un acontecimiento artístico censurado depende de la existencia de comunidades capaces de preservar y transmitir el recuerdo: comunidades de artistas, académicos, activistas y testigos que comparten un marco de reconocimiento del valor político del gesto.

Paul Ricoeur (2004) extendió el análisis de Halbwachs al introducir la dimensión narrativa de la memoria: los recuerdos adquieren forma y sentido cuando se organizan en relatos que los sitúan en una trama temporal. Para Ricoeur, la memoria justa implica la responsabilidad ética de dar cuenta del pasado con fidelidad a los que lo vivieron, lo que incluye hacerse cargo de los silencios y las ausencias producidos por la violencia o la censura. Elizabeth Jelin (2002), desde la experiencia latinoamericana de las memorias de la represión política, señaló que los "trabajos de la memoria" son procesos activos, conflictivos y situados, en los que distintos actores sociales disputan el sentido del pasado desde posiciones asimétricas de poder.

Boris Cyrulnik (2001) introdujo el concepto de resiliencia para designar la capacidad de ciertos individuos de construir sentido y prosperar a partir de condiciones adversas, sin que ello implique una negación del sufrimiento. La trayectoria de Rosemberg Sandoval ilustra esta capacidad. Su experiencia de desplazamiento y violencia no determinó de manera unívoca su destino, más bien abrió posibilidades de agencia artística que reconfiguró su identidad y su relación con el entorno social. Cyrulnik insistió, además, en que la resiliencia es siempre un proceso colectivo: requiere la presencia de vínculos, narrativas y marcos de sentido que permitan al individuo elaborar el trauma y proyectarse hacia el futuro.

1.4. Violencia estructural, desplazamiento forzado y producción de sentido

Johan Galtung (1969) acuñó el concepto de violencia estructural para designar aquella violencia que se produce cuando las estructuras sociales, económicas y políticas impiden a los individuos desarrollar sus capacidades potenciales. A diferencia de la violencia directa, que tiene un agente identificable, la violencia estructural se inscribe en el funcionamiento ordinario de las instituciones y los mercados, produciendo desigualdad, exclusión y muerte sin que ningún actor específico pueda ser señalado como responsable singular. En Colombia, el desplazamiento forzado constituye una de las manifestaciones más devastadoras de esta violencia estructural: según el Registro Único de Víctimas, el país acumula más de ocho millones de personas en condición de desplazamiento, con mayor concentración en los departamentos de Antioquia, Bolívar, Chocó, Magdalena y Valle del Cauca (Unidad para las Víctimas, 2024).

Judith Butler (2009) añadió a este marco la dimensión del duelo y el reconocimiento: ciertas vidas son consideradas "precarias" porque carecen de los marcos de reconocimiento que les otorgarían valor a los ojos de la comunidad política. El habitante de calle que Sandoval incorpora a sus performances es precisamente un sujeto cuya vida se sitúa en ese umbral de precariedad: visible como síntoma de la desigualdad, pero invisible como sujeto de derechos y memoria. La operación artística de Sandoval consiste, en parte, en intervenir sobre esos marcos de reconocimiento, haciendo visible lo que el orden urbano prefiere mantener en la penumbra.

2. Metodología

Este artículo se inscribe en la perspectiva de la investigación-creación, modalidad que articula la práctica artística con la indagación académica, permitiendo que los procesos de producción estética operen simultáneamente como dispositivos de conocimiento (Sullivan, 2010). La investigación, lejos de partir de hipótesis previas que deban ser verificadas mediante procedimientos estandarizados, lo hace desde una pregunta abierta: ¿qué memoria activa la búsqueda de una fotografía perdida?, cuya respuesta emerge del propio proceso de indagación.

La estrategia metodológica se organiza en torno a tres procedimientos complementarios. El primero es el "rastreo archivístico", que consistió en el seguimiento sistemático de rastros documentales (notas manuscritas, directorios institucionales, registros de movilidad fotográfica) a fin de localizar el paradero del fotógrafo anónimo y, eventualmente, de las imágenes. El segundo es la "entrevista en profundidad", realizada con actores clave del campo fotográfico y cultural de Tijuana: la hija del fotoperiodista David Maung, el fotógrafo Alfonso Lorenzana, familiares de Manuel Bojórkez y, finalmente, el propio Mario Arenas. El tercero es el "trabajo de campo etnográfico", desarrollado durante una visita a Tijuana que incluyó visitas a domicilios particulares, instituciones educativas (planteles del COBACH) y espacios de sociabilidad cultural.

El proceso generó, de manera imprevista, un conjunto de hallazgos que no estaban relacionados con las fotografías de Sandoval, sino con la lógica de representación de la marginalidad en el archivo fotográfico del fotógrafo rastreado. Estos hallazgos se incorporaron al análisis como datos significativos, en consonancia con la apertura epistemológica propia de la investigación-creación.

Las limitaciones del estudio residen, en primer lugar, en la imposibilidad de verificar algunas afirmaciones de los informantes, cuyas contradicciones forman parte del material analizado antes que representar un déficit metodológico. En segundo lugar, la singularidad del caso impide generalizaciones directas, aunque sí permite formular hipótesis transferibles sobre los procesos de memoria cultural en contextos de censura institucional.

3. Hallazgos y análisis

3.1. Violencia estructural y desplazamiento como condición productiva

La obra de Rosemberg Sandoval no puede comprenderse al margen de las condiciones materiales que la hicieron posible. Sandoval nació en 1959 en Cartago, Valle del Cauca, en el seno de una familia desplazada por la violencia rural que caracterizó al departamento durante las décadas de 1950 y 1960. Galtung (1969) definió la violencia estructural como aquella que limita las capacidades potenciales de los seres humanos sin que pueda identificarse un agente directo: en el caso de Sandoval y su familia, las estructuras agrarias y las dinámicas de conflicto armado operaron como ese agente difuso que reconfiguró sus trayectorias vitales. Colombia acumula más de ocho millones de personas desplazadas según el Registro Único de Víctimas (Unidad para las Víctimas, 2024), y el Valle del Cauca figura entre los departamentos con mayor expulsión histórica de población.

La noción de desplazamiento ha sido abordada predominantemente desde una dimensión de ruptura y pérdida. Una lectura de la trayectoria de Sandoval permite identificar también en el desplazamiento una dimensión productiva: la capacidad de generar nuevas configuraciones de sentido a partir del abandono de un lugar o un estado anterior. El propio artista ha declarado

que sus alternativas de vida se reducían a convertirse en guerrillero o en artista (Sandoval, comunicación personal, 2025). Cyrulnik (2001) argumentó que el trauma activa en ciertos individuos capacidades de resiliencia que posibilitan la construcción de sentido y la proyección hacia el futuro a partir de condiciones adversas, sin que ello implique negar el sufrimiento padecido. La decisión de Sandoval de convertirse en artista puede leerse, desde esta perspectiva, como un ejercicio de agencia resiliente que encontró en el arte una forma de elaborar y resistir la violencia experimentada.

La trayectoria del hermano mayor del artista ofrece un contraste que subraya la dimensión política de esta elección. Mientras Sandoval transitó hacia el arte, su hermano ingresó al ejército en la década de 1980 y sirvió durante cuatro décadas en distintas brigadas de las Fuerzas Armadas colombianas. Ambos partieron de la misma condición de desplazamiento y construyeron, a partir de ella, narrativas de sentido radicalmente distintas: "servir a la patria", en el caso del hermano; hacer visible la violencia estructural desde el arte, en el caso de Rosemberg. Esta divergencia ilustra la tesis de Cyrulnik (2001) sobre el carácter no determinista del trauma: las condiciones adversas abren un abanico de posibilidades cuya actualización depende de los vínculos, los marcos de sentido y las oportunidades de reconocimiento disponibles para cada sujeto.

La obra de Sandoval está construida con materiales que remiten directamente a esa experiencia estructural: mugre, sangre, telas sucias, materiales de desecho, cabellos y vidrios rotos. Piezas como "Mugre" (1999), "Baby Street" (1998), "El Cuarto del Artista" (2007), "Amanecer de fango" (2000) y "Rose Rose" (2001) utilizan el cuerpo del artista y de los habitantes de calle como soportes de una argumentación estética que interroga las fronteras entre el arte y la vida, entre lo abyecto y lo bello, entre la visibilidad y el olvido.

Imágenes 5, 6 y 7
Compilación de obras performáticas asistidas de Rosemberg Sandoval (de izquierda a derecha): "Baby Street" (1998), "Mugre" (1999), "El Cuarto del Artista" (2007). Fuente: Rosemberg Sandoval



3.2. La fotografía como mediación mnémica y objeto archivístico

La relación entre la obra de Sandoval y su registro fotográfico pone en juego una paradoja constitutiva del performance. Peggy Phelan (1993) argumentó que la única vida del performance transcurre en el presente: no puede ser guardado, grabado ni documentado sin que esa operación lo traicione en su esencia, pues el performance se sostiene en su propia desaparición. Para Phelan, esta condición es una potencia política. Al resistir la lógica de la reproducción y la

acumulación, el performance escapa también a las economías de valor que rigen la circulación de los objetos culturales. Documentar un performance es, desde esta perspectiva, producir una representación que habla del acontecimiento pero que ya no es el acontecimiento. En el caso del mural de la Universidad del Valle, la censura institucional operó como una intervención que aceleró esa transformación. Al destruir la obra, la institución trasladó toda la potencia del acontecimiento hacia el registro, convirtiendo las fotografías, de existir, en el único testigo material de un gesto artístico borrado. La paradoja se profundiza aquí. Aquello que Phelan describía como traición necesaria, la sustitución del acontecimiento vivo por su huella documental, se convierte, ante la destrucción deliberada, en el único modo de supervivencia posible de la obra.

Berger (1980) señaló que las fotografías carecen de significado autónomo y requieren ser insertadas en una narración que las sitúe históricamente. En ausencia de esa narración, la imagen permanece abierta y ambigua. Esta observación adquiere un valor específico en el contexto de la obra de Sandoval. El registro fotográfico del mural destruido solo puede adquirir significado pleno si existe una comunidad de memoria capaz de articularlo en un relato que restituya el contexto de su producción y su destrucción. Halbwachs (1950) argumentó que toda memoria es socialmente enmarcada, lo que implica que la preservación de la memoria de un gesto artístico depende de la pervivencia de los marcos colectivos (comunidades artísticas, académicas, activistas) que le otorgan valor y legibilidad.

El artista mismo subrayó la importancia de estas fotografías al afirmar, en conversación con el investigador, que su localización constituiría "un evento histórico" (Sandoval, comunicación personal, 2025). Esta valoración responde a una preocupación archivística personal, y a la conciencia de que la imagen fotográfica garantiza la supervivencia visual de una obra que, de otro modo, existe solo en la memoria fragmentaria de quienes la presenciaron. Edwards (2001) señaló que las fotografías establecen vínculos afectivos y sociales específicos con quienes las producen, conservan o buscan. En el caso de Sandoval, la fotografía ausente mantiene activo un conjunto de relaciones sociales (entre el artista, el fotógrafo, el investigador y los testigos) que constituyen, en sí mismas, una forma de archivo vivo.

Azoulay (2008) propuso que toda fotografía implica un "contrato civil" que regula las responsabilidades entre el fotógrafo, el fotografiado y el espectador. En el caso de los registros de los performances de Sandoval, este contrato está atravesado por tensiones éticas que el propio artista ha tematizado. La relación entre el artista y los habitantes de calle que participan en sus acciones implica una asimetría de poder que se replica en el momento de la documentación fotográfica. ¿Quién autoriza la imagen? ¿A quién pertenece el registro del cuerpo del otro? Estas preguntas, presentes en la obra de Sandoval, retornan amplificadas en el análisis del archivo fotográfico encontrado durante el rastreo.

3.3. El rastreo como dispositivo narrativo: la búsqueda del fotógrafo anónimo

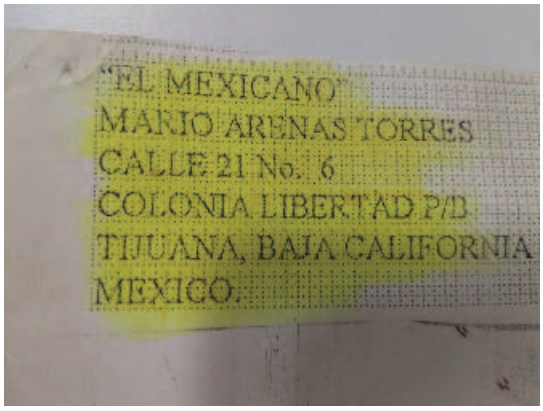
La investigación comenzó sin aún contar con el nombre del fotógrafo. El primer contacto, entonces, fue con Daniela Maung (hija del fotoperiodista estadounidense David Maung, radicado en Tijuana), el cual no condujo al hallazgo buscado, pero activó una red de referencias que señaló hacia Alfonso Lorenzana, el fotógrafo más importante en el registro del acontecer cultural tijuanense durante las últimas cuatro décadas. Lorenzana, consultado durante su participación en una feria de viniles en la avenida Revolución, confirmó haber estado en Cali, aunque en fechas posteriores a las que corresponden al registro buscado.

Imagen 8
Obra de Alfonso Lorenzana. Título y fecha desconocidos. Fuente: Facebook del autor. https://www.facebook.com/photo/?fbid=3514245405400978&set=a.101509040007982



Posteriormente, al contar con una pista proporcionada por el propio artista, una nota manuscrita que contenía el nombre de Mario Arenas y una dirección en la colonia Libertad de Tijuana, se desencadenó un proceso de rastreo que se extendió durante varios meses y que atravesó distintas instituciones y redes sociales de la ciudad fronteriza.

Imagen 9
Registro de los datos de Mario Arenas proporcionados al artista en 1995. Fuente: Rosemberg Sandoval



La búsqueda en los planteles del COBACH (la institución educativa donde Mario Arenas trabajaba como docente) reveló una resistencia sistemática a facilitar el contacto. El familiar que finalmente abrió la puerta se negó a proporcionar información, el personal de los planteles negó su presencia, hasta que, en una visita al plantel El Florido, el investigador lo encontró en una biblioteca, donde se ocultaba deliberadamente. La negativa de Arenas a reconocer su vínculo con Sandoval, acompañada de la admisión de haber estado en Cali en las fechas correspondientes, añade una capa de ambigüedad al caso. Sin embargo, el personaje mencionó a una persona que lo habría acompañado en aquel viaje, de nombre Manuel Bojórkez. Bojórkez es un fotógrafo con larga trayectoria en Tijuana, cuya obra ha sido publicada en diversas revistas y exposiciones. La referencia a este fotógrafo, fallecido recientemente, amplió el campo de ambigüedad, ya que su viuda afirmó que él nunca había estado en Colombia, contradiciendo el testimonio de Arenas. Este cruce de negaciones y afirmaciones contradictorias muestra que la memoria del acontecimiento artístico está fragmentada, distribuida entre testigos parciales cuyas versiones no se articulan en un relato coherente. Jelin (2002) señaló que los conflictos entre memorias individuales son constitutivos de la memoria colectiva, y que la tarea del investigador consiste en cartografiar esas tensiones antes que en resolverlas artificialmente.

Imagen 10
Obra de Manuel Bojórkez. Título y fecha desconocidos. Fuente: Facebook del autor. https://www.facebook.com/photo?fbid=10207233744432260&set=a.10207233699591139



3.4. Pornomiseria y ética de la representación

El análisis del archivo fotográfico de los otros fotógrafos localizados durante el proceso de rastreo, Manuel Bojórkez, David Maung y Alfonso Lorenzana, permitió identificar una tendencia visual que resulta pertinente para la reflexión sobre la obra de Sandoval. Una concentración recurrente en imágenes de pobreza urbana, como niños en situación de calle, cuerpos vulnerables y escenas de precariedad, que, pese a su calidad técnica, reproducen una lógica de estetización de la miseria.

Imagen 11
Obra de David Maung. Título y fecha desconocida. Fuente: Página personal del autor. https://www.davidmaung.com/moments-1



Luis Ospina y Carlos Mayolo (1978) acuñaron el término "pornomiseria" para describir una estrategia de representación que convierte la pobreza en espectáculo visual, neutralizando su dimensión política mediante la estetización del dolor. La pornomiseria privilegia el impacto emocional sobre el espectador por encima del análisis de las condiciones materiales y políticas que producen la miseria que fotografía. En la obra de Sandoval, la relación con los habitantes

de calle que participan en sus performances plantea tensiones análogas, aunque el artista las aborda de manera deliberada y explícita. A diferencia de la fotografía documental que estetiza pasivamente la miseria, Sandoval construye situaciones de encuentro que ponen en escena las relaciones de poder implicadas en esa estetización: el habitante de calle deja de ser solo un modelo o medio, es un participante en una acción que interroga su propia visibilidad. Butler (2009) señaló que la política de la representación está estrechamente vinculada a la política del duelo: las vidas que se vuelven visibles son también las vidas cuya pérdida puede ser llorada. La operación de Sandoval busca instalar al habitante de calle en ese umbral de reconocimiento.

Sontag (1977) observó que las imágenes fotográficas de sufrimiento generan en el espectador una familiaridad que puede devenir en indiferencia: al ver repetidamente imágenes de miseria, el espectador desarrolla una resistencia afectiva que neutraliza el impacto inicial. La obra de Sandoval responde a este riesgo mediante la radicalización del gesto; el desplazamiento del indigente al hombro desde su lugar de asentamiento hasta el museo (Mugre, 1999), o la construcción de un friso de gasas sucias a la altura de los ojos de un niño gamín (Baby Street, 1998), producen una incomodidad que resiste la anestesia del espectador habituado a la imagen documental de la pobreza. Rancière (2009) argumentó que la política del arte reside precisamente en su capacidad de reconfigurar el "reparto de lo sensible": hacer percibir de otro modo lo que estaba dado como evidente.

Desde la perspectiva de la mediación mnémica, el proceso de rastreo fue convirtiendo gradualmente la búsqueda misma en el objeto central de la investigación. Taylor (2003) argumentó que el repertorio (las prácticas, los gestos, los recorridos) transmite memoria de manera tan efectiva como el archivo documental. El recorrido físico por Tijuana en busca de un fotógrafo que poseía imágenes de un mural destruido en Cali constituyó, en sí mismo, un acto de memoria. Un trazado de vínculos entre dos ciudades, dos contextos de producción artística y dos lógicas de representación de la marginalidad.

4. Conclusiones

Este artículo ha examinado la obra de Rosemberg Sandoval y el rastreo de sus fotografías perdidas como dos instancias de un mismo problema: la relación entre imagen, memoria colectiva y resistencia frente a la censura institucional y el olvido.

Los análisis desarrollados permiten formular cuatro conclusiones articuladas. En primer lugar, la violencia estructural que marcó la trayectoria de Sandoval opera en su obra como condición de posibilidad antes que como mero contexto. La experiencia del desplazamiento y la marginalidad informa los temas de sus performances, además de determinar los materiales, los procedimientos y los interlocutores de su práctica artística. La resiliencia que Cyrulnik (2001) describe como respuesta activa al trauma se manifiesta aquí como una conversión del sufrimiento en dispositivo estético y político.

En segundo lugar, la fotografía (incluso en su ausencia) funciona como mediador de la memoria colectiva. La búsqueda del registro perdido activó una cadena de testimonios, relatos y afectos que, en su conjunto, constituyen una forma de archivo oral y colectivo que excede en riqueza al documento visual que originalmente se buscaba. Edwards (2001) y Azoulay (2008) contribuyeron a comprender esta dinámica: la fotografía es, ante todo, una relación social extendida en el tiempo, cuya potencia no se agota en la materialidad del objeto.

En tercer lugar, el rastreo archivístico opera como dispositivo narrativo autónomo. El recorrido entre Cali y Tijuana, con sus avances y retrocesos, sus encuentros y sus negativas, generó una narración que no estaba prevista en el objeto inicial de la investigación y que porta su propio valor epistémico. Esta conclusión tiene implicaciones metodológicas para los estudios

de investigación-creación: el proceso de búsqueda es también un proceso de producción de conocimiento, y sus contingencias forman parte del análisis.

En cuarto lugar, la representación de la marginalidad plantea tensiones éticas que atraviesan tanto la fotografía documental como el arte de performance. La noción de pornomiseria (Ospina & Mayolo, 1978) permite identificar los riesgos de una estetización que neutraliza la dimensión política del sufrimiento. La obra de Sandoval interviene críticamente sobre esos riesgos, pero no los resuelve de manera definitiva. La incomodidad ética persiste como parte constitutiva de su potencia artística, y es precisamente esa persistencia la que hace de su obra un objeto de reflexión relevante para el campo del arte político latinoamericano.

Las fotografías perdidas de Rosemberg Sandoval funcionaron, en última instancia, como un pretexto alrededor del cual se organizaron relatos, identidades y memorias colectivas vinculadas al arte transgresor, la censura institucional y la representación de la marginalidad. La búsqueda, al activar esos rastros, consolidó la fotografía como agente narrativo capaz de producir sentido incluso en su ausencia material.

5. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

6. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

7. Financiación

El presente capítulo es resultado de un proceso de investigación-creación desarrollado en el marco de los estudios de Maestría en Comunicación, Desarrollo y Cambio Social de la Universidad Santo Tomás (Bogotá, Colombia). La investigación fue financiada a través de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI), así como del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico (PECDA) de Baja California, y el apoyo de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo (Beca de Posgrado en el Extranjero).

8. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

9. Referencias

Azoulay, A. (2008). *The civil contract of photography*. Zone Books.

Berger, J. (1980). *About looking*. Pantheon Books.

Butler, J. (2009). *Frames of war: When is life grievable?* Verso.

Cyrulnik, B. (2001). *Los patitos feos: la resiliencia, una infancia infeliz no determina la vida* (T. Fernández Aúz & B. Eguibar, Trads.). Gedisa.

Derrida, J. (1995). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, Trad.). University of Chicago Press.

Edwards, E. (2001). *Raw histories: Photographs, anthropology and museums*. Berg Publishers.

Galtung, J. (1969). Violence, peace, and peace research. *Journal of Peace Research*, *6*(3), 167–191. https://doi.org/10.1177/002234336900600301

Halbwachs, M. (1950). *On collective memory* (L. A. Coser, Ed. y Trad.). University of Chicago Press.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Ospina, L., & Mayolo, C. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo* [Cortometraje]. Producciones Focine.

Phelan, P. (1993). *Unmarked: The politics of performance*. Routledge.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: estética y política* (C. Durán & C. Val, Trads.). LOM Ediciones. (Obra original publicada en 2000).

Ricoeur, P. (2004). *Memory, history, forgetting* (K. Blamey & D. Pellauer, Trads.). University of Chicago Press.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.

Sullivan, G. (2010). *Art practice as research: Inquiry in visual arts*. SAGE.

Taylor, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.

Unidad para las Víctimas. (2024). *Registro Único de Víctimas (RUV)*. Gobierno de Colombia. https://www.unidadvictimas.gov.co/registro-unico-de-victimas-ruv/

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia

Rivers in photographs of the Colombian Armed Conflict. Environment, body, and violence



Laura Ramírez-Rivillas
https://orcid.org/0000-0001-9595-6846
Universidad de Buenos Aires, Argentina
lauraisabel6@gmail.com

Cómo citar este artículo

Ramírez-Rivillas, L. (2026). Los ríos en las fotografías del conflicto armado colombiano. Entorno, cuerpo y violencia. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3846. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3846

Recibido: 11 - 05 - 2026
Aceptado: 29 - 06 - 2026
Publicado en línea: 30 - 06 - 2026

Resumen

Este artículo reflexiona a partir de cuatro fotografías documentales producidas alrededor de dos de los principales ríos de Colombia, en el contexto del conflicto armado. Imágenes de Manuel Saldarriaga Quintero y Jesús Abad Colorado de las que emergen escenas atroces ligadas a la violencia política. El diálogo entre estas fotografías evoca, entre otras cosas, las estrategias de los grupos armados –guerrillas, paramilitares y Ejército Nacional–: asesinatos selectivos y masivos, enfrentamientos, desaparición de cuerpos, control de territorios estratégicos e imposición de órdenes sociales mediante el terror. En términos teóricos y metodológicos, la reflexión entiende las fotografías como artefactos sociales que construyen memorias sobre el pasado reciente, a partir de operaciones estéticas y políticas. El artículo propone una lectura de sus construcciones visuales y de sus vínculos con la producción de sentido en torno a las memorias del conflicto armado en los ríos del país.

Palabras clave: Fotografías; Memorias; Conflicto armado colombiano; Ríos; Paisaje.

Abstract

This article reflects on four documentary photographs produced along two of Colombia's major rivers in the context of the armed conflict. These images by Manuel Saldarriaga Quintero and Jesús Abad Colorado depict horrific scenes linked to political violence. The dialogue between these photographs evokes, among other things, the strategies of armed groups—guerrillas, paramilitaries, and the National Army—: selective and mass killings, clashes, the disappea-

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

rance of bodies, control of strategic territories, and the imposition of social orders through terror. In theoretical and methodological terms, this analysis views the photographs as social artifacts that construct memories of the recent past through aesthetic and political operations. The article proposes a reading of their visual constructions and their links to the production of meaning around the memories of the armed conflict in the country's rivers.

Keywords: Photographs; Memories; Colombian armed conflict; Rivers; Landscape.

1. Introducción[1]

Los ríos son lugares de esparcimiento y descanso, espacios de contemplación, entornos de trabajo, fuentes de alimentación y canales de comunicación. Conectan los océanos y los puntos cardinales de los países. Sin embargo, en Colombia, los ríos son también espacios marcados por el conflicto armado: corrientes que no solo unen territorios, sino que han sido nombradas como los "cementerios más grandes" que tiene el país (Santos-Gómez, 2007; Uribe-Alarcón, 2008).

El 17 de julio de 2023, la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) declaró, por primera vez, a uno de los ríos del país —el Cauca— como víctima del conflicto armado, debido a su uso como fosa común, así como al vertimiento de sustancias químicas contaminantes asociadas a la minería ilegal y a la producción de drogas ilícitas. La JEP, creada en el marco de los Acuerdos de Paz firmados entre el gobierno y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP) como mecanismo de justicia transicional, emitió el *Comunicado 080* —en el contexto del Macrocaso 5—, en el que señaló que, entre 2000 y 2004, el río recibió los cuerpos de víctimas de prácticas sistemáticas de asesinato y desaparición forzada perpetradas por grupos paramilitares, acontecimientos permitidos por la fuerza pública.

Las narraciones alrededor de los horrores de los ríos en Colombia son recurrentes. La periodista Patricia Nieto publicó en 2012 la primera edición del libro *Los escogidos*, un conjunto de crónicas a propósito de los muertos que aparecieron en el río Cauca y que pobladores ribereños enterraron en su cementerio. La periodista reúne los relatos sobre cómo estas poblaciones enterraron y adoptaron esos cuerpos NN (*nomen nescio,* nombre desconocido), a pesar de que tenían prohibido "pescarlos" (Nieto, 2018, p. 29), sacarlos del agua. La violencia atravesó y afectó al entorno, causó innumerables víctimas y modificó las prácticas cotidianas de las poblaciones.

El río Cauca, así como otros ríos principales del país –el Magdalena y el Atrato– recibieron los cuerpos de las víctimas, los llevaron junto a sus corrientes, los ocultaron en las profundidades y, en varias ocasiones, los devolvieron a la superficie, atrapados por los grandes remolinos o por las redes de pesca. El excombatiente del grupo paramilitar de las Autodefensas de Colombia (AUC), Óscar Montealegre, declaró ante la JEP y la Comisión de la Verdad en 2021 y ratificó estas prácticas de desaparición de los cuerpos en los ríos, que son usados como fosas comunes, "en estas confrontaciones y en estas guerras irregulares se utilizaba el río Magdalena también para que los enemigos que caían en combate fueran descuartizados y sus cuerpos tirados en el río" (Declaración dada a la Comisión de la Verdad, 2021)[2].

Al arrojar los cuerpos a los ríos, los perpetradores buscaban ocultar su responsabilidad en los crímenes y borrar la materialidad corporal de quien consideraban su enemigo. Sin embargo, en ocasiones el río devolvía esos cuerpos en distintos puntos: las condiciones de remanso ha-

cían que emergieran y quedaran expuestos. Además, los paramilitares perseguían un segundo objetivo: generar terror en las poblaciones aledañas. En estos casos, arrojaban los cuerpos con la intención de que flotaran rápidamente y fueran vistos por los habitantes. Si bien la JEP falla en acontecimientos originados entre 2000 y 2004, estas prácticas de desaparición de cuerpos se habían intensificado desde de la década de 1980 con la configuración de los grupos paramilitares (Uribe-Alarcón, 2008).

En mayo de 2002 el fotógrafo Manuel Saldarriaga Quintero[3] sacó una fotografía difícil de mirar: el cadáver de un hombre flotando en las aguas del río Atrato (figura 1). Contrario a la inmovilidad como condición *sine qua non* de la inercia, las aves carroñeras asedian al cadáver, sobrevuelan a lo largo del cuerpo, están en movimiento tal como el agua que genera pequeñas olas, evidenciadas en la imagen gracias al reflejo de las luces y las sombras. El fotógrafo encuadra el momento exacto del terror: el encuentro con el hombre asesinado y la descomposición de su cuerpo.

En este artículo se analiza esta fotografía junto con otras tres imágenes vinculadas a la violencia del conflicto armado y los ríos Atrato y Cauca: una adicional de Saldarriaga Quintero y dos de Jesús Abad Colorado[4]. A partir de los diálogos que se establecen entre ellas, el interés es indagar cómo se configuran como memorias del conflicto armado. Las memorias son subjetivas, están en constante disputa y se transforman con el paso del tiempo y a la luz de distintos acontecimientos históricos (Jelin, 2021). En ese campo de tensiones se inscriben también los objetos culturales y estéticos; en este caso, las fotografías, en tanto mantienen una relación particular con lo real y con el pasado, y funcionan como artefactos sociales capaces de producir sentidos sobre la historia reciente (Fortuny, 2014).

La fotografía se vincula con la imagen y la memoria a partir de sus rasgos de inmediatez y complejidad. En términos de Didi-Huberman (2004), conjuga lo instantáneo con un montaje intrínseco que le otorga una aptitud particular para contrarrestar los más violentos impulsos de desaparición. Sin embargo, esta reflexión también entiende la imagen fotográfica como fragmentaria: al constituir un recorte que no solo remite a lo que muestra, sino también a aquello que desborda su marco visual (García y Longoni, 2013). Para potenciar la lectura de estas imágenes resulta necesario abordarlas en serie, en un gesto cercano al montaje benjaminiano, donde la superposición de fragmentos irrumpe como un relámpago: pasado y presente entran en tensión y, en ese cruce, producen nuevas formas de visibilidad y sentido.

En este marco, las fotografías son abordadas atendiendo tanto a los elementos presentes en el encuadre como a aquellos que permanecen fuera de él, entendiendo que ambos aspectos contribuyen a la construcción de sentidos. La reflexión también considera las condiciones de producción de las imágenes, las intenciones de quienes las realizaron y los modos en que circularon, en tanto dimensiones que permiten situarlas y comprenderlas en su contexto.

Dadas las limitaciones de extensión propias de este trabajo, se ha optado por analizar únicamente cuatro fotografías pertenecientes a un conjunto más amplio. Lejos de aspirar a una reconstrucción exhaustiva del corpus, esta selección busca indagar una serie de aspectos que atraviesan las imágenes consideradas. En particular, las fotografías elegidas ofrecen una vía de entrada para examinar las relaciones entre entorno, cuerpo y conflicto, aspectos centrales para la reflexión desarrollada en este artículo.

Se propone, en primer lugar, un recorrido por lo que encuadran las fotografías, con atención tanto a las composiciones internas de cada una como a lo que emerge de su diálogo, donde se explicita que lo visible resulta siempre menor que lo sabido. En esta línea, se consideran también las construcciones que proponen a partir de sus estrategias de producción de sentido, en tanto portadoras de operaciones estéticas y políticas. En sintonía con esto, Fontcuberta (2024) sostiene que la comprensión de la complejidad de las imágenes exige explorar aquello que las rodea, donde lo visual, lo estético y lo político adquieren un papel central.

En un segundo momento, se interrogan estas imágenes a partir de la relación entre entorno, cuerpo y violencia, con los ríos como parte constitutiva del paisaje y de los procesos de memoria vinculados al conflicto armado. En ese cruce, las aguas se entreveran con la historia social y política del país y se configuran como un espacio donde estas memorias encuentran inscripción.

2. Entre lo estético y lo poético: lo que vemos y lo que sabemos

También en mayo del 2002, el fotógrafo Jesús Abad Colorado acompañó y registró el desplazamiento de la comunidad de Bojayá, Chocó, provocado por los enfrentamientos entre grupos armados: tres personas transportándose por el río Atrato en una canoa, larga y angosta. En la parte de adelante sobresale una bandera blanca, tras ella un hombre apoyado sobre una pala que cruza perpendicular lo ancho de la canoa, en el medio una mujer posada del lado izquierdo y en primer plano otro hombre acurrucado apoyando sobre las manos su cabeza (figura 2).

Colorado produjo esta fotografía días después de la Masacre de Bojayá, en la que el entonces grupo guerrillero de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP)[5] lanzó tres cilindros bomba en medio de un enfrentamiento con paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La población de Bellavista, cabecera municipal de Bojayá, se encontraba refugiada en la iglesia cuando uno de los artefactos explosivos impactó sobre el techo de la edificación católica. En el recinto permanecían cerca de 300 personas y 79 de ellas murieron[6]. Ese mismo día y a la mañana siguiente las personas que sobrevivieron se vieron obligadas a huir de su territorio, quedando Bellavista evacuada, bajo el dominio territorial de las FARC-EP y en continuos enfrentamientos (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010).

El fotógrafo permaneció en la zona algunos días, registrando la oleada de violencia que vivía la población. Cinco días después acompañó el bote conducido por Clirio, en el que Aniceto Córdoba, junto a misioneras de la iglesia católica, iba a enterrar a su esposa Ubertina Martínez, asesinada en Napipi –corregimiento de Bojayá– en un enfrentamiento entre las FARC-EP y el Ejército (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2010). La bandera blanca había sido construida con la sábana de una de las camas de las misioneras y, según asegura Colorado (entrevista de la Comisión de la Verdad, 2021), mientras se dirigían al cementerio de Vigía del Fuerte, Clirio la izaba cada vez que escuchaba sobrevolar alguno de los aviones Hércules del Ejército Nacional, para avisarles, tanto a ellos como a los guerrilleros en la orilla del río, que eran población civil y que se encontraban en una misión humanitaria.

Los grupos armados se disputaban el dominio de las poblaciones chocoanas aledañas al Atrato, debido a que el río era ruta de tráfico de armas y drogas, al conectar el océano Pacífico con el Caribe y el interior del país con sus costas (Semple, 2016). Estas aguas son la fuente de subsistencia de la población que vive de la pesca, la agricultura y la extracción de madera. Algunas de estas comunidades no cuentan con caminos terrestres, por lo que la única forma de acceder a estos poblados es a través del propio río, por eso el entierro de Ubertina implicaba transportar su cuerpo en canoa.

Una segunda fotografía de Colorado presenta la espalda de Clirio en la esquina del bote mientras iza la bandera blanca. Se trata de la misma canoa y del mismo acontecimiento de la fotografía anterior, pero en esta ocasión el fotógrafo decide encuadrar a quien dirige la marcha, sosteniendo el palo de madera al que ataron la sábana que sirve de bandera. Al fondo se extienden el río, la arboleda y el cielo nublado; el cuerpo de Clirio y la simbología de riesgo –bandera– irrumpen en el centro del paisaje (figura 2). En esta escena se presentifica, entre lo estético y lo poético, la complejidad entre lo visible –el hombre, el río, el bote, la bandera– y lo invisible –la masacre, el entierro, el riesgo, los enfrentamientos–.

Las fotografías de Colorado construyen sentidos sobre las masacres a las que fue sometida la población de Bojayá en mayo de 2002. En consonancia con los planteamientos de Didi-Huberman (2004) sobre las fotografías, estas no constituyen un simple reflejo del acontecimiento ni una prueba de este, sino un fragmento que recorta un tramo de la realidad y construye sentidos estéticos y políticos. Son vestigios del momento preciso en que la población civil queda en medio de los enfrentamientos entre actores armados; son astillas del dolor por la pérdida de un ser querido –Aniceto con la cabeza gacha, recostada sobre sus brazos, está sentado al lado del ataúd de su esposa–; dan cuenta de los dispositivos que usan las comunidades para sobrevivir en medio de la violencia; son evocación del vínculo entre los ríos y el conflicto armado.

Son, entonces, fotografías inadecuadas (Didi-Huberman, 2004), porque lo que sabemos es mucho más de lo que vemos en ellas. A pesar de que estas imágenes encuadran solo un recorte espacial y temporal, en sí una fracción separada de la secuencia de los acontecimientos, el fotógrafo se constituye en una especie de "testigo" (Gamarnik, 2015). Para pensar esto, volvamos a la fotografía de Saldarriaga Quintero, en la que se ratifica –testifica– que los cadáveres son tirados al río y que algunos de ellos flotan y evidencian las atrocidades del conflicto armado.

No podemos saber si el cadáver fotografiado es un muerto de la masacre del 2 de mayo en Bellavista o si era víctima de otro evento reciente. El fotógrafo se dirigía hacia Riosucio (Chocó) en un bote colectivo cuando percibió el movimiento circular de las aves a lo lejos; al acercarse, se percató de que se trataba de un muerto y fotografió en repetidas ocasiones. Saldarriaga Quintero afirma que trató de plasmar el momento de una escena escabrosa (comunicación personal, 22 de agosto de 2023), de cierta manera testimoniar lo que estaba sucediendo en la zona azotada por la violencia. La imagen no resuelve la procedencia del cadáver o su identidad, pero inscribe ese cuerpo en el horizonte de violencia que atraviesa el territorio y refuerza el lugar del fotógrafo como testigo de ese escenario.

El fotógrafo se sorprendió al escuchar de las otras personas que viajaban con él lo común de aquellas escenas: ver los cuerpos descender por el río hacía parte de la cotidianidad impuesta por el conflicto armado a la población, "eso era parte del paisaje" (comunicación personal, 22 de agosto de 2023). Por su parte, en su primera publicación en el periódico, la fotografía apareció en tamaño reducido, en blanco y negro y en páginas interiores, en una decisión orientada a evitar un tratamiento sensacionalista del acontecimiento. Lo que pertenecía a lo común en la población afectada durante años por la violencia, sorprendía a quienes con distancia –a través de la fotografía y desde la ciudad– observaban la escena fotográfica.

La imagen fotográfica, desde sus orígenes, presenta características temporales y espaciales, en tanto —como señala Barthes (2015)— es reflejo de aquello que estuvo allí; desde esta perspectiva, la fotografía posee algo terrible: ese punto en el que el sujeto se siente devenir objeto, en un retorno de lo muerto. Por esta razón, para Sontag (2010) existe una relación directa entre la fotografía y la mortalidad, al evocar a los difuntos y a un pasado desaparecido; asimismo, para la teórica, el dispositivo fotográfico convoca a una mirada distanciada del dolor de los otros, una forma de percepción asociada a la modernidad, en el marco de sus procesos de individualización y de sus desarrollos técnicos y productivos.

Estas tres fotografías, analizadas hasta aquí, son vestigios de un pasado reciente y, en efecto, enmarcan un fragmento de aquello que estuvo allí y aconteció. Sin embargo, su relación con la muerte va más allá del vínculo originario de la fotografía planteado por Barthes y Sontag: la muerte aparece no solo como recorte del acontecimiento –en términos de tiempo y espacio–, sino también como expresión de la persistencia y la decadencia de los efectos de la violencia política en el país.

En este sentido, estas imágenes constituyen tanto un registro como una marca de lo sucedido durante el conflicto. Son fotografías del horror que convocan la caducidad, la muerte y el dolor producidos por la violencia, pero que no se agotan en la mera documentación de esos hechos. Como señala Martínez-Quintero (2022), algunas imágenes, por sus dimensiones

estéticas y políticas, funcionan como aperturas de sentido antes que como reducciones explicativas. Desde esta perspectiva, las fotografías poseen una capacidad de agencia: interpelan a los y las espectadoras, movilizan memorias y propician nuevas formas de comprensión de la experiencia violenta.

Figura 1
A la izquierda: cadáver de un hombre flotando en el río Atrato (mayo de 2002) | A la derecha: tumbas de agua, río Cauca (2003)



Fuente: Cortesía de Manuel Saldarriaga - Periódico *El Colombiano*

3. Paisajes fotográficos: construcciones visuales y políticas

Los ríos y las muertes, especialmente las violentas, han sido abordados por la literatura, el periodismo y otras áreas de la academia en Colombia y en la región. Lo reflejaba Gabriel García Márquez desde 1968 cuando relataba en su cuento el "Ahogado más hermoso del mundo", que las aguas son los cementerios que, a veces, muchas veces, sacan a flote los cuerpos ajenos. En el cuento la comunidad saca un cadáver de las aguas y busca restituirle la humanidad a través de la asignación de un nombre, siendo así una práctica popular que incluye desde el ritual del entierro hasta la retribución de alguna singularidad.

En este caso, el río está entreverado con el proceso histórico del país y –en casos como este–, no es, siguiendo los planteamientos de López-Piñeyro (2019, p. 92), una simple figura de la naturaleza lírica, ni un mero símbolo o metáfora. El paisaje es un género pictórico surgido en Europa en el siglo XVII que nos enseñó a fijar la mirada en un espacio que reunía elementos dispersos (Cortés-Rocca, 2017, p. 20): el cielo, el agua, los árboles, en búsqueda de percibir una totalidad. Y los ríos, entendidos como parte de ese paisaje, son "un modo de ver", de dar sentido a un fragmento de esa totalidad del territorio. Sin embargo, sus aguas son convocadas a partir de su característica activa, con sus propias memorias acuáticas (Fortuny, 2021), en las que la naturaleza opera como espacio marco de la violencia.

Esta convergencia de la fotografía con el tiempo, los territorios y el pasado reciente de la violencia política es primordial para pensar estas imágenes de Colorado y Saldarriaga Quintero. Ambos encuadran fragmentos del paisaje, con protagonismo del río, en una composición que incluye sus aguas, los arbustos y el cielo. Estos paisajes fotográficos, sin embargo, están lejanos a la contemplación de esa suma de elementos dispersos que conforman un todo bello, debido a que la irrupción horrorosa del conflicto armado está explícita –cuerpos que se transportan para ser enterrados, cadáveres que flotan–. Es decir, en estas imágenes fotográficas permanece la historia y lo político, se evidencia la relación entre territorio y pasado, y no se trata de tiempos secuenciales, "sino de la co-existencia entre dimensionales temporales del presente y el pasado" (Fortuny, 2021, p. 33).

Estas fotografías también configuran sentidos sobre las estrategias usadas por los actores armados en medio de sus operaciones militares. Entre ellas, los ríos fueron utilizados como dispositivos para la desaparición de los cuerpos de las víctimas, pero también como medios para la producción de terror en las comunidades aledañas. A partir de la década de 1980, por la diversificación del conflicto armado en articulación con economías ilegales como el narcotráfico, la extorsión y el secuestro y la consolidación y fortalecimiento de los grupos paramilitares, se intensificaron las prácticas de asesinatos masivos y desaparición de los cuerpos. La investigadora María Victoria Uribe-Alarcón (2008) puntualiza que esos asesinatos y masacres tenían como objetivo la consolidación de territorios y la definición de fronteras entre los grupos guerrilleros, paramilitares y el Ejército que se disputaban el control de diversas zonas del país.

Los efectos de esa intensificación de los enfrentamientos entre actores armados, se vieron evidenciados en el incremento de la victimización de la población civil y en las prácticas de sevicia sobre los cuerpos. En una segunda fotografía, tomada por Saldarriaga Quintero en 2003, también se observa un cuerpo flotante asediado por un ave carroñera (figura 1). En esta ocasión, la composición es horizontal: el agua ocupa la mayor parte del encuadre hasta que, en el horizonte, aparecen los árboles, el cielo azul y una gran nube gris. En ese recorte del territorio irrumpe el cadáver desnudo, boca arriba y con los brazos abiertos, sobre el que posa un buitre; ya no sobrevuela, sino que permanece sobre su presa.

El fotógrafo recorría el río Cauca, en los alrededores de Caucasia (Antioquia), donde se encontraba cubriendo como fotoperiodista las inundaciones que afectaban la zona. En ese contexto se topó con esta imagen, que dialogaba con la que había captado un año antes en el Chocó. Aunque Saldarriaga Quintero tiene indicios de que la fotografía fue tomada en 2003, la catalogación de fechas en su archivo es confusa, por lo que no puede asegurarlo con exactitud. Este detalle, sumado a una reacción de la población similar a la observada en el Chocó —donde la escena se percibía como algo habitual—, refuerza la idea de que este tipo de situaciones forman parte de la cotidianidad en estos territorios.

Las condiciones de producción de estas fotografías y sus entramados estéticos y políticos, que producen diversos sentidos sobre los acontecimientos que vinculan al río con el conflicto armado, nos llevan a esas estrategias usadas por los actores armados: intentos de desaparición de los cuerpos lanzándolos a los ríos y generación de terror al exponerlos ante la población ribereña. Estas escenas que Saldarriaga Quintero nombra como "paisajes comunes" para la población entran en consonancia con lo relatado en *Los escogidos.* En el libro de crónicas, la escritora narra cómo los pescadores se cansaron de ver los cuerpos deshacerse a la orilla del río y los empezaron a sacar del agua, quitarles el lodo y sepultarlos, pese a que recibían amenazas y órdenes de los grupos armados de no tocarlos. Aquellos cuerpos "inflados, perforados, picoteados" son revelados por el río desde mediados del siglo pasado, agrega Nieto (2018).

Además de estas condiciones de producción, pensemos brevemente en las de circulación. La foto que tomó Saldarriaga Quintero en el 2002 estaba pensada para el periódico *El Colombiano*, pero debido a la explicitud de la muerte, decidieron sacarla en el interior del diario, en blanco y negro y con un tamaño pequeño. El fotoperiodista, en carácter de la inmediatez de su trabajo, debía enviar el material lo antes posible al periódico para que fuera publicada la noticia de lo que estaba pasando –casi en ese mismo momento–[6]. No obstante, la reaparición de la imagen devino en una publicación posterior; cinco años más tarde el diario realizó un especial llamado "En las riberas del llanto", que contenía un conjunto de reportajes a propósito de los cadáveres y restos humanos encontrados en los ríos, registrados por diferentes fotógrafas y fotógrafos[7].

Por su parte, Colorado López en 2002 era un fotoperiodista independiente, por tanto no tenía la presión de enviar su material en el instante a un diario específico. Este margen de tiempo le permitía tomar otras decisiones respecto a la elección, la edición y la circulación de sus imágenes; incluso, sobre su permanencia en el territorio. Sus fotografías circularon por espa-

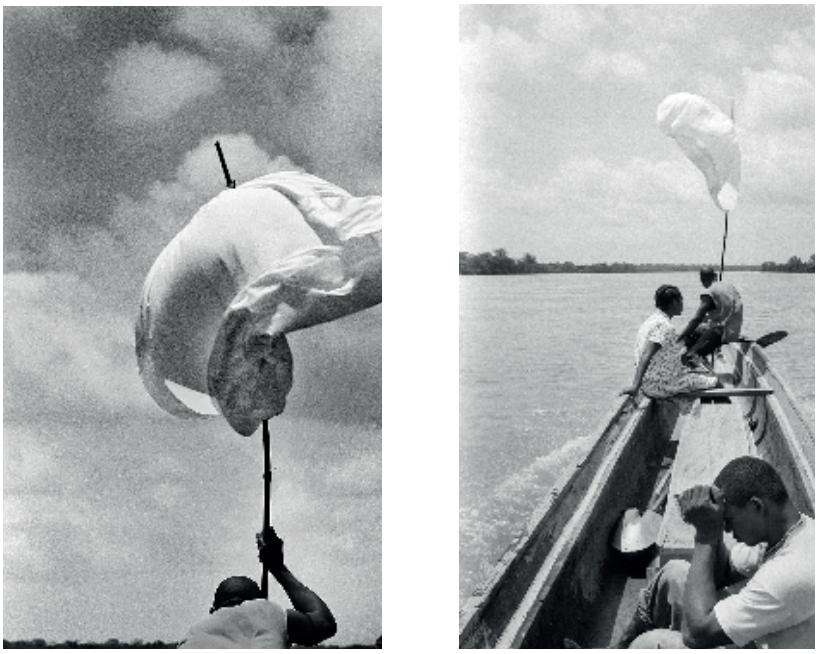
cios que suturaron las condiciones de memorias visuales: en 2013 se publicaron algunas en el informe del Centro Nacional de Memoria Histórica, *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*; en 2015 publicó su libro *Mirar de la vida profunda,* en el que recopiló veinticinco años de su trabajo fotográfico sobre el conflicto; sus imágenes circularon por innumerables exposiciones nacionales e internacionales, entre ellas una instalación permanente en el centro de Bogotá que reunió cuatrocientas de sus fotografías[8].

Las formas de circulación de estas fotografías reflejan la complejidad del conflicto, en particular la intensificación de los hechos de victimización durante la década de 2000 y las dificultades para ritualizar el duelo. La reiteración de acontecimientos se advierte en la existencia de imágenes producidas en el mismo periodo en lugares distintos, pero también en el volumen de trabajo de cada fotógrafo y en la reutilización de sus imágenes en otros especiales que continúan abordando y denunciando las consecuencias del conflicto armado. En cuanto a la ritualización del duelo, el caso de Aniceto resulta elocuente: para enterrar a su esposa tuvo que asumir el riesgo de cruzar el río en medio de enfrentamientos armados y hacerlo sin la compañía del resto de la familia de Ubertina, que no podían desplazarse en esas condiciones.

Los cuerpos que emergen en los ríos suelen corresponder a personas desaparecidas: algunos han sido recuperados y enterrados como NN; otros han permanecido a la deriva o en las profundidades. Mientras no se realice un proceso forense que permita la identificación —cuando ello es posible, dadas las condiciones de descomposición—, la persona sigue siendo considerada desaparecida en el marco del conflicto armado. Incluso cuando se logra establecer su identidad, persiste una deuda de verdad y justicia sobre lo ocurrido. En este sentido, se trata de duelos imposibilitados o suspendidos: la desaparición abre un hiato entre la vida y la muerte y, como señalan diversas investigaciones, configura la presencia de cuerpos espectrales o fantasmáticos (Blejmar et al., 2013; Diéguez Caballero, 2013; Feld, 2013; Fortuny, 2014; García y Longoni, 2013).

Figura 2

A la izquierda: Clirio sostiene una sábana, convertida en bandera, para solicitar a los actores armados que no disparen. Río Atrato, Bojayá, Chocó | A la derecha: traslado del cadáver de Ubertina Martínez (mayo 7 de 2002)



Fuente: Fotolibro *Mirar de la vida profunda* (2015) | Diario *El Tiempo*, 18 de octubre de 2018 https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/fotografias-de-jesus-abad-colorado-sobre-el-conflicto-colombiano-168280

4. Consideraciones finales

> Y respecto del cadáver de Polinices, que miserablemente ha muerto, dicen que ha publicado un bando para que ningún ciudadano lo entierre ni lo llore, sino que insepulto y sin los honores del llanto, lo dejen para sabrosa presa de las aves que se abalancen a devorarlo [...] quien se atreva a hacer algo de lo que prohíbe, se expone a morir lapidado por el pueblo.
>
> Antígona

Estas fotografías documentales dan cuenta del estado límite de los cuerpos en medio del conflicto armado y configuran un diálogo tenso entre cuerpo, entorno y violencia. En este escenario, los actores armados se enfrentan entre sí mientras la población civil queda atrapada en el medio, expuesta al uso de diversos dispositivos militares —armas, cilindros bomba, entre otros—. Al mismo tiempo, estos grupos buscan borrar las huellas de su responsabilidad mediante la desaparición de los cuerpos de sus víctimas, ya sean enemigos o civiles: arrojarlos a los ríos para ocultar tanto los cadáveres como el delito. En su afán por dominar territorios estratégicos, convierten los cuerpos en portadores de mensajes, instrumentos para infundir miedo en las comunidades cercanas e imponer, así, sus propias formas de orden social.

Dentro de esas órdenes impartidas en los territorios, los actores armados prohibieron recoger a los muertos de los ríos y enterrarlos. En algunos casos la población se abstuvo de sacarlos y comenzó a convivir con aquellas escenas de crueldad y, en otros momentos, desobedecieron y los enterraron como NN. Impedir la ritualización del duelo de una persona es la tragedia expuesta en Sófocles: Antígona desobedece las órdenes de Creonte para cambiar el destino del cuerpo de su hermano, sometido a las decisiones y amenazas del poder que dictamina no llorar su muerte.

Judith Butler (2006; 2010) plantea el concepto de "vida precaria", para referirse a la vulnerabilidad constante en las que nos encontramos unos de otros, en tanto cuerpos constituidos socialmente, expuestos y susceptibles de violencia. Pero esa vulnerabilidad presenta una categorización desigual en la que algunas vidas merecen ser lloradas, mientras otras no, diferenciación que se debe a ciertas condiciones sociales y políticas. En esa expresión de la teórica sobre cuáles "vidas valen la pena", se sitúan los cuerpos que interpelan estas cuatro fotografías. Butler utiliza la palabra "pena" en un doble sentido: vidas dignas de ser lloradas y vidas con un valor que les amerita ser vividas –humanizadas–.

La vida de Clirio, al mando de la embarcación que transporta a Aniceto, su esposa y las misioneras católicas, está en riesgo, es un cuerpo vulnerable ante el grupo guerrillero que está a las orillas del río enfrentándose con el Ejército y ante los aviones Hércules que bien podrían dispararles desde el aire. El cuerpo de Ubertina no puede ser duelado más que por su esposo y quienes le ayudan a trasladarlo, la inminencia de la violencia le imposibilita la elaboración familiar de un espacio físico que de lugar al duelo. Los dos cadáveres flotantes carecen hasta el momento fotográfico de identidad y de alguien que los pueda sacar del río y enterrar. Son todas "vidas precarias" del conflicto armado colombiano. Sin embargo, el dispositivo fotográfico posibilita sus visualizaciones y, gracias a esa huella de lo real barthesiana, configuran sus vidas como existentes, en tanto fueron y estuvieron en la escena fotografiada. Es decir, pese a la ausencia del duelo, le retribuyen ese segundo sentido de "pena", el valor de ser vividas y de ser vidas humanizadas.

El diálogo entre estas cuatro fotografías también permite atender a una problemática que suele oscilar entre el exceso de representación y la tentación de apartar la mirada ante el horror explícito de las imágenes. El problema en Colombia, siguiendo a Bonilla-Vélez (2019), no radica ni en la ausencia ni en la sobreabundancia de representaciones de las atrocidades, sino en las formas de atención que estas suscitan. Se trata de mirar las fotografías y a sus protagonistas más allá de la estadística, del cuerpo anónimo o de la imagen que, por efecto de su repetición, ter-

mina convirtiéndose en paisaje. Reflexionar sobre estas cuatro fotografías en conjunto permite pensar en las vidas que evocan, reconocerlas y otorgarles un lugar desde el cual el dispositivo fotográfico amplifica el acontecimiento y hace visibles las ausencias.

Pensar estas fotografías como imágenes contemplativas del paisaje es imposible. El encuadre que acumula al agua, la arbolada y el cielo es irrumpido por la materialidad descompuesta e inerte. De hecho, la reacción de quienes las miramos al encontrarnos con la atrocidad de la muerte inscrita en el cuerpo en descomposición, nos impulsa a retirar la mirada; aunque, volviendo a Sontag (2010), la fotografía nos permite mirar, con distancia, el dolor de otras personas. En este sentido, no se trata de pensar en si es posible –o no– una fotografía del horror, sino más bien en cómo se consolida un efecto político en tanto una distancia estética (Rancière, 2013). Es decir, estas fotografías configuran ciertos sentidos sobre el pasado reciente del conflicto armado al inscribirse en "dispositivos sensibles" (Rancière, 2013) –fotolibros, informes de memoria histórica, especiales periodísticos, exposiciones–, pero no anticipan sus efectos.

Ahora bien, más que pensar el cuerpo como irrupción a un paisaje constituido como una totalidad anterior a su aparición, pensemos estas fotografías como el paisaje en sí mismo. Los fotógrafos se posicionan en el "entre": del artista que captura la belleza y el fotoperiodista que registra vestigios de las consecuencias atroces de una violencia política. Saldarriaga Quintero y Colorado construyeron sus propios paisajes al accionar sobre un fragmento que, en todo caso, está también compuesto por la muerte. De esta manera, se resignifica la idea de los paisajes –atravesados por ríos– del país, siendo ríos entreverados con lo horroroso, entramados a la historia reciente del conflicto armado; se trata más bien de la suma de entorno, cuerpo y decadencia.

Estas imágenes fotográficas fueron posibles por las cualidades activas del agua del río: reapareció, develó e hizo flotar los cuerpos. Esa relación del río, la muerte y el entorno es macabra, según Fortuny –quien investiga fotografías y violencia política argentina– porque "el curso del río avanza llevando las memorias de sus muertos y dejando un surco en imágenes, como una traza o una herida" (2021, p. 47). Las aguas del río son los escenarios, los espacios territoriales de estos crímenes.

Estas fotografías acompañan el reconocimiento de las vidas fotografiadas como "vidas que importan", en términos de Butler (2010). Por un lado, las de Colorado configuran narrativas visuales sobre las peripecias que ciertas comunidades –en especial las más expuestas a la vulnerabilidad derivada de las olas de violencia– deben transitar para duelar a sus seres queridos. La canoa y sus ocupantes, situados en el centro de la composición y en pleno desplazamiento por el río, establecen esas existencias como "vidas dignas de atención, vidas que valiera la pena preservar, vidas que merecieran reconocimiento" (Butler, 2006, p. 61). De este modo, se afirma también la vida perdida de Ubertina, a quien transportan hacia el cementerio pese a las condiciones de inseguridad.

Por otro lado, las fotografías de Saldarriaga Quintero hacen visibles dos vidas que, aunque ya perdidas, exigen la restitución de su humanidad. La demanda implícita que constituye este dispositivo es la de hacer visible la exposición de los cuerpos a convertirse en alimento de aves carroñeras, destino que se consuma cuando no son rescatados del río ni sepultados. Butler señala que no solo consiste en muertes pobremente marcadas, sino en muertes que no dejan ninguna huella; aquí, en cambio, las fotografías operan como un gesto de restitución al inscribir la huella del reconocimiento de esas vidas.

En esta misma línea, la lectura en serie de estas imágenes no solo pone en juego la potencia de la fotografía para contrarrestar las lógicas violentas de la desaparición, sino que vuelve inteligible aquello que, de otro modo, permanecería invisible. En términos de Benjamin (1995), estas imágenes actúan como relámpagos que iluminan el pasado desde un presente que las

interroga; así, al hacer visibles esas vidas y muertes, no se limitan a documentarlas, sino que las reinscriben en un horizonte de reconocimiento que proyecta sus efectos hacia el futuro. Las fotografías analizadas constituyen apenas una entrada posible a un ecosistema mucho más amplio y heterogéneo de prácticas fotográficas vinculadas a las memorias y la violencia en Colombia. Existen otras imágenes, contextos de circulación y formas de producción de sentidos que desbordan el alcance de este artículo y que abren nuevas preguntas sobre los modos de ver, mostrar y disputar el pasado.

5. Notas

1. Este artículo se enmarca en una tesis doctoral sobre las construcciones visuales presentes en series fotográficas vinculadas al conflicto armado colombiano. La investigación se desarrolla en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, con financiamiento de la beca doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación (Argentina), y tiene sede en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA).

2. La Comisión de la Verdad fue creada en el 2017 en el marco del Acuerdo Final suscrito entre el Gobierno y las FARC-EP; durante el 2022 entregó el Informe Final. Esta declaración fue grabada por el equipo de la Comisión para el episodio 4 de su cápsula de comunicación del Informe Final, llamada "Hablemos de verdad": http://comisiondelaverdad.co/el-rio-magdalena-fue-victima-de-los-paramilitares

3. Manuel Saldarriaga Quintero es fotoperiodista del periódico de Medellín, El Colombiano. Comenzó su carrera en el diario El Mundo de Medellín en 1989, siendo parte del laboratorio fotográfico, posteriormente trabajó en la Agencia Reuters y El Tiempo. Ganador de cuatro premios Rey de España por su trabajo fotográfico (2010, 2016, 2018 y 2023), el último de estos galardones lo obtuvo en marzo del 2023 con la serie Arriesgar la vida cruzando El Tapón del Darién que aborda la narración visual de migrantes que cruzaron la selva del Darién hacia Panamá.

4. Jesús Abad Colorado fue fotógrafo de El Colombiano entre 1992 y 2001. A partir del 2001 continuó su trabajo como fotoperiodista de manera independiente. Su trabajo consolida uno de los aportes a las memorias visuales más extensos y profundos sobre el conflicto armado.

5. El grupo guerrillero de las FARC-EP se desmovilizó en el 2016 con la firma de los Diálogos de Paz, negociación con el gobierno colombiano iniciada en el 2012.

6. Estos sucesos ocurrieron el 2 de mayo de 2002 en Bojayá, un municipio ubicado en el pacífico colombiano, departamento del Chocó. La masacre, además de las pérdidas de vidas humanas y materiales, produjo impactos sociales y simbólicos en las poblaciones negras e indígenas de la región. El informe Bojayá. La guerra sin límites del Grupo Nacional de Memoria Histórica (2010) profundiza sobre los daños históricos –y particulares de esta masacre– en el Chocó.

6. En comunicación personal de la autora (22 de agosto de 2023) con el fotógrafo, Saldarriaga Quintero señala que del diario habían enviado a periodistas y fotoperiodistas a realizar la cobertura de la masacre de Bojayá utilizando diferentes rutas de acceso, porque era de conocimiento del diario las dificultades climáticas y de seguridad pública del recorrido. La mayoría de ellos, incluido Saldarriaga Quintero, no pudieron ingresar hasta Bellavista.

7. Algunos de estos reportajes son *Ríos de sangre* de Catalina Montoya (25 de febrero de 2007) y *La creciente de lágrimas del Magdalena* de David Santos Gómez (15 de abril de 2007).

8. La exposición El Testigo. Memorias del conflicto armado colombiano en el lente y la voz de Jesús Abad Colorado. 1992 - 2020 estuvo instalada en el Claustro de San Agustín de la Universidad Nacional de Colombia, en la sede de Bogotá.

6. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

6. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

7. Financiación

Este trabajo se enmarca en una beca doctoral de la Agencia Nacional de Promoción de la Investigación, el Desarrollo Tecnológico y la Innovación de Argentina (Agencia I+D+i), desarrollada en el Instituto de Investigaciones Gino Germani (IIGG) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.

8. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

9. Referencias

Barthes, R. (2015). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Benjamin, W. (1995). La obra de los pasajes (Convoluto N). Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso. En *La dialéctica en suspenso*. ARCIS-LOM.

Blejmar, J., Fortuny, N., & García, L. I. (Eds.). (2013). *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Libraria Ediciones.

Bonilla-Vélez, J. I. (2019). *La barbarie que no vimos. Fotografía y memoria en Colombia*. Editorial EAFIT.

Butler, J. (2006). *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós.

Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós Mexicana S.A.

Centro Nacional de Memoria Histórica. (2010). *Bojayá. La guerra sin límites*. Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A.

Comisión de la Verdad. (2021, 29 de julio). *Jesús Abad Colorado en «Nombrar lo innombrable»: Conversaciones sobre arte y verdad* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=Q5uLh5z1awU&t=1s

Cortés-Rocca, P. (2017). Vestigios del futuro. En S. Porter, *Bruma* (pp. 14-23). Ediciones Larivière.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.

Diéguez-Caballero, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. DocumentA/Escénica Ediciones.

Feld, C. (2013). Fotografía y desaparición en Argentina. Consideraciones sobre la foto de Alice Domon y Léonie Duquet tomada en el sótano de la ESMA. En *Artículos de investigación sobre fotografía* (pp. 37-83). Premio CdF Ediciones.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo. La fotografía, de la alquimia al algoritmo*. Galaxia Gutenberg.

Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. La Luminosa.

Fortuny, N. (2021). *Arder con lo real. Fotografía contemporánea entre la historia y lo político*. Fundación Alfonso y Luz Castillo.

Gamarnik, C. (2015). La fotografía de prensa durante la guerra de Malvinas: la batalla por lo (in)visible. *Revista Páginas*, *7*(13), 79-118. https://doi.org/10.35305/rp.v7i13.197

García, L. I., & Longoni, A. (2013). Imágenes invisibles: acerca de las fotos de desaparecidos. En J. Blejmar, N. Fortuny & L. I. García (Eds.), *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina* (pp. 25-44). Libraria Ediciones.

Jelin, E. (2021). *Los trabajos de la memoria*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 2002)

López-Piñeyro, H. (2019). Imágenes y escrituras del Río de la Plata. En S. Auat, L. Blázquez, A. Busnadiego, A. Domínguez & M. Molina (Eds.), *Filosóficas y encarnadas. Investigaciones estéticas en Argentina* (pp. 88-92). Teoría y Filosofía del Arte.

Martínez-Quintero, F. (2022). *Del indicio al testimonio. Las prácticas artísticas frente a la experiencia de la violencia política en Colombia*. Universidad Tecnológica de Pereira.

Nieto, P. (2018). *Los escogidos*. Marea.

Rancière, J. (2013). *El espectador emancipado*. Manantial.

Santos-Gómez, D. (2007, 15 de abril). La creciente de lágrimas del Magdalena. *El Colombiano*.

Semple, K. (2016, 12 de octubre). Bojayá, un símbolo del dolor que le apostó a la paz y ahora teme el regreso de la guerra. *The New York Times en Español*. https://www.nytimes.com/es/2016/10/12/espanol/america-latina/bojaya-un-simbolo-del-dolor-que-le-aposto-a-la-paz-y-ahora-teme-el-regreso-de-la-guerra.html

Sontag, S. (2010). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House Grupo Editorial.

Uribe-Alarcón, M. V. (2008). Mata, que Dios perdona. Gestos de humanización en medio de la inhumanidad que circunda a Colombia. En F. Ortega (Ed.), *Veena Das: sujetos del dolor, agentes de dignidad* (pp. 171-192). Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas / Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo

Before modern language. Domestic photography and visual experimentation in Mariano Fortuny Madrazo



Francisco-José Sánchez-Montalbán
https://orcid.org/0000-0001-8233-9427
Univresidad de Granada, España
fjsanche@ugr.es

Cómo citar este artículo

Sánchez-Montalbán, F. J. (2026). Antes del lenguaje moderno. Fotografía doméstica y experimentación visual en Mariano Fortuny Madrazo. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3827. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3827

Recibido: 30 - 04 - 2025
Aceptado: 11 - 06 - 2026
Publicado en línea: 15-06-2026

Resumen

Este artículo estudia la práctica fotográfica de Mariano Fortuny Madrazo a partir de la investigación realizada entre 2023 y 2026 en los fondos documentales y fotográficos conservados en el Museo Fortuny de Venecia. El análisis de sus negativos, placas, álbumes y fotografías de viaje permite reconstruir el papel que la imagen desempeñó dentro de su actividad artística y comprender cómo la fotografía doméstica funcionó como un espacio de documentación y experimentación visual en las primeras décadas del siglo XX. A través del caso de Fortuny, el trabajo plantea que determinadas estrategias asociadas posteriormente a la modernidad fotográfica, como la fragmentación del encuadre, la atención al detalle, la construcción serial de imágenes, la exploración de la luz o la organización narrativa de los álbumes, estaban ya presentes en prácticas privadas alejadas de las formulaciones teóricas de las vanguardias. El estudio propone interpretar estas fotografías como manifestaciones de una sensibilidad que antes de la modernidad contribuyen en la construcción de la cultura visual contemporánea.

Palabras clave: Mariano Fortuny Madrazo; Fotografía doméstica; Vanguardia; Álbum fotográfico; Fotografía de viaje.

Abstract

This article examines the photographic practice of Mariano Fortuny Madrazo through research conducted between 2023 and 2026 in the documentary and photographic collections preserved at the Fortuny Museum in Venice. The analysis of his negatives, glass plates, albums, and travel photographs makes it possible to reconstruct the role that images played within his artistic activity and to understand how domestic photography functioned as a space for documen-

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

tation and visual experimentation during the first decades of the twentieth century. Through the case of Fortuny, the study argues that several strategies later associated with photographic modernity—such as fragmented framing, attention to detail, serial image construction, the exploration of light, and the narrative organization of photographic albums—were already present in private photographic practices far removed from the theoretical formulations of the historical avant-gardes. The article proposes interpreting these photographs as manifestations of an emerging visual sensibility that, prior to the consolidation of photographic modernity, contributed to the formation of contemporary visual culture.

Keywords: Mariano Fortuny Madrazo; Domestic photography; Avant-garde; Photographic album; Travel photography.

1. Introducción

En las primeras décadas del siglo XX la fotografía experimentó una transformación decisiva gracias a la simplificación técnica de las cámaras y a la expansión industrial de empresas como Eastman Kodak Company, que hicieron que la práctica fotográfica se convirtiera en una actividad accesible a un público cada vez más amplio. Este proceso abrió el nuevo territorio visual de la fotografía doméstica y *amateur*. Familias, viajeros y aficionados registraron su entorno cotidiano, sus viajes y sus relaciones personales mediante imágenes que, en apariencia, carecían de pretensiones artísticas pero que fueron parte de los procesos que transformaron la mirada moderna. Antes de que las vanguardias artísticas formularán de manera explícita un nuevo lenguaje fotográfico reconocemos que en muchas de estas fotografías se estaba gestando un cambio en la forma de producir y de pensar las imágenes. Pintores, escultores, escenógrafos o diseñadores participaron de estas prácticas y adoptaron la fotografía como instrumento auxiliar de su trabajo y aunque la mayoría de estas fotografías eran de uso privado, en ellas se advierte una libertad formal y una espontaneidad que anticipan, de manera intuitiva, algunos de los principios que más tarde desarrollará la fotografía moderna.

En este contexto se sitúa el caso de Mariano Fortuny Madrazo, artista ecléctico, nacido en Granada (España) y afincado en Venecia donde desarrolló un amplio programa de actividades como pintor, escenógrafo, diseñador textil, inventor o con la fotografía y el cine *amateur*. Nicolás-Martínez (2001), resalta la importancia de situar la práctica fotográfica de Fortuny dentro de un debate amplio que, desde finales del siglo XIX, definía la relación entre fotografía y pintura. Como han señalado diversos historiadores, la fotografía se debatía entonces entre dos posiciones, por un lado, su subordinación a los modelos pictóricos; por otro, la afirmación de un lenguaje propio basado en sus cualidades específicas. Este conflicto dio lugar al desarrollo de la fotografía artística, que aspiraba a legitimar el medio acercándose a los valores tradicionales de la pintura. Pero la potencialidad de la fotografía residía precisamente en aquello que la diferenciaba de las artes anteriores. Muchos pintores recurrieron a la fotografía como herramienta de trabajo, encontrando en ella un medio eficaz para estudiar la naturaleza, las formas y, especialmente, las condiciones cambiantes de la luz. Mariano Fortuny Madrazo se sitúa de manera significativa dentro de este marco, desarrollando una intensa relación con la fotografía y el registro cinematográfico a lo largo de su vida. Desde muy joven estuvo familiarizado con el medio ya que su padre, el pintor Mariano Fortuny y Marsal, ya había utilizado la fotografía como apoyo para sus proyectos, pero en el caso de Fortuny hijo el uso de la fotografía se convirtió en un instrumento técnico al servicio de sus investigaciones artísticas y, al mismo tiempo, en un medio para registrar la experiencia cotidiana en sus viajes y en su entorno personal. Las numerosas fotografías realizadas por Fortuny y por su esposa, Henriette Nigrin, así como los álbumes que ambos elaboraron cuidadosamente a lo largo de los años, permiten observar el

registro afectivo de la vida privada y una incipiente exploración de las posibilidades expresivas del medio.

Este artículo está basado en las investigaciones llevadas a cabo en el Museo Fortuny de Venecia desde 2023 a 2026, en el que se ha podido consultar todo el material fotográfico que conservó la familia Fortuny. Se propone identificar el caso de Fortuny como el de un artista que utilizó la fotografía doméstica para ampliar su campo de investigación visual. A través de sus imágenes de viajes, de sus retratos y de sus archivos fotográficos, se advierte una forma de mirar que se sitúa en un momento de transición histórica, antes de que la fotografía moderna definiera sus principios estéticos. Será en su archivo de placas y negativos, o en sus álbumes privados, donde descubramos cómo ya se ensayaban, de manera intuitiva, nuevas formas de narrar el mundo mediante imágenes.

2. La fotografía doméstica y la nueva cultura visual de comienzos del siglo XX

Retomando los cambios del hecho fotográfico a finales del siglo XIX y cómo la fotografía dejó de ser una actividad reservada a profesionales y especialistas para convertirse en una experiencia cotidiana, descubrimos cómo la cámara portátil permitió registrar escenas que anteriormente no formaban parte de la tradición visual, configurando poco a poco una nueva relación entre imagen y vida. Quizá esta difusión de la fotografía *amateur* generara también nuevas formas de organización de las imágenes, como puede pensarse de los álbumes de fotografías. En ellos se reunían imágenes familiares, de viajes, retratos de amigos o escenas cotidianas, conteniendo una narración visual de la vida privada. Aunque en apariencia se trataba de objetos íntimos y sin pretensiones artísticas, se fue configurando como un elemento de construcción de memoria familiar y social.

Estos procesos domésticos tuvieron también un papel relevante entre los artistas, quienes descubrieron en la cámara un instrumento de apoyo para la composición, para el registro documental de escenarios o como forma de estudiar el movimiento o la luz. Entre 2019 y 2020 el Museo Thyssen-Bornemisza presentó una exposición comisariada por Paloma Alarcó, sobre la relación de la fotografía y la pintura impresionista. En ella se destacó cómo la fotografía proporcionó a estos jóvenes artistas una inspiración técnica, tanto en la observación científica de la luz o en la representación de un espacio asimétrico y truncado, como en la exploración de la espontaneidad y la ambigüedad visual (https://www.museothyssen.org/exposiciones/impresionistas-fotografia); vieron en la fotografía un medio de expresión y un lenguaje que conectaba directamente con su propia forma de entender la creación artística, porque la fotografía participaba de la visión instantánea de la realidad, captaba la expresión de la crónica social de su tiempo e imponía una labor moderna y científica, a través de la técnica, sobre las tradicionales formas artesanas del arte. Ayudados por la cámara, conseguían los efectos pictóricos a base de desenfocar el objetivo o mover el trípode; incluso con la utilización de cristales untados de vaselina a modo de filtro para quitar claridad. Y, a su vez, la fotografía se vio favorecida por la producción impresionista, sobre todo en el proceso del positivado y en complicados procesos de reproducción que le daban un carácter etéreo o borroso, y la acercaban aparentemente a la pintura. Un caso paradigmático de ellos fue, por ejemplo, el de Edgar Degas, quien experimentó con la fotografía en las últimas décadas del siglo XIX para estudiar la composición y la iluminación de sus escenas. De manera similar, posteriormente, artistas como Pierre Bonnard o Edvard Munch realizaron también numerosas fotografías de carácter privado que hoy permiten comprender mejor la relación entre la práctica fotográfica y la transformación de la mirada moderna. En estas imágenes, a menudo realizadas en contextos domésticos o durante viajes, se observa una libertad formal y una espontaneidad que difícilmente habrían sido posibles

dentro de las convenciones académicas de la pintura. Este fenómeno vuelve a confirmar que, en la evolución del lenguaje fotográfico ya se estaban produciendo cambios significativos en la forma de narrar visualmente la realidad.

Paralelamente, la fotografía de viajes adquirió un protagonismo creciente en esta nueva cultura visual. A medida que los desplazamientos se hicieron más frecuentes entre las clases acomodadas europeas, la cámara se convirtió en compañera habitual del viajero. Fotografía y turismo son manifestaciones culturales fundamentales de las últimas décadas del siglo XIX. El investigador Carmelo Vega, afirma que en este momento se fraguó un conjunto

> "de destinos, de regiones, de paisajes, de monumentos y de motivos que, poco a poco, pasaron a engrosar el repertorio básico de lo interesante, el catálogo esencial de lo que debía visitarse y verse en cada lugar, para acabar definiendo los tópicos de identificación del mundo" (Vega, 2010, p. 26).

Además, fotografiar era una forma de apropiarse visualmente del territorio visitado y de construir un relato personal del desplazamiento a través de los álbumes de fotografías que ofrecerían

> "un mundo como construcción turística, como un espacio artificial al servicio de la contemplación organizada de la realidad" (2010, p. 38).

Esta nueva fotografía doméstica respondía sin duda a un deseo de memoria y a una voluntad de narrar una experiencia. Registrar un lugar mediante la cámara implicaba observar, aislar ciertos detalles y elegir un punto de vista específico, creando un comportamiento de mirada sobre la realidad por parte de quien hacía la foto que iría poco a poco sistematizándose y compartiéndolo. Será J. Berger (2015), quien sistematice esta idea sobre cómo la fotografía es el resultado de una decisión humana consciente o inconsciente y que es el fotógrafo quien elige qué incluir y qué excluir de la imagen, dónde colocarse y qué momento capturar, algo que confirma que la decisión de mirar algo conlleva una dimensión narrativa y organizativa justo en el momento registro. Y en una línea similar, el historiador Clément Chéroux (2014) dirá que

> "es necesario entender que si la mayoría de las fotografías utilitarias o domésticas fueron producidas sin voluntad artística, ello no significa obligatoriamente que todas estén desprovistas por completo de cualidades estéticas" (Chéroux, 2014, p. 16),

y que gran parte de las innovaciones visuales asociadas posteriormente a la fotografía moderna ya estaban presentes de alguna forma en el terreno de la fotografía amateur a finales del siglo XIX y principios del XX.

Los encuadres inusuales, las perspectivas inesperadas, las composiciones arriesgadas o la captura de momentos espontáneos eran características habituales en las imágenes domésticas mucho antes de que fueran reivindicadas por las vanguardias, realizadas por los fotógrafos domésticos que exploraban las posibilidades del medio sin preocuparse necesariamente por la corrección técnica o por una ortodoxia estética. Esa libertad pudiera haber generado un amplio repertorio de soluciones visuales que más tarde serían reinterpretadas en contextos artísticos.

En las primeras décadas del siglo XX la mayoría de los artistas disponían de cámaras fotográficas y cierta curiosidad y fascinación por la tecnología y la búsqueda de nuevas formas de representación. Es precisamente en este contexto donde adquiere sentido el caso de Mariano Fortuny Madrazo. Su práctica fotográfica se inscribe en esta cultura visual emergente. Las imágenes que realiza, así como los álbumes que colecciona, participan plenamente de esta tradición de fotografía doméstica y de viaje que caracterizó a las primeras décadas del siglo XX, con una dimensión particularmente intelectual. En su biblioteca se conservan aún libros de Muybridge (*Animals in motion* y *The human figure in motion),* junto a manuales sobre procesos

fotográficos y fotomecánicos; indicadores del interés de Fortuny por la técnica y la ciencia. También, su actividad como diseñador textil, escenógrafo, pintor e inventor revela una constante curiosidad por los mecanismos técnicos capaces de transformar la percepción, como los sistemas de iluminación escénica o procedimientos de estampación.

3. El caso de Mariano Fortuny Madrazo

Como acabamos de ver, la figura de Mariano Fortuny Madrazo resulta especialmente significativa para comprender el papel que la fotografía doméstica desempeñó en la transformación de la mirada artística en las primeras décadas del siglo XX. Su perfil escapa a cualquier clasificación cerrada; fue un experimentador incansable que habitualmente ha sido definido como artista total porque todas las disciplinas que trabajó se interrelacionan sin jerarquías, desde una tradición decimonónica proyectada hacia la modernidad. Y eso puede verse de forma clara en el uso que hace de la fotografía como una herramienta transversal y por su fascinación por la tecnología y por los dispositivos capaces de ampliar las capacidades perceptivas y productivas del artista. Fusso definirá la fotografía de Fortuny como extrañamente adulta, ajena a prejuicios teóricos o a las reflexiones sobre su lenguaje específico, algo que

> "ha dado lugar a la idea de su uso secundario, casi como si Fortuny la hubiera relegado al ámbito de la documentación o, a lo sumo, al registro privado de personas y acontecimientos de la vida"[1] (Fusso, 2004, p. 10).

También, como ha señalado el historiador Italo Zannier, Fortuny utiliza la cámara como expresión de una curiosidad científica hacia los instrumentos modernos. A través de la fotografía, es capaz de construir rápidamente imágenes de personas y ambientes, verificar la eficacia de telas y prendas de vestir, o documentar las distintas fases de elaboración de sus complejos proyectos escenográficos. Zannier dirá también que

> "la fotografía le ofrece a Mariano Fortuny mucho menos, y a la vez mucho más, que la pintura; a través de ella, logra liberarse de la idea de lo 'grande', lo 'permanente', lo 'sagrado', en favor de lo 'cotidiano'"[2] (Zannier, 1978, p. 34).

Fortuny fotografía aquello que le sorprende y aquello que podría convertirse en una referencia futura para su trabajo como artista plástico. En su trabajo de *laurea*, Didoni (2009) afirma, en relación con las fotografías panorámicas de Fortuny, que no pretenden ser una imitación perfecta de la naturaleza o del paisaje urbano, más bien las entiende como una base desde la cual estudiar y comprender la visión del espacio en el entorno teatral; es decir, un simulacro de la realidad. Esta dimensión pragmática revela una concepción profundamente moderna de la fotografía como herramienta artística.

Pero en el caso Fortuny, su relación con la imagen responde además a un amor por el coleccionismo heredado de su familia, por producir imágenes propias y, al mismo tiempo, adquirir imágenes ajenas, como postales, reproducciones, fotografías comerciales, etc., que amplían su archivo personal y que, según M. M. Nicolás

1 *La fotografia di Fortuny mi è sempre sembrata stranamente "adulta", non condizionata da pregiudizi teorici o da riflessioni sul suo linguaggio specifico, da questo spesso è nata l'idea di un suo uso secondario quasi che il nostro l'avesse regalata nel campo della documentazione o, al più, della registrazione privata di persone ed eventi della vita.*

2 *La fotografia offre anche a Mariano Fortuny assai di meno, ma molto di più della pittura; suo tramite, egli è in grado di liberarsi dallìdea del "grande", del "permanente", del "sacro", in favore del "quotidiano".*

> "le llevaría a formar una fototeca en el palacio Orfei con más de 11.000 placas fotográficas que constituyen un impresionante fondo documental sobre la historia de la fotografía" (Nicolás-Martínez, 2001, p. 187).

Los álbumes familiares que organiza junto a Henriette Nigrin reflejan con claridad esta doble dimensión. Las imágenes se guardan por su potencial visual y por su testimonio experiencial y este carácter híbrido se hace especialmente evidente en sus fotografías de viaje. Ya hemos adelantado cómo durante las primeras décadas del siglo XX, el turismo cultural había experimentado un notable desarrollo entre las élites europeas, y ciudades como Roma, Venecia o París se consolidaron como destinos privilegiados para artistas e intelectuales. Sin embargo, el modo de viajar de Fortuny se aproxima más a la tradición del viajero erudito del siglo XIX, recorriendo los destinos con una curiosidad investigadora, atento a los grandes monumentos y a los detalles aparentemente secundarios de un lugar, y su fascinación total por la tecnología visual que lo llevará a portar con él varios dispositivos en sus desplazamientos o a experimentar con técnicas y cámaras como las panorámicas, estereoscopías, autocromos y, muy importante, la filmación de películas. Esto permite entender que Fortuny trabaja con las novedades técnicas del momento porque está interesado en todo lo que amplía su percepción.

Con todo ello, sus prácticas se sitúan en un punto de convergencia entre la curiosidad científica y la sensibilidad artística, investigando materialmente todo lo que tiene que ver con la reproducción gráfica, algo que años más tarde analizaría Benjamin en su conocido ensayo publicado en 1936 sobre cómo las tecnologías modernas de reproducción transformaron la naturaleza, función y percepción del arte (Benjamin, 2003). Un ejemplo de ello es el hecho de que Fortuny inventa y patenta un papel fotográfico con cierto efecto de grabado con el que busca modificar la textura y la apariencia final de sus tomas. El aspecto y textura que aporta este papel responde a presupuestos de tradición pictorialista en la voluntad de acercar la fotografía a la pintura, aunque como señala Francisco Sotomayor, Fortuny se mueve más bien dentro de una sensibilidad simbolista y lo que le interesa es dotar a sus imágenes de una densidad poética y atmosférica (Sotomayor, 2023) y en otras ocasiones experimenta con procesos que alteran la superficie de la imagen buscando la ampliación de las posibilidades expresivas de la fotografía dentro de una concepción más moderna de la imagen.

Lo que aportan estas prácticas es una forma particular de entender la relación que el arte tiene con la tecnología y, en particular con los modos de archivar y coleccionar imágenes en la cultura visual moderna. Fortuny trabaja habitualmente en proyectos de gran complejidad técnica especialmente en el ámbito de la escenografía teatral, el diseño textil y la experimentación lumínica que requieren un control minucioso de los materiales y las estructuras. En estos casos las fotografías son necesarias para registrar muchos de los procesos que realiza, y también le sirven para analizar posteriormente los resultados y para guardar memoria visual de todo lo realizado. En sus álbumes y libros de trabajo encontraremos fotografías de telas, de vestidos (figura 1), de formas de pliegues, texturas o sistemas de iluminación como forma de estudiar su comportamiento ante la luz, su caída, su densidad o su capacidad para generar volúmenes; del mismo modo, registra los procesos de trabajo y diseño de una escenografía que le permite comprender su organización espacial y su impacto visual. Es claro que la fotografía le aporta un material eficaz para la observación y la evaluación de sus diferentes proyectos artísticos.

Figura 1
Mariano Fortuny Madrazo. Fotografía de vestido. Palacio Fortuny de Venecia. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.



En numerosas fotografías realizadas en su estudio aparecen modelos femeninas vestidas con sus tejidos o con los célebres vestidos *Delphos*. A menudo son fotografías de interiores neutros, junto a cortinas, columnas o fondos lisos. Estas imágenes mantienen una relación evidente con la fotografía de moda y de sociedad de comienzos del siglo XX. En esos mismos años, fotógrafos como el Barón de Meyer, Edward Steichen o los colaboradores de revistas ilustradas como Vogue o Harper's Bazaar estaban desarrollando una estética refinada propia del *art decó*, basada en el gusto por las telas, las transparencias, la elegancia de la pose y la difusión de la luz. Fortuny conocía sin duda ese universo visual. Vivió entre París y Venecia, dos centros fundamentales de la cultura cosmopolita del momento, y estaba atento tanto a la moda como a las artes decorativas y a las nuevas técnicas de reproducción. Sin embargo, sus fotografías de los diseños de sus vestidos no responden exactamente a la lógica de la moda comercial. Le interesa destacar cómo las características físicas de la tela y cómo el diseño transforma el cuerpo y cómo responde a distintos tipos de iluminación. Muchas veces sustituye a las modelos por maniquíes inmóviles. En otras ocasiones usará modelos desnudas o semidesnudas para estudios anatómicos, para composiciones posteriores o para proyectos decorativos.

Fortuny amplía la práctica documental de la fotografía integrándose de manera sistemática en su propio método de trabajo. Lo que distingue su caso es la amplitud y la ambición con la que desarrolla este uso de la imagen basado en un sistema amplio de acumulación y organización visual que le lleva a construir un vasto archivo de referencias a partir de sus propias imágenes combinadas con imágenes adquiridas, postales, reproducciones de obras de arte, estampas, recortes, etc.

Este conjunto heterogéneo lo organiza en álbumes temáticos que abarcan una gran variedad de temáticas, como arquitecturas, motivos ornamentales, tejidos, esculturas, paisajes, escuelas pictóricas o detalles decorativos. Estos álbumes podrían entenderse como la creación de una enciclopedia visual de consulta para su trabajo. En un momento histórico anterior a la existencia de bases de datos digitales, Fortuny ideó este sistema de acceso al conocimiento visual que

funciona de manera sorprendentemente cercana a lo que hoy identificamos como un motor de búsqueda de imágenes. Además, este impulso acumulativo responde a una forma de pensamiento profundamente estructurada porque las imágenes las almacena de manera organizada, seleccionadas y agrupadas según afinidades formales o temáticas en bellos álbumes fabricados artesanalmente por él mismo y ordenados en estanterías especialmente diseñadas y fabricadas para trabajar con ellos y poder desplegarlos y abrirlos con comodidad (figura 2).

Figura 2

Despacho y biblioteca de Mariano Fortuny. Palacio Fortuny de Venecia. Mesa de trabajo y estanterías con álbumes temáticos de fotografías e imágenes organizadas. © F. J. Sánchez Montalbán



Junto a esta dimensión técnica, Mariano Fortuny Madrazo muestra una clara predilección por conservar materialmente sus experiencias vitales, viajes y escenas de la vida cotidiana. Toda su fotografía doméstica parece elevarse a cierto impulso coleccionista que, como acabamos de exponer, le lleva tanto a producir imágenes, como también a adquirir fotografías ajenas, postales y reproducciones que amplían su archivo visual y su repertorio iconográfico.

Sus fotografías de viajes y los álbumes que realiza junto a su compañera, Henriette Nigrin, reflejan esta doble dimensión. Durante sus desplazamientos, Fortuny compra imágenes de todo tipo y fundamentalmente, registra paisajes, monumentos, calles, detalles arquitectónicos y escenas cotidianas responden mayoritariamente a su curiosidad por las formas culturales y por lo desconocido. Su mirada se detiene tanto en lo monumental como en lo incidental, en aquello que provoca su impulso de generar o construir un nuevo imaginario referencial sobre lo que está viviendo.

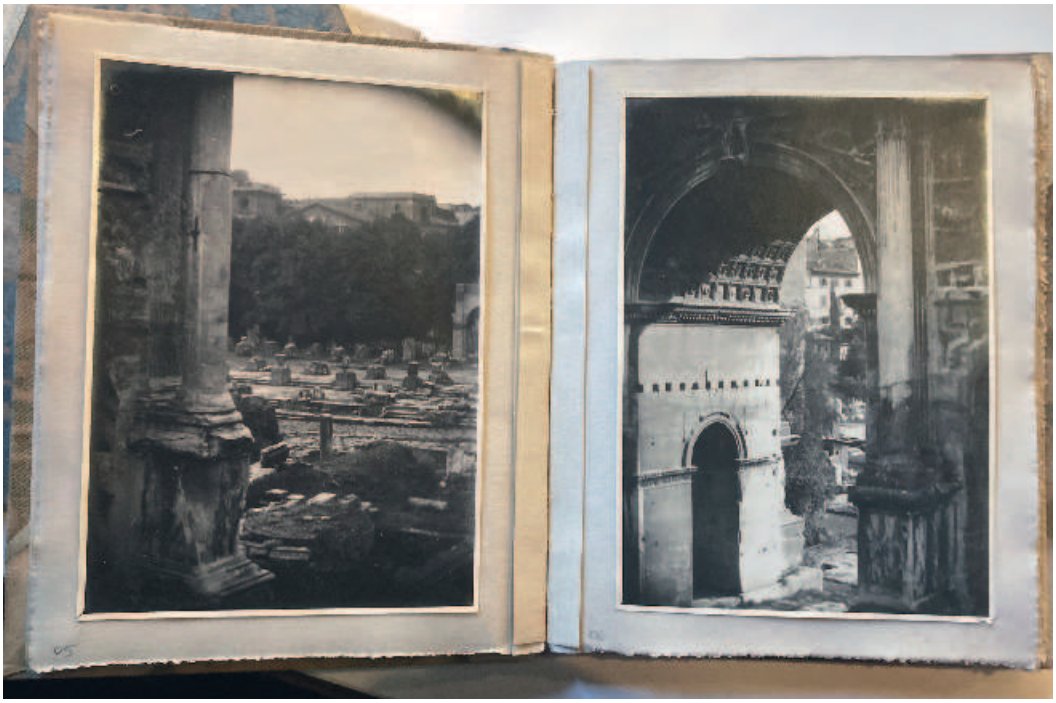
Este aspecto resulta especialmente significativo si se sitúa en el contexto donde el acto fotográfico deja de ser un acto solemne y preparado para convertirse en una práctica integrada en el protocolo del viaje. Y un momento también en el que el turismo no era aún una experiencia masificada y acelerada como la que caracteriza al turismo contemporáneo, sino que se trataba más bien de una práctica cultural vinculada a las clases ilustradas, heredera en parte del viaje formativo decimonónico, en la que el desplazamiento suponía una forma de ocio burgués, "un incentivo social y cultural diferenciador y expresión de una élite económica dominante" (Vega, 2010, p. 7). Esta concepción del viaje turístico, eminentemente moderna, había comenzado ya a estructurarse a través de itinerarios, guías, imágenes previas y expectativas visuales y las postales, las fotografías comerciales y las ilustraciones desempeñan una función pedagógica fundamental, indicando aquello que debía verse, desde dónde y cómo debía ser visto. En el

despacho de Fortuny se conservan aún los prospectos y folletos de algunos de los viajes realizados a Grecia o Egipto, en los que se especifican con detalle los lugares, monumentos, paisajes y actividades pintorescas que podrían visitarse. Las imágenes de Fortuny de estos viajes mostrarán cómo asume ciertos puntos de vista codificados, pero también cómo se permite desviarse de ellos mediante encuadres más libres o elementos inesperados.

Será precisamente en estas desviaciones de la imagen donde su práctica fotográfica adquiere mayor interés y diferenciación. Recordemos nuevamente cómo la gran revolución iniciada por la comercialización de las cámaras Kodak supuso la generación de una actitud, de una forma distinta de entender la creación de imágenes basada fundamentalmente en la pérdida de la primacía de la composición o de la elaboración perfecta en favor de lo instantáneo y lo casual. Esta coexistencia de registros entre lo inmediato y lo elaborado se sitúa además en un punto intermedio entre un turismo cultural y la investigación visual, y el posterior proceso de construcción de una narrativa en los álbumes constituirá además un ejemplo de cómo organizar y narrar la realidad, prolongando el viaje más allá de su duración temporal y transformándolo en un sistema de imágenes.

Los álbumes de Fortuny son el lugar donde esta experiencia se organiza y adquiere forma construyendo recorridos narrativos vinculados al lugar y a la experiencia vivida. En muchos casos, las imágenes se agrupan por ciudades o temáticas, pero sin una linealidad temporal rígida; lo que prevalece es la construcción de una memoria visual coherente más que la fidelidad al orden de los acontecimientos. En los primeros álbumes esta organización resulta más abierta y flexible, apareciendo incluso imágenes repetidas, a veces con distintas densidades o tonalidades, como si el interés residiera también en explorar las variaciones de la imagen. Con el paso del tiempo, especialmente en los viajes a Egipto o Grecia, los álbumes adquieren una estructura más sistemática y ordenada, en consonancia con viajes también más planificados. Sin embargo, incluso en estos casos, la organización parece siempre responder a la voluntad de construir relato. Contemplar estos álbumes implica preguntarse qué significaba para Fortuny hacer fotografías, porque más allá del recuerdo su colección configura un mundo paralelo, un archivo donde se ha construido la memoria de forma bella y organizada.

Figura 3
Álbum Roma Mts. 1. Museo Fortuny. Venecia. © F. J. Sánchez Montalbán



Pero además la fotografía de Mariano Fortuny Madrazo contiene un aspecto de experimentación visual que resulta fundamental para comprender su modernidad. Aunque él nunca se presenta públicamente como fotógrafo, ni desarrolla una obra destinada a la exhibición, en sus fotografías y películas se advierte una clara indagación sobre el lenguaje visual en estrecha relación con el resto de sus disciplinas. También, muchas de sus imágenes funcionan como material de trabajo para otras disciplinas, como apoyo para el dibujo, el grabado o el diseño. Determinadas poses, juegos de luz o configuraciones espaciales son capturados fotográficamente para ser posteriormente reinterpretados en otros medios (figuras 4 y 5).

Figuras 4 y 5
Mariano Fortuny Madrazo. Fotograma (Córdoba) y Grabado (Museo Fortuny, Venecia). © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.





En este uso instrumental vemos también cómo se generan nuevas posibilidades formales que pueden incluso no llegar a materializarse posteriormente en otras obras. Sus fotografías son siempre parte de un proceso o de una posibilidad. Como señala Italo Zannier, sus imágenes fotográficas

> "casi nunca son definitivas ni exhaustivas; son notas (bocetos, diría un pintor) que sugieren una mayor clarificación, ..., casi como si existiera

> la intención de descontextualizar posteriormente la figura, recortando su contorno para transferirlo al lienzo"[3] (Zannier, 1978, p. 35).

Esta condición las aproxima al boceto o a la anotación visual, es decir, a formas de pensamiento en proceso. Y quizá sean precisamente estas soluciones visuales las que permitan reconocer en su trabajo una anticipación de algunos de los recursos que más tarde definirá la fotografía moderna. Sin proponérselo explícitamente, Fortuny ensaya una forma de relación con la imagen que se aleja de la representación clásica y se aproxima a una concepción vanguardista.

En muchas de sus imágenes se pueden percibir estrategias creativas como una clara intención compositiva con juegos de luces y sombras, una atención cuidadosa a las líneas arquitectónicas o un cierto interés por la repetición de formas o por la organización del espacio, correspondientes a las convenciones académicas tradicionales propias de la tradición decimonónica, pero junto a estas imágenes podemos encontrar un gran número de fotografías más casuales que contienen una evidente libertad formal. Ejemplo de ello son por ejemplo los horizontes ligeramente inclinados, las composiciones inestables, los cortes abruptos o los encuadres que parecen responder a la urgencia del momento más que a una planificación previa. Lejos de interpretarse como simples imperfecciones, estos rasgos pueden entenderse como manifestaciones de una nueva relación con la imagen, y con los que Fortuny parece descubrir que la cámara le permite ver de otra manera.

Este modo de trabajar claramente anticipa un lenguaje fotográfico basado en la ruptura con la composición clásica cerrada, la eliminación de un centro de interés claro o la distribución de elementos sin una jerarquía aparente; elementos que hoy reconocemos como una apertura hacia nuevas formas de representación y que más tarde serían desarrollados por los artistas de los movimientos de vanguardia.

Con la observación y estudio de sus álbumes puede constatarse que la presencia constante de la cámara fotográfica y de cine en sus viajes configura una actitud ante el desplazamiento. Aunque en ocasiones es difícil distinguir quién ha realizado las tomas, tanto Fortuny como Henrriette Nigrin portan los dispositivos de manera complementaria, en ocasiones él filma mientras ella fotografía, y viceversa. La filmación de Fortuny es corta, apenas unos segundos, demostrando más interés en lo fotográfico que en la secuencia del hecho que tiene delante. Las fotografías de Henrriette parecen más interesadas en el acontecimiento y quizás las de Fortuny en las expresiones visuales y culturales; pero independientemente de esta posible diferencia, esto demuestra una conciencia compartida de estar construyendo un archivo o una memoria visual organizada en álbumes. Y en esta actividad, el paseo adquiere una dimensión metodológica y de relación estética con el espacio. Se mueven entre itinerarios parcialmente codificados por la cultura turística de su tiempo combinados con momentos de deriva más libre al encuentro con lo inesperado. Este modo de recorrer la ciudad anticipa algunas de las prácticas que más tarde desarrollarán las vanguardias históricas sobre la deriva, entendida como una estrategia de acceso a nuevas formas de percepción y de experiencia estética

4. Una sensibilidad moderna en la fotografía de Mariano Fortuny Madrazo

Llegados a este punto es fácil entender que la práctica fotográfica de Fortuny revela, en conjunto, una concepción amplia y compleja del uso y creación de la imagen, especialmente significativa si se sitúa en el contexto histórico en el que se desarrolla. Su caso permitiría com-

3 *Le immagini fotografiche di Fortuny, non sono quasi mai definitive, esaurienti; sono appunti (schizzi, direbbe un pittore) che suggeriscono un'ulteriore precisazione: nella posa del soggetto, ..., quasi ci fosse l'intenzione di decontestualizzare successivamente la figura, ritagliandone la sagoma, da ripiare sulla tela.*

prender cómo la fotografía doméstica se convirtió en un espacio privilegiado de investigación artística con una sensibilidad que anticipa la centralidad de la imagen en la cultura visual contemporánea. Ya hemos adelantado que las fotografías de Mariano Fortuny Madrazo no fueron concebidas para ser expuestas, ni formaron parte de un programa teórico, ni dieron respuesta a una voluntad explícita de ruptura de las inminentes formas de pensamiento de las vanguardias históricas, y a pesar de ser fotografías que permanecen ligadas al ámbito del taller, a la vida doméstica y al archivo privado, vistas hoy, poseen una extraordinaria capacidad anticipatoria, que quizás todavía de manera intuitiva, aportan muchos de los recursos visuales que después formarán parte de los lenguajes fotográficos de todo el siglo XX.

Podemos observar muchos de esos recursos creativos en los encuadres, en el movimiento de la cámara y en desenfoques intencionales, también en el interés por el detalle, el gusto por las estructuras geométricas o en la construcción de pequeñas narrativas visuales seriadas con las que Fortuny trabaja y que nos permiten constatar cómo ciertas transformaciones de la mirada comienzan a producirse en sus procesos de documentación y de investigación para la producción artística.

Leídas desde las categorías propuestas por Renato Poggioli en *Teoría del arte de vanguardia* (1964), algunas de sus operaciones visuales pueden incluso pensarse como impulsos vanguardistas porque en sus imágenes aparecen, en estado embrionario, ciertas tensiones que Poggioli identifica como constitutivas de la sensibilidad moderna como el experimentalismo, la fragmentación, el agonismo entre tradición e invención, e incluso una tendencia a la autonomía del lenguaje visual donde

> "el alejamiento de la norma es un hecho tan regular y normal que se transforma en un canon no menos excepcional que previsible. El desorden se convierte en regla cuando se opone de forma deliberada y simétrica a un orden preestablecido" (Poggioli, 1964, p. 69).

El experimentalismo es quizá su rasgo más evidente. Poggioli entiende la vanguardia como una práctica animada por el culto al procedimiento y por una estrecha relación entre arte e investigación técnica. La fascinación de Fortuny por los dispositivos modernos como la cámara fotográfica, el cinematógrafo, la estereoscopía, los autocromos, la cámara panorámica o incluso la de sus propios papeles fotosensibles, unido a sus investigaciones lumínicas, parece responder a esta voluntad de explorar qué nuevas formas de visión permiten esos instrumentos y cómo son generadores de actitudes y posiciones ante la imagen. El enfoque experimentalista se advierte también en el carácter no conclusivo de muchas imágenes. Como señaló Italo Zannier, sus fotografías parecen esbozos, apuntes abiertos más que imágenes definitivas (Zannier, 1978). Fortuny repite motivos, realiza variantes, ensaya encuadres distintos de un mismo asunto o produce copias con densidades diversas en las que descubrimos una lógica serial y procesual que desplaza la idea de obra única hacia la de la obra entendida como proceso.

Otro aspecto particularmente significativo es la fragmentación del campo visual. Algunas fotografías de escaleras, muros, vegetación, sombras o detalles arquitectónicos muestran una voluntad de aislar estructuras o relaciones formales por encima de la mera descripción del motivo. El encuadre lo organiza sin jerarquías clásicas con plena libertad expresiva, algo que décadas más tarde será sistematizado por la Nueva Visión y por autores como László Moholy-Nagy. Incluso podríamos hablar de cierta obscuridad moderna (Poggioli, 1964). En algunas vistas venecianas o en ciertos estudios de sombras podemos encontrar esta condición casi abstracta, e incluso poética, que excede el uso doméstico convencional de la fotografía. Todo ello se intensifica en su tratamiento de la luz, donde reflejos, sombras proyectadas, superficies vibrantes o masas arquitectónicas modeladas por el sol, construyen lo que Poggioli entendería como una búsqueda de pureza formal materializada en el interés por aislar cualidades visuales elementales como el ritmo, contraste, textura o luminosidad. Aquí conviene señalar la tensión particular-

mente reveladora entre tradición e invención que Poggioli llama agonismo, en el que la obra permanece dentro de sus límites de una tradición heredada. Pocas figuras responden mejor a esta condición que Fortuny. Simbolista e inventor, fascinado por los tejidos históricos y por las máquinas modernas, heredero de la pintura decimonónica, pero atento a procedimientos que anuncian otros lenguajes, ocupó una posición atenta ante la modernidad, en haber intuido que la cámara podía ser una herramienta para pensar visualmente y que en sus fotografías de viaje, sus estudios de modelos, sus secuencias domésticas o sus imágenes aparentemente casuales, se ensayaron formas de mirar que todavía no tenían nombre, pero que prefiguraban cuestiones centrales de la modernidad fotográfica.

Uno de los elementos capaces de unificar toda la producción visual de Fortuny quizá sea su fascinación por la iluminación, la cual atraviesa toda su actividad como escenógrafo, como inventor o como diseñador y que se materializa especialmente en sus innovaciones escenográficas, que le llevan incluso a inventar y generar sistemas de iluminación. Frente a la iluminación frontal y dura del teatro decimonónico, por ejemplo, buscó una luz indirecta, reflejada, difusa, capaz de modelar las formas sin violentarlas. Marzia Maino ha señalado que en sus investigaciones sobre iluminación escenográfica pueden distinguirse tres grandes sistemas lumínicos, el de la luz indirecta, la luz reflejada y la luz difusa. Esta última, conocida posteriormente como "Sistema Fortuny", fue la más innovadora y consistía en proyectar la luz sobre superficies curvas o reflectantes para que se expandiera de manera suave y homogénea por el espacio escénico (Maino, 2023). Con estos efectos buscaba una concepción estética cercana a las investigaciones escénicas de Richard Wagner, especialmente en la idea de una obra de arte total donde la iluminación contribuye a la creación de atmósferas envolventes y a la unificación de los distintos lenguajes artísticos. Asimismo, su sensibilidad hacia la luz encuentra afinidades con artistas simbolistas como Rogelio de Egusquiza, cuya pintura explora una iluminación cargada de resonancias emocionales y espirituales, vinculada también al universo wagneriano (Jiménez-Fernández, 2023). Lo interesante de todo esto es que esta concepción de la luz aparece también en sus fotografías.

A través de la cámara, Fortuny estudia cómo la luz genera atmósferas o cómo transforma la percepción de los objetos. Su práctica se aproxima a aquella que permitió a los pintores impresionistas explorar las variaciones lumínicas de la naturaleza, aunque en su caso este interés se desplace hacia una investigación más técnica y aplicada (Nicolás-Martínez, 2001) en la que sus inventos y patentes responden a la obsesión constante por conseguir una luz capaz de envolver el espacio de forma natural y atmosférica. Parece evidente que la luz de Fortuny tenga mucho que ver con su experiencia vital y artística, y quizá por ello podamos destacar dos grandes modelos lumínicos que marcarán profundamente tanto su investigación técnica como su sensibilidad visual; por un lado, el de la luz difusa de Venecia y por otro una luz contrastada, quizá inspirada en sus viajes por países del Mediterráneo.

En Venecia encuentra una luz especialmente afín a su sensibilidad escenográfica. La humedad, la presencia constante del agua y la niebla producen una iluminación tenue, vibrante y envolvente. Es una luz difusa, sin contornos precisos, que elimina los contrastes excesivos y hace que los objetos parezcan fundirse lentamente con el espacio (figura 6). Esa cualidad atmosférica, tan propia de la ciudad, coincide con sus investigaciones escenográficas y explica por qué muchas de sus fotografías venecianas poseen un tono silencioso que ofrece una experiencia estética donde las formas se suavizan y la ciudad o el paisaje aparece como una representación casi pictórica, muy cercana a la experiencia atmosférica wagneriana.

Figura 6
Mariano Fortuny Madrazo. Panorámica. Venecia. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.



Por otro lado, sus numerosos viajes le permitieron descubrir otros sistemas visuales. Frente a esa luz envolvente, los viajes de Fortuny por el Mediterráneo a España, Grecia, Egipto o Marruecos le enfrentan a un régimen lumínico radicalmente distinto donde la luz es dura, directa, casi escultórica, con sombras y contrastes acentuados y las formas arquitectónicas emergen con una claridad contundente. En estas imágenes la luz define una presencia casi táctil de la materia a través del contraste y la escena adquiere una estructura más geométrica (figura 7).

Figura 7
Mariano Fortuny Madrazo. Grecia, vista desde el Partenón. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.



En la observación detenida de las imágenes de Mariano Fortuny Madrazo se percibe un interés específico por registrar variaciones lumínicas. Esta insistencia sugiere que, para Fortuny, la luz es un fenómeno que merece ser observado y comprendido. Esto es porque Fortuny pertenece a una cultura visual que ya ha sido profundamente transformada por el legado de la pintura impresionista, donde la luz fue el verdadero tema de la representación, y la fotografía y el cine además, vinieron a posibilitar que esa luz, interpretada, pueda también registrarse físicamente. Para un artista como Fortuny, profundamente interesado por la tecnología y por los procesos de creación, esta posibilidad resulta especialmente estimulante porque la cámara le permitía comparar luces distintas y construir un archivo de comportamientos lumínicos.

En muchas de sus fotografías puede apreciarse la diferencia entre el simple hecho de mirar frente al de fotografiar conscientemente; aunque quizá pueda incluso deberse a la convivencia de imágenes realizadas por Fortuny y por Henriette Nigrin en los mismos archivos y álbumes. Reconocemos una mirada cotidiana que tiende a reconocer objetos y situaciones, pero también una mirada de artista-fotógrafo donde se perciben relaciones e intereses distintos, por ejemplo, cómo la luz incide sobre una superficie, cómo construye volúmenes, cómo descompone o unifica el espacio, etc. Captar la luz, al igual que opinaban los impresionistas, es parte de la transformación que el artista ejerce sobre aquello que contempla o expresa. Esta conciencia se manifiesta también en la diferencia de actitud entre las tomas fotográficas y las de sus películas. Con la cámara cinematográfica Fortuny parece tener una voluntad de registro más libre, menos analítica, donde el movimiento y la experiencia prevalecen sobre el control. La fotografía, en cambio, le implica una decisión más precisa deteniéndose a menudo en encuadrar, esperar, medir la luz, etc. En muchas ocasiones se nota cómo afina su mirada y parece interesarse especialmente por efectos producidos por los contrastes, sombras o reflejos que requieren una atención más concentrada.

Unido a esta pasión por la iluminación encontraremos también un claro interés por motivos humildes, secundarios, a menudo apartados de la monumentalidad o que, aparentemente, carece de importancia narrativa, fijándose con frecuencia en escaleras, tejados, muros, ventanas, plantas, ramas, sombras o texturas. Le interesa la estructura visual de las cosas, por eso llena a veces el encuadre con una pared, con un grupo de hojas o con una repetición de formas arquitectónicas. Sus fotografías de plantas y hojas son especialmente reveladoras de esta forma de selección que se aproxima al detalle y a las repeticiones. ¿Qué busca exactamente? Parece interesado por la organización interna de las formas, por su ritmo y su textura, e incluso por su capacidad ornamental, algo que puede relacionarse directamente con su trabajo de estampación textil (figura 8). Los motivos vegetales, las geometrías y los ritmos que descubre en la naturaleza reaparecen después en sus estampados y diseños.

Figura 8
Mariano Fortuny Madrazo. Hojas de hiedra. © Museo Fortuny - Fondazione Musei Civici di Venezia.



Algo similar sucede con la arquitectura. Fortuny mira los edificios como conjuntos de volúmenes y superficies. Se siente atraído por los efectos de la luz sobre las formas y sus texturas. El resultado son imágenes en las que la arquitectura parece descomponerse en ritmos y planos. Estas soluciones visuales anticipan claramente recursos que más tarde serán habituales en la Nueva Visión y en los presupuestos estéticos de la Bauhaus, como la aplicación de puntos de vista altos o bajos, encuadres diagonales o el interés por la geometría urbana.

Otro rasgo que aproxima su trabajo a sensibilidades posteriores es la organización de las imágenes en series. Fortuny rara vez piensa una fotografía de manera aislada. Sus álbumes construyen secuencias y narraciones donde varias imágenes de un mismo lugar, de una misma persona o de un mismo objeto, son observadas desde ángulos diferentes. Esta tendencia serial reordena de manera casi cinematográfica las andanzas y paseos junto a Henrriette y no parece casual la manera de recorrer el espacio y de pensarlo visualmente o de narrarlo en series y álbumes fotográficos, algo que veremos también en las posteriores derivas del surrealismo y del dadaísmo en las que descubrirán en el paseo y en el azar del caminar por la ciudad una forma de activar la imaginación. Antes de que la vanguardia formulara muchas de estas posiciones y actitudes ante la creación artística y visual de forma teórica, comprobamos cómo Fortuny, y otros artistas como él, ya los estaban explorando desde un territorio más silencioso en sus talleres, en sus álbumes y en los ámbitos privados. Quizá esa condición permitiría formular una tesis general sobre la modernidad latente en la fotografía de Fortuny, pero más que buscar en sus imágenes una estética vanguardista antes de tiempo, parece más revelador constatar cómo estos procedimientos visuales pudieron haber anticipado modos de pensar la imagen que después adquirirán formulación teórica.

Hemos visto cómo algunos de esos aspectos resultan especialmente indicadores y permiten aproximarse con mayor precisión a esa dimensión proto-moderna y a la complejidad de una práctica donde la documentación y la investigación artística aparecen profundamente entrelazadas.

5. Conclusión final

La fotografía doméstica se revela como un proceso fundamental para comprender las transformaciones de la mirada en las primeras décadas del siglo XX. Desde el registro privado se ensayaron nuevas relaciones con la imagen al margen de las formulaciones teóricas que posteriormente definirían la modernidad fotográfica. La portabilidad de las cámaras, la inmediatez del registro y la relativa ausencia de normas compositivas favorecieron una libertad creativa en la que lo cotidiano y lo espontáneo configuraron una nueva sensibilidad visual.

El caso de Mariano Fortuny Madrazo permite reconocer con claridad esa dimensión anticipatoria. Su práctica fotográfica, situada entre el archivo privado, la documentación de sus proyectos y la experimentación técnica y artística revela una concepción amplia de la imagen profundamente ligada a su pensamiento estético. En sus fotografías y álbumes confluyen aspectos como la investigación técnica, el coleccionismo o la construcción de narrativas sobre experiencias y memoria familiar.

Uno de los aspectos más relevantes de este estudio ha sido constatar que en este sistema de imágenes aparecen, todavía de forma intuitiva y no programática, recursos que más tarde serán centrales en la fotografía moderna, como la fragmentación del encuadre, la movilidad de la mirada, la atención al detalle, la organización serial de las imágenes o la exploración de la luz como estructura visual, mostrando cómo algunos de los problemas asociados a la modernidad fotográfica, apoyados por la pasión por la experimentación tecnológica e instrumental, se estaban gestando previamente en prácticas domésticas y experimentales.

Podemos afirmar que la aportación de Fortuny reside, por tanto, en haber desarrollado, desde el ámbito privado, una sensibilidad moderna donde aptitudes artísticas de la tradición decimonónica y posteriores posiciones más innovadoras han convivido de manera particularmente fértil en sus proyectos, en sus álbumes, en sus fotografías de viaje y en sus investigaciones sobre luz, intuyendo que la modernidad fotográfica posee antecedentes dispersos, quizá también silenciosos, que conviene incorporar a su genealogía. Por ello, el valor histórico de la primera fotografía doméstica debe entenderse como el fenómeno donde comenzaron a definirse, de forma anticipada e intuitiva, algunas de las bases de la cultura visual contemporánea.

6. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

7. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

8. Financiación

Este trabajo forma parte de los resultados de la investigación financiada por el Plan Propio de Investigación y Transferencia 2025 Programa: 10. Programa de Ayudas para Realizar Estancias Breves en Centros de Investigación Nacionales y Extranjeros de la Universidad de Granada, realizada en el MUSEO FORTUNY (VENEZIA) dedes el 2025-11-24 a 2026-02-08.

9. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

10. Referencias

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. E. Weikert, Trad.). Ítaca.

Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.

Chéroux, C. (2014). *La fotografía vernácula*. Ediciones Ve.

Didoni, M. (2009). *La rappresentazione panoramica tra pittura, fotografia e cinema* [Tesis de laurea no publicada]. Università degli Studi di Padova.

Fusso, S. (2004). Una singolare visione. Arte tra fotografia e teatro. En C. Franzini, & S. Fuso. *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni* (pp. 9–21). Musei Civici Veneziani.

Jiménez-Fernández, M. L. (2023). Rogelio de Egusquiza y Mariano Fortuny y Madrazo. De la pintura wagneriana a la reforma de la iluminación en la escena. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 127–154). Editorial Universidad de Granada.

Maino, M. (2023). Con gli occhi della luce. La poetica teatrale di Mariano Fortuny. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 49–76). Editorial Universidad de Granada.

Nicolás-Martínez, M. M. (2001). *Mariano Fortuny y Madrazo: Entre la modernidad y la tradición*. Fundación Universitaria Española.

Poggioli, R. (1964). *Teoría del arte de vanguardia*. Revista de Occidente.

Sotomayor, F. (2023). Mariano Fortuny y Madrazo y la cultura artística fin de siglo. Nuevas aportaciones. En M. M. Villafranca-Jiménez, E. Guillén-Marcos, & R. Hernández-Soriano (Eds.). *Mariano Fortuny y Madrazo. Historia, arte, espacios y emociones* (pp. 17–48). Editorial Universidad de Granada.

Vega, C. (2010). *Lógicas turísticas de la fotografía*. Cátedra.

Zannier, I. (1978). Mariano Fortuny fotógrafo. En *Immagini e materiali del laboratorio Fortuny* (pp. 33–39). Marsilio Editori.

Recursos web

Museo Nacional Thyssen-Bornemisza. (s. f.). *Impresionistas y fotografía*. https://www.museothyssen.org/exposiciones/impresionistas-fotografia

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

La colección de fotografía Hausmann. Un retrato fiel de la sociedad burguesa madrileña y gallega en el siglo XIX

The Hausmann photography collection. A faithful portrait of Madrid and Galician bourgeois society in the 19th century



Mercedes Hausmann-Casal
https://orcid.org/0009-0004-3851-4549
Universidad Complutense de Madrid, España
mhausman@ucm.es

Cómo citar este artículo

Hausmann-Casal, M. (2026). La colección de fotografía Hausmann. Un retrato fiel de la sociedad burguesa madrileña y gallega en el siglo XIX. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3820. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3820

Recibido: 26 - 04 - 2026
Aceptado: 22 - 05 - 2026
Publicado en línea: 28-05-2026

Resumen

La colección Hausmann es un compendio de más de setecientas fotografías, tarjetas postales y objetos de diversa tipología pertenecientes a Mercedes Hausmann Casal datadas entre la década de 1850 y los años veinte del siglo XX en España. El noventa por ciento de las piezas procede de su línea familiar, mientras el resto corresponde a adquisiciones posteriores realizadas por la coleccionista. Se trata, por tanto, de una colección de carácter histórico que documenta en su mayoría la genealogía de una familia burguesa española madrileña y gallega —los Martínez-Corera y Casal—, aunque incluye también otras piezas de especial relevancia, como el álbum decimonónico de los González Maroto y diversas fotografías en distintos formatos de autores europeos vinculados al *pictorialismo*. El archivo se completa con documentos históricos y objetos asociados a la familia. Esta colección representa un testimonio singular del patrimonio fotográfico-documental privado en España, cuya difusión contribuye a ampliar el conocimiento sobre la cultura visual y las prácticas sociales de los siglos XIX y XX.

Palabras clave: Historia de la fotografía; Fotografía decimonónica; Fotografía del siglo XIX; Archivo fotográfico familiar; Colección Hausmann; Fotografía madrileña; Fotografía gallega; Coleccionismo fotográfico.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

The Hausmann Collection is a compendium of over seven hundred photographs, postcards, and various objects belonging to Mercedes Hausmann Casal, dating from the 1850s to the 1920s in Spain. Ninety percent of the pieces come from her family lineage, while the remainder are later acquisitions by the collector. It is, therefore, a historical collection that primarily documents the genealogy of a Spanish bourgeois family from Madrid and Galicia—the Martínez-Corera and Casal families—although it also includes other particularly significant pieces, such as the 19th-century album of the González Maroto family and various photographs in different formats by European artists associated with Pictorialism. The archive is completed with historical documents and objects related to the family. This collection represents a unique testament to private photographic and documentary heritage in Spain, and its dissemination contributes to a broader understanding of the visual culture and social practices of the 19th and 20th centuries.

Keywords: History of photography; 19th-century photography; Family photographic archive; Hausmann Collection; Madrid photography; Galician photography; Photographic collecting.

1.Introducción

La fotografía nació en 1839 gracias, en parte, al liberalismo económico y la revolución industrial. Tras la presentación de François Arago del daguerrotipo ante la Cámara de los Diputados francesa, el invento causó gran impacto en el ámbito internacional y se difundió su producción por Europa y América (López-Mondéjar, 1999, p. 11).

En noviembre de 1854 el francés André Adolphe Eugène Disdéri registró la patente de un nuevo formato denominado *carte de visite*. Con unas dimensiones similares a las de una tarjeta de visita (aproximadamente 6 x 9 cm), resultaba idóneo para pequeños retratos a un precio más accesible que el daguerrotipo. La popularidad de esta nueva técnica aumentó gracias a la comercialización masiva de los retratos de la familia de Napoleón III realizados por el propio Disdéri (Celles-Anibarro, 2024, p.4). Estas tarjetas se convirtieron en piezas coleccionables e intercambiables con fines políticos, propagandísticos y de sociabilidad, depositándose en numerosas ocasiones en los primeros álbumes familiares de los que sus propietarios hacían ostentación con las visitas.

A partir de la década de 1860, numerosos fotógrafos españoles tomaron el relevo de Disdéri con sus placas múltiples al colodión y la *carte de visite* se extendió por toda la península ibérica, en grandes ciudades y pequeños pueblos, con calidades y precios variables. La fotografía fue progresivamente democratizándose entre la población, transformando para siempre la mirada del ser humano hacia sí mismo y la sociedad. Jean Laurent, Alonso Martínez y Hermano, José Martínez Sánchez, Pedro Martínez de Hebert, Eusebio Juliá y la familia Napoleón son algunos de los fotógrafos más importantes y populares de ese período, transmitiendo a través de sus lentes un legado historiográfico de retratos de la nobleza, la alta burguesía y las clases sociales emergentes.

Si bien la tarjeta de visita se mantuvo activa hasta finales del siglo XIX, en 1866 comenzaron a circular los retratos *Cabinet* (10 x 15 cm aprox.); en 1870, los *Victoria* (7,5 x 11 cm); y a partir de 1875, los *Promenade* (10 x 18 cm), *Boudoir* (12,4 x 19,3 cm) e *Imperial* (16,8 x 21,7 cm). Además de los ya consagrados autores, se incorporaron firmas como la de Manuel Alviach, Valentín Gómez, E. Otero, los hermanos Debas, Dálton Káulak y Manuel Compañy, en Madrid;

Antonio Esplugas y Pau Audouard, en Barcelona; Emilio Beauchy, en Sevilla; Luis Sellier, en La Coruña, o Jules Derrey, en Valencia (López-Mondéjar, 1999, p. 65). Debido a sus enormes dimensiones, muchos de los retratos abandonaron el álbum familiar y se ubicaron en las paredes de los hogares, sustituyendo en ocasiones incluso a los retratos al óleo de los antepasados.

La rápida difusión de la fotografía entre 1839 y finales del siglo XIX no democratizó únicamente el retrato, sino que generó nuevos objetos de circulación social y familiar entre las clases sociales más altas y las emergentes e instauró el retrato fotográfico como una de las modas más influyentes del momento (Vega, 2017, p. 153). Esta transformación material y social de la imagen constituye el contexto en el que éstas surgieron y el origen de las colecciones privadas. Desde esta perspectiva, la colección Hausmann puede entenderse no sólo como un archivo familiar privado, sino también como una fuente historiográfica para el estudio de la cultura visual, las prácticas sociales y la circulación fotográfica de la España decimonónica.

2. Colección familiar y vínculos con la Casa Real

En 2021 se reunieron varios álbumes, fotografías, tarjetas postales y documentos relativos a la familia Casal procedentes de distintos miembros de la misma. Este corpus se digitalizó y catalogó durante el año siguiente, investigándose en paralelo los estudios fotográficos y la genealogía de los retratados, con el propósito de una reconstrucción historiográfica.

Los Martínez-Corera, Grande, Arespacochaga, Montoro, Casal, Cantero, Laplana y Rubio constituyen el eje central de la investigación genealógica y fotográfico documental de la colección. Entre estos apellidos figuran varios sujetos vinculados profesional y personalmente con la Casa Real (un caballerizo de campo de S.M., un secretario de sumillería de *corps* de S.M., un bibliotecario de S.M., un húsar isabelino, entre otros), circunstancia clave para comprender y analizar este archivo de excepcional valor histórico y social. En el último año, además, se han incorporado varias adquisiciones procedentes de otras familias burguesas decimonónicas.

A lo largo de los últimos cuatro años, la colección ha evolucionado y se ha enriquecido hasta superar las 700 piezas históricas que abarcan desde 1858 a 1920, configurándose como un archivo heterogéneo, profuso y altamente representativo, en su mayor parte, de la sociedad burguesa madrileña y gallega de la época y otras piezas de interés.

La colección Hausmann se sustenta fundamentalmente en documentos heredados de sus familiares, si bien en el último año se han efectuado una serie de adquisiciones con dos objetivos esenciales: en primer lugar, la ampliación del conjunto de piezas ya existentes mediante la incorporación de otras análogas en el marco de la burguesía y la nobleza del siglo XIX, y en segundo término, el fortalecimiento de la tesis doctoral que la coleccionista desarrolla desde 2023 con algunas fotografías destacadas de procedencia extranjera.

3. Técnicas y formatos

3.1. Tipos de tarjetas fotográficas

En su origen, la función de estos dispositivos de cartón era la de resguardar el papel fotográfico, además de difundir el nombre del estudio en el que se había retratado el sujeto. Con el tiempo, se incorporó información en los reversos con toda clase de elementos ornamentales e informativos. Por tanto, el uso de los mismos respondía a una triple intencionalidad: utilitaria, estética y documental (Sánchez-Vigil, 2018, p. 3)

En esta colección se aprecia una amplia diversidad de formatos. Desde las fotografías más tempranas en *carte de visite*, pasando por las *Cabinet* (aprox. 10x15 cm), las *Victoria* (aprox.7,5x11 cm), las *Promenade* (aprox. 10x18 cm), las *Boudoir* (12,4x19,3 cm) y las *Imperial* (aprox. 16,8 x 21,7 cm) (López Mondéjar, p. 65, 1999). Ya a finales del siglo XIX y comienzos del XX, se introducen en España las tarjetas postales (10x15 cm) y las "vistas" con medidas estandarizadas (9x12 cm, 13x18 y 18x24 cm).

3.2. Tipos de firmas

- Con sello en relieve. En dos de las fotografías más tempranas del gabinete de Alonso Martínez y hermano se identifica este tipo de marca, con dirección en Pasaje de Murga, Madrid.
- Con sello de tampón. Aunque poco frecuentes, en la colección se documentan algunos ejemplos de fotografías iniciales con este tipo de sello más económico; es el caso de una obra de Jiménez Rubio en Madrid (figura 1), Casimiro Yborra en Santander, o Carlos Huerta en El Escorial.

Figura 1
Reverso con sello de tampón, Jiménez Rubio. Madrid. Circa 1860. Formato cabinet. Colección Hausmann



- Impresas. Se registran desde las más sencillas del primer período de las *carte de visite* hasta aquellas que portan escudos de la Casa Real, medallas y distinciones en exposiciones (figura 2) o diseños con paletas y pinceles, evidenciando ante los clientes su condición artística y en diversos formatos.

Figura 2
Reverso con medallas de exposiciones, Filippo Prosperi y Señora. Vigo. Circa 1875. Formato cabinet. Colección Hausmann.



3.3. Tipos de fondos fotográficos

– Panorama. A comienzos de la década de los sesenta del siglo XIX, el fondo de escena o panorama se introdujo en España en las *cartes de visite*. Abandonando la austeridad de los fondos neutros, que habitualmente presentaban uno o dos muebles y una alfombra dispuesta bajo los pies del retratado, estos murales innovadores recreaban espacios naturales e interiores —elegantes jardines y salones— ofrecidos al cliente para su selección. Gabinetes como los de Jean Laurent o Alonso Martínez y hermano (figura 3) fueron reconocidos por emplear dichos panoramas como signo de distinción en sus retratos, que extendieron el uso de estos decorados a otros formatos fotográficos, como el *cabinet* (Celles-Anibarro, 2024, p. 29).

Figura 3
Retrato de caballero, Alonso Martínez y hermano. Madrid. 1858-1861. Formato carte de visite. Colección Hausmann.



3.4. Tipos de bustos

– Bustos de retrato recortado en forma oval sobre cartón (figura 4).

– Bustos con doble fondo de contraste difuminado. Técnica más laboriosa que la anterior y que conservaba parte del fondo del retrato en origen, generando un doble contraste.

– Bustos con silueta perfilada. De mayor complejidad y precio que los anteriores y más sutil que el de doble fondo difuminado (Celles-Anibarro, 2025, p. 47).

– Bustos ovales con relieve. De moda en la década de los setenta en las *carte de visite*, en este archivo hay varios ejemplos de esta técnica de molde a presión, como el de la pareja de retratos de las hermanas Adelaida y Manuela Martínez-Corera, fotografiadas por Fernando Debas y Dujat.

– Retratos iluminados. En los estudios fotográficos más reconocidos era habitual disponer de profesionales en departamentos de pintura; por un precio más elevado del habitual,

coloreaban las fotografías o "miniarlas" con acuarela. En la colección Hausmann se hallan un total de ocho fotografías iluminadas de diferentes autores.

Figura 4

Retrato de busto de caballero simple, M. Fernando y Anaïs Napoleón. Barcelona. Circa 1860. Formato carte de visite. Colección Hausmann.



4. Autores

De las más de 500 fotografías atribuibles a autores identificados, la colección reúne principalmente obras procedentes de gabinetes madrileños y gallegos, aunque también incluye ejemplos relevantes de Barcelona, Valencia, Sevilla, Santander, Málaga, entre otros, y de diversas ciudades extranjeras, como París, Nueva York, La Habana o Marsella.

En el presente capítulo se muestra una selección de las piezas fotográficas más significativas del archivo, con el propósito de ofrecer una visión panorámica de sus ejemplares más destacados.

4.1. Fotografía madrileña

De los 73 estudios establecidos en la ciudad de Madrid entre 1859 y 1865, recogidos en el catálogo *Un retrato romántico. La carte de visite* de Celles-Anibarro (2024), la colección conserva obra de los siguientes gabinetes: Albiñana, Alonso Martínez, Juan Mon, Conde de Vernay, Disdéri, Gautier, Juliá, Laurent, Hébert, Martínez Sánchez, Marcial Ravé, Sánchez Rodríguez, Ros y Dortoman, Saint Germain, Antonio Selfa y Suárez. A éstos se añaden otros estudios de menor notoriedad, como los de Jiménez Rubio y M. Adolfo Gracia.

A continuación se detallan algunos de los autores más significativos de esta fase temprana de la fotografía de gabinete en Madrid:

Jean Laurent y Minier

Nacido en Francia, fue una figura pionera en la fotografía española de mediados del siglo XIX, inaugurando su estudio alrededor del año 1856. El local había sido previamente ocupado por Charles Clifford, y el autor compaginó su amplia producción de retratos en gabinete con otros trabajos fotográficos, como series de tipos populares, reproducciones de obras del Museo del

Prado y vistas urbanas (Celles-Anibarro, 2025, p. 212). En 1860 fue nombrado fotógrafo de la reina Isabel II, haciendo constar esta distinción en el reverso de sus *carte de visite*. En paralelo a la realización de su extensa galería de personajes célebres, Laurent fue también pionero en la catalogación sistemática de sus fotografías (Fontanella, 1981, p. 137).

Constituye de uno de los fotógrafos con mayor número de imágenes de la colección, con un conjunto exclusivamente compuesto por *carte de visite* firmadas en el dorso. Se conservan 18 retratos realizados en su estudio de la Carrera de San Gerónimo nº 39, fechados entre 1860 y 1863, entre los cuales figuran el rey consorte Francisco de Asís de Borbón (figura 5), la infanta Amalia de Borbón, la anteriormente citada Sor Patrocinio y el General Mac Crohon. El resto de las albúminas corresponden a miembros no identificados del círculo familiar, además de dos retratos de cuerpo entero de Teresa Grande y de su hijo Joaquín Martínez-Corera. En cuanto al repertorio estilístico, la serie incluye retratos de cuerpo entero con fondos neutros, escenas con mobiliario y cortinajes, panoramas y bustos difuminados con doble fondo.

Figura 5

Retrato de perfil de Francisco de Asís de Borbón, Jean Laurent y Minier. Madrid. Entre 1860 y 1861. Formato carte de visite. Colección Hausmann.



Pedro Martínez de Hebert

Este reconocido fotógrafo fue uno de los primeros retratistas de la Corte en adoptar la *carte de visite*; su estudio madrileño se convirtió en uno de los más prolíficos de la década de 1860 y gozó desde sus inicios del privilegio de actuar como retratista de la Casa Real. Asimismo, Isabel II le concedió la distinción de caballero de la Orden de Carlos III, entre otras condecoraciones honoríficas (Vega, 2017, p. 145).

La colección Hausmann contiene un total de 26 piezas procedentes de su estudio, correspondientes a distintas etapas, estilos y formatos, lo que convierte a Hebert en el fotógrafo decimonónico mejor representado del conjunto. Entre las fotografías más tempranas destaca un retrato infantil iluminado de Adelaida Martínez-Corera, datado hacia 1860, hija del caballerizo de campo de S.M. la Reina y virrey de la isla de la Isabela en Filipinas, Pablo Martínez-Corera y Brea (figura 6). Le siguen tarjetas tan singulares como el retrato de cuerpo entero de Enriqueta de Montoro y Gálvez —esposa del general de artillería Nicolás de Arespacochaga y Vial— sosteniendo un libro; otro retrato de Román Goicoerrotea y Grávalos —director de Telégrafos y hermano del marqués de Goicoerrotea, y familia política de los Grande— o, ya más avanzada

la década, la curiosa imagen de un caballero no identificado disfrazado con atuendo "tribal", provisto de arco y flechas. En la tarjeta de visita más tardía —posterior a la Revolución Gloriosa y a la caída de la monarquía— se aprecia cómo el texto del reverso que vinculaba a Hebert con Casa Real fue raspado.

En la década de los 70, la colección reúne varios ejemplos en diferentes tamaños que ilustran la evolución de los formatos en la fotografía de retrato. Entre ellos destaca un magnífico retrato de cuerpo entero, en formato *cabinet,* del húsar de Pavía de S.M. y alférez Joaquín Martínez-Corera (figura 7), también hijo del caballerizo de campo y muy conocido en la sociedad madrileña de su tiempo. Su figura adquirió notoriedad pública a raíz de su temprana y misteriosa muerte en la calle Alfonso XII en 1883, que ocupó las portadas de la prensa[1]. Asimismo, dos tarjetas *promenade* de elegantes damas, con fondos profusamente decorados, cierran este conjunto de obras de Hebert, correspondientes a la última dirección de su estudio en la calle Baño, nº 2.

Figura 6
Retrato infantil de Adelaida Martínez-Corera iluminado, Pedro Martínez de Hebert. Madrid. Circa 1860. Formato carte de visite. Colección Hausmann

Figura 7
Retrato del húsar de pavía isabelino Joaquín Martínez-Corera, Pedro Martínez de Hebert. Madrid. 1878. Formato cabinet. Colección Hausmann.





Alonso Martínez y Hermano

Uno de los gabinetes más influyentes del Madrid decimonónico —junto con los de Laurent y Hebert—, orientado fundamentalmente a las clases sociales más acomodadas, al Gobierno y parte de la Casa Real.

La colección conserva quince retratos en *carte de visite*, entre los cuales destacan dos piezas procedentes del primer estudio documentado del fotógrafo en el Pasaje de Murga. Presentan un sello seco parcial y se datan entre 1858 y 1860: un retrato infantil de Joaquín Martínez-Co-

1 *La Iberia*, Madrid, 18-11-1883, p. 2.

rera montado sobre un caballito de juguete y la imagen de un caballero no identificado (figura 3). Entre el resto de fotografías sobresale el retrato de Rafael de Bustos y Castilla-Portugal, marqués de Corvera, cuyo reverso corresponde a un modelo frecuentemente reservado para miembros de la familia real española, más que para personalidades como ésta. Marion, el editor de la tarjeta, fue asimismo responsable de las fotografías realizadas por Charles Clifford a la reina Victoria de Inglaterra (Bullough-Ainscough, 2019, p. 289).

José Martínez Sánchez

Valenciano de nacimiento, fue uno de los pioneros en el uso del daguerrotipo en España y alcanzó un notable reconocimiento en los círculos cortesanos. Desarrolló una producción de gran calidad técnica y artística y destacó, además, por la reducción de los tiempos de posado y por el descubrimiento del denominado "papel leptográfico", procedimiento alternativo al positivado en albúmina (López-Beriso, 2019, p. 367).

La colección Hausmann conserva cinco retratos procedentes de su estudio. Entre ellos destacan dos ejemplos especialmente significativos: el primero es el del comandante del Estado Mayor, Pedro Esteban, retratado disfrazado de beduino hacia 1860, una imagen prácticamente idéntica a un retrato conservado en los álbumes de la Colección Castellano, en el que se identifica al personaje[2]. El segundo corresponde a un caballero de edad avanzada, elegantemente vestido, que sostiene un pequeño retrato al óleo enmarcado (figura 8). Este personaje anónimo aparece igualmente en otras dos *cartes de visite* del mismo gabinete, una de ellas acompañado de una mujer —posiblemente su esposa o hermana—, configurando así un pequeño conjunto coherente dentro del archivo.

Figura 8

Retrato de caballero sujetando un cuadro al óleo, José Martínez Sánchez. Madrid. Entre 1859 y 1861. Formato carte de visite. Colección Hausmann.



2 Retrato de Pedro Esteban, comandante del Estado Mayor, en *Fotografías recogidas por el pintor Manuel Castellano*, tomo 15, p. 42, Biblioteca Nacional de España (BNE), Madrid, signatura 17-LF/60.

Eusebio Juliá

Reconocido inicialmente gracias a la difusión de su serie *Galería biográfica de españoles célebres*, Juliá llegó a dirigir uno de los gabinetes más concurridos de Madrid. Fue asimismo uno de los retratistas infantiles más destacados de su tiempo. En la colección Hausmann se conservan seis *carte de visite*, de las cuales tres retratos destacan por la delicadeza y el refinamiento con que están ejecutados, especialmente considerando la corta edad de las personas retratadas.

Conde de Vernay

Bajo su verdadero nombre, Louis Charles Raoul de la Barre de Nanteuil, este noble francés se estableció en la península en la década de 1850. En 1862 inauguró su propio gabinete en Madrid, en la calle Preciados nº 6, y al año siguiente fue nombrado fotógrafo de la Casa Real (Celles-Anibarro, 2025, pp. 125-126).

Dentro de la Colección Hausmann se conservan siete *cartes de visite* realizadas por el Conde de Vernay: seis proceden del estudio de Preciados, 6, y una séptima, recortada en su parte superior e inferior para su enmarcado, conserva el sello del fotógrafo aunque sin dirección visible. Esta última pieza resulta significativa por tratarse de un retrato iluminado de dos mujeres (figura 9). Entre el resto de fotografías realizadas en el céntrico gabinete madrileño, se conservan tres retratos de la niña Adelaida Martínez-Corera ataviada con un traje regional, uno de ellos también policromado.

Figura 9
Retrato iluminado de dos mujeres, Conde de Vernay. Madrid. Década de 1860. Formato carte de visite. Colección Hausmann.

Figura 10
Retrato de mujer con traje de carnaval, Fernando Debas. Madrid. Circa 1884. Formato cabinet. Colección Hausmann.





Fernando y Edgardo Debas, los hermanos Debas

Nacidos ambos en Francia, en sus comienzos trabajaron como fotógrafos en su país natal antes de trasladarse a Madrid en 1872 e instalarse en el estudio de los Gautier. Con un extenso y prestigioso currículum desde la década de los sesenta, los hermanos gozaron de un notable prestigio profesional y social en sus inicios madrileños, destacando junto a Laurent, Juliá, Hebert, Otero y Alviach, entre otros. Hacia 1874 la relación comercial entre los Debas se rompe

y un año después Fernando sería nombrado fotógrafo de cámara de S. M. el Rey Alfonso XII. Por su parte, Edgardo buscaría la fama y el reconocimiento en gran medida a través de exposiciones de fotografía y premios (Fernández-Rivero y García-Ballesteros, 2016).

En la colección Hausmann se conserva en primer lugar una *carte de visite* de los hermanos Debas de su gabinete en la calle Príncipe, 22, probablemente de la década de 1860. Otras seis fotografías del mismo formato corresponden a Fernando Debas, destacando dos bustos en óvalo de Adelaida y Manuela Martínez-Corera con idéntica pose, probablemente realizadas en fechas similares de la década de 1870, ya separado el fotógrafo de su hermano.

Con la llegada de la década de 1870, Fernando Debas incorpora, al igual que otros tantos profesionales, formatos como el *cabinet* o el *imperial*. Dieciocho retratos de diferentes tamaños de su gabinete en Alcalá, 31, ilustran en esta colección varias décadas del último tercio del siglo XIX, mostrando imágenes infantiles, de parejas y mujeres elegantemente ataviadas con suntuosos y detallados panoramas. Destaca en particular un retrato de mujer no identificada en formato *cabinet* con traje de baile (figura 10) que muy probablemente pertenezca a la serie que Debas realizó durante los festejos del carnaval del palacio de Fernán Núñez en 1884, ya que el decorado es idéntico al de varias de las fotografías del evento que se conservan en la Fundación de Ferrocarriles Españoles y en la Real Biblioteca[3].

De Edgardo Debas se conservan cuatro piezas en este archivo: una *carte de visite* y tres retratos *cabinet* correspondientes a sus estudios en la Puerta del Sol, nº 3 y la Carrera de San Jerónimo, 15.

Christian Franzen

Nacido a mediados del siglo XIX en Dinamarca, en 1897 inauguró su gabinete fotográfico en Madrid y, dos años más tarde, se convirtió en proveedor oficial de la Casa Real. Sus estrechas relaciones con los Reyes y la élite social madrileña le proporcionaron reconocimiento y prosperidad, siendo el fotógrafo mejor remunerado entre los profesionales que trabajaron en Palacio. Asimismo, sus reportajes para prensa gráfica y publicaciones como *Los Salones de Madrid* (1898) le consolidan como uno de los fotógrafos más destacados en España en el cambio de siglo (Rodríguez-Mateos, 2024, p. 196).

Por su condición de fotógrafo de la realeza, la nobleza y la alta burguesía, no sorprende que en la colección Hausmann se conserven catorce fotografías sobre cartón de Franzen. En ellas se identifican la mayoría de los retratados: varias parejas posando el día de su boda —Antonio Laplana y la pianista Teresa Arespacochaga, Juan Arespacochaga y Purificación Reguero—, una serie de retratos infantiles —Rafael Rubio, quien fue General Técnico del Ministerio de Industria y padre de la mundialmente reconocida cantante lírica Consuelo Rubio; Pilar Laplana; Teresa Laplana— e incluso una imagen poco frecuente del autor en la que aparece una familia junto al personal de servicio en un comedor, probablemente la fotografía más antigua de Christian Franzen conservada en este archivo (figura 11).

3 Álbum *Recuerdo del Baile de Fernán Núñez. 25 Febrero 1884*, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, Madrid, fondo sin signatura accesible en catálogo en línea, consulta directa en portal institucional (https://www.ffe.es/noticias/noticia.asp?id=2000), 05-06-2025 y álbum *A S.M. La Reina doña María Cristina. Recuerdo del Baile de trajes del 25 de febrero de 1884. El duque de Fernán Núñez,* Real Biblioteca, Madrid, Patrimonio Nacional, signatura FOT/21.

Figura 11
Retrato de la familia Martínez Girona en un comedor, Franzen Art Studio. C. 1900. Formato cabinet. Colección Hausmann.



Dálton Kâulak

Resulta prácticamente imposible condensar en un solo párrafo la trayectoria profesional de Antonio Cánovas del Castillo y Vallejo, apodado "Kâulak". Sobrino de Antonio Cánovas del Castillo, desarrolló asimismo una carrera política con cargos parlamentarios y de gobierno. Fue además fotógrafo, crítico de arte, pintor, compositor, periodista y escritor. Como crítico, colaboró con algunas de las publicaciones periódicas más prestigiosas de la época, como *La Época* y *La Correspondencia de España*.

En el ámbito fotográfico, la obra de Cánovas se considera sobresaliente. Formó parte de la Sociedad Fotográfica de Madrid desde sus inicios; en 1901 fundó la revista *La Fotografía*, referencia para aficionados y profesionales; tres años más tarde inauguró la galería Kâulak, que se convirtió en un espacio clave para el retrato de la familia real española, aristócratas, militares, artistas, políticos e intelectuales madrileños o visitantes de la capital (Sánchez-Vigil, 2021, p. 55). Cánovas dirigió el gabinete hasta la década de 1930, falleciendo en 1933; tras la Guerra Civil Española, su familia retomó la actividad y cerró la galería cincuenta años después, en 1989.

Los ocho retratos de la colección Hausmann procedentes del estudio de Kâulak fueron realizados aproximadamente entre 1906 y 1920, siendo posible su datación gracias a la investigación de Juan-Miguel Sánchez-Vigil en su obra *Kâulak, la fotografía como arte y documento* (Trea, 2021). Destacan, en primer lugar, dos retratos idénticos sobre cartón de Teresa Arespacochaga —hija de Adelaida y bisabuela materna de Mercedes Hausmann— datados en 1906, identificados con exactitud gracias a una emotiva dedicatoria y el estampado en negro, cursiva y subrayado, acorde con la cronología de Sánchez-Vigil. A continuación, se conserva un retrato infantil vinculado a la familia, con el sello de corona de los años 1907-1930, aunque posiblemente fechado hacia 1920, ya que existe otra imagen en la que aparece de la misma edad sentada en las rodillas de una ya anciana Adelaida Martínez-Corera. En tercer lugar, se conserva un retrato "triplicado" en varios formatos de una adolescente ataviada con un traje tradicional filipino, probablemente hija del coronel Joaquín Arespacochaga y Montoro (c. 1910). Completan el conjunto el retrato de Josep Martínez Marqués, administrador del Ban-

co de Barcelona (c. 1920), y la impresionante imagen de María Salvador Carreras vestida de novia, hija del ministro de Hacienda, Amós Salvador Rodrigáñez (c. 1910).

Manuel Compañy

Este fotógrafo madrileño inauguró su galería en la calle Fuencarral nº 29 en 1880, ampliando posteriormente su presencia con sucursales en la calle Visitación nº 1 y la calle Águila de Toledo. Además de desempeñarse como fotógrafo de la Casa Real, formó a varios profesionales que alcanzarían notable éxito, como Alfonso y Campúa, y se especializó en el reportaje gráfico. Su labor fue reconocida con diversas condecoraciones reales, y fue pionero en la introducción del uso del magnesio en la fotografía (Sánchez-Vigil y Olivera-Zaldua, 2015, p. 3).

La colección Hausmann conserva ocho fotografías procedentes de distintos estudios de Compañy, entre las cuales destacan por su elegancia y la riqueza de su attrezzo dos retratos infantiles: un *cabinet* de Adelaida Rubio, fechado aproximadamente en 1896, y otro de una niña en su primera comunión, probablemente correspondiente a la última etapa del fotógrafo, alrededor de 1908.

4.2. Fotografía de Galicia

Luis Sellier y Juan Bautista Avrillon

Avrillon figura entre los fotógrafos pioneros de Galicia en el siglo XIX, y sus primeras imágenes datan de 1852. Hijo de un francés que emigró a España como trabajador del vidrio, inicialmente siguió la profesión de su padre antes de dedicarse a la fotografía junto a Luis Sellier a partir de aproximadamente 1862, en la calle Acevedo nº 19 de La Coruña. En 1867 se clausura el gabinete en dicha calle y Avrillon se separa de Sellier, trasladando su estudio a la calle San Andrés nº 11 (Museo de Bellas Artes da Coruña, s.f.).

La colección Hausmann conserva varios ejemplos de distintas etapas de Juan Bautista Avrillon, incluyendo algunos retratos realizados en la calle Espoz y Mina nº 11, dirección no mencionada en la bibliografía consultada. A finales de siglo, su hijo José retoma el gabinete manteniendo la misma denominación.

La fotografía viguesa adquiere una relevancia particular en la colección Hausmann debido al vínculo familiar de la coleccionista: su abuelo Eliseo Casal nació en Vigo y varios de sus antepasados, procedentes de los alrededores, pasaron gran parte de su vida en esta ciudad.

F. Prosperi, Pacheco y viuda de Prosperi, y Jaime Pacheco

En la colección se conservan dos retratos identificables realizados por el estudio del italiano Filippo Prosperi Cortechi durante la década de 1870 en la calle Príncipe nº 31 de Vigo. Prosperi dirigía el establecimiento junto a su esposa, Cándida Otero. Juntos obtuvieron la medalla de bronce en la Exposición de Bellas Artes de La Coruña de 1878, entre otros reconocimientos, y su gabinete figura como el único en Galicia registrado en las primeras ediciones del renombrado *Almanaque Bailly Bailliere*. Tras el fallecimiento de Prosperi en 1899, el estudio pasó a manos de su viuda, Cándida Otero, quien se asoció con Jaime Guedes Pacheco, que a su vez heredaría el archivo y el estudio Prosperi tras la muerte de Otero en 1915, sin descendencia (González-Martín, 1995, p. 220).

Estas dataciones, junto con las correspondientes a las fotografías conservadas en la colección, permiten establecer una línea cronológica coherente de la obra de estos autores. Asimismo, la proximidad del estudio de Pacheco y Cándida Otero con las residencias familiares de los Cantero y Casal explica, con alta probabilidad, el gran número de imágenes que se conservan de la familia y su entorno social, un total de 21 piezas.

Figura 12
Retrato de grupo de los hijos de Enrique Rodríguez y Emilia Cantero, Pacheco y Viuda Prosperi. Vigo. Circa 1910. Fotografía sobre cartón. Colección Hausmann



Ocaña e hijos

Citado en el *Almanaque Bailly Bailliere* de 1901, Hermenegildo Ocaña estableció en la calle Príncipe 32 de Vigo su gabinete, al lado del de la viuda de Prosperi y Pacheco. La familia presumía de tener la capacidad de retratar en su estudio a grupos de hasta cincuenta personas (González-Martín, 2012, pp. 128-130) y la competitividad con los Pacheco, Llanos y Gil fue patente a lo largo de los años.

En la colección Hausmann hay doce fotografías de diferentes épocas de este popular clan familiar de fotógrafos.

4.3. Fotografía de otros lugares de España

Como complemento a los numerosos ejemplos de gabinetes madrileños y gallegos presentes en la colección, este conjunto incluye asimismo diversas fotografías procedentes de otras ciudades como Barcelona, Sevilla, Jaén y Valencia. A continuación, se destaca una selección de autores por su relevancia histórica:

Fernando y Anaïs Napoleón

La francesa Anne Tiffon Cassan llegó a Barcelona con su familia alrededor de 1846. Su padre Alexis —barbero, cirujano y callista— cambió su apellido por Napoleón, y posteriormente Anne (Anaïs) y su marido Antonio Fernández Soriano (Fernando) bautizaron su gabinete con ese mismo nombre tras un breve período en el que figuraron como "Retratos" y "Fernando y Anaïs". El estudio abrió sus puertas en la década de 1850 en la capital catalana y alcanzó pronto notoriedad; más tarde se incorporó el primogénito Emilio, se abrió otra sede y, en 1875, Antonio obtuvo el título de "Fotógrafo de Cámara" de S.M. En 1880 la familia Napoleón amplió el negocio inaugurando un gabinete en Madrid, en la calle Príncipe, regentado por Napoleón Francisco y su esposa María Tiffon. Tras varios cambios de titularidad, la denominación "Napoleón" dejó de utilizarse en la década de 1930 (García-Felguera, 2006, pp. 310-335).

En la Colección Hausmann se conservan tres fotografías correspondientes a distintas etapas de la firma Napoleón: en primer lugar, una *carte de visite* de busto de caballero no identificado con reverso "Fotografía de M. Fernando y Anaïs Napoleón [...] Barcelona" (figura 49, fechable

en los primeros años de actividad; en segundo lugar, un retrato de dos niños junto a una cabra de juguete en formato *cabinet*, hacia 1880, con la inscripción "Napoleón e Hijo. Fotógrafos. Príncipe, 14 = Madrid"; y, por último, una fotografía sobre cartulina de una niña vestida de comunión con el sello en relieve "Ant. y Emilio F.dits. . Napoleón [...] Barcelona", atribuible a alrededor de la década de 1920.

Amalia L. de López

Nacida en Almería, Amalia López Cabrera contrajo matrimonio en 1858 con el reconocido impresor, editor y tipógrafo Francisco López Vizcaíno en Jaén.

Años más tarde, discípula del conde de Lipa —noble dedicado a la fotografía y a la formación de profesionales—, abrió su propio gabinete hacia 1860, junto a su domicilio y la imprenta de su marido, convirtiéndose así en la primera fotógrafa española conocida con estudio propio (Salvador-Benítez, 2021, pp. 280; 282-283). Tras la Revolución de la Gloriosa, Amalia y su esposo se trasladan a Madrid, y de ella se pierde el rastro profesional.

Una de las pocas *cartes de visite* atribuidas a López Cabrera se conserva en la colección Hausmann. La identidad del retratado es desconocida, aunque debió tratarse de un caballero destacado en la sociedad de la época, ya que luce en su chaqueta la Cruz de la Encomienda de Número de la Orden de Carlos III. Perteneciente al álbum de la década de 1860 de los Martínez-Corera, probablemente se trate de un personaje cercano a la familia burguesa, y el reverso permite aproximar su datación hacia 1865 (figura 13).

Figura 13
Retrato de caballero sentado con Cruz de la Encomienda de Número de la Orden de Carlos III, Amalia L. de López. Jaén. Circa 1865. Formato carte de visite. Colección Hausmann.



Emilio Beauchy

Ya en las últimas dos décadas del siglo XIX, la figura de este francés afincado en Sevilla sobresale por encima del resto de profesionales de la región. Desde aproximadamente 1880 —fecha en la que heredó el estudio de su padre— hasta 1905, abordó con maestría y versatilidad el retrato, la fotografía documental, el reportaje taurino o flamenco e incluso la Semana Santa de la época (Colección Fernández Rivero, s.f.). Además, colaboró con el semanario gráfico más

relevante de finales de siglo, *La Ilustración Española y Americana*, entre otros, lo que le consolidó como un "fotógrafo moderno" (Diario de Sevilla, 2019).

Dos de las imágenes de la colección Hausmann procedentes del estudio de Beauchy pueden datarse entre 1892 y 1895, periodo en el que el fotógrafo regentaba su negocio en la calle de la Rioja, 24; otra de ellas, correspondiente al portal número 22, se realizó en 1897. El conjunto incluye varios retratos infantiles en formato *cabinet*, con elegantes y exóticos panoramas, de los hijos de Joaquín Arespacochaga y Montoro, coronel de artillería en Melilla y gobernador civil de la provincia de Mindoro en Filipinas.

Antonio García Peris

Considerado el fotógrafo valenciano más relevante de finales del siglo XIX y comienzos del XX, García se formó en Bellas Artes en su ciudad natal y abrió su primer estudio en 1862 junto a Cebrián, bajo la denominación de *Cebrián y García*. En 1869 se trasladó a su célebre local en la Plaza de San Francisco nº 10, del que la colección Hausmann conserva varias fotografías de notable valor artístico (figura 14). Suegro del pintor Joaquín Sorolla y fotógrafo de la Casa Real desde la década de 1880, fue un profesional sumamente versátil, conocedor de las técnicas más innovadoras de su tiempo y autor de un estilo elegante, fuertemente influido por el pictorialismo francés (Sánchez-Cardete, 2015, p. 186).

Figura 14. Retrato de niño con traje tradicional valenciano de la familia de los González Maroto, Antonio García Peris. Valencia. Circa 1880. Formato cabinet. Colección Hausmann.



4.4. Fotografía internacional

4.4.1. Eugène Disdéri y los gabinetes en Francia

Del estudio pionero en la producción de *carte de visite* se conservan doce piezas, datadas aproximadamente entre 1857 y 1865, siendo únicamente una de ellas realizada en su estudio de Madrid.

Entre los retratos parisinos de la colección destaca la célebre serie de fotografías de Napoleón III con la emperatriz Eugenia de Montijo y su hijo, que alcanzaron gran popularidad en la época y consolidaron a Disdéri como fotógrafo oficial de la familia imperial. Entre las demás

imágenes sobresalen el retrato de María Francisca Palafox y Portocarrero, duquesa de Alba; el retrato más reconocible de María Cristina de Borbón Dos-Sicilias (figura 15), y las *cartes de visite* tipo collage de figuras del *Episcopado* y del *Teatro Italiano*, todas ellas pertenecientes a la década de 1860.

Figura 15

Retrato de María Cristina de Borbón Dos-Sicilias, Eugène Disdéri. París. Circa 1860. Formato carte de visite. Colección Hausmann



En lo que respecta al resto de las fotografías de estudio francés, destacan diversas imágenes de Nadar (Gaspar Félix Tournachon), Étienne Carjat, Fred Boissonnas, Alexandre Ken, Jordá, Reutlinger, Viron y Liebert.

4.4.2. Fotografía de Cuba

Los orígenes de la fotografía en España están intrínsecamente ligados a sus colonias de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. Por tanto, la difusión de esta nueva forma de representación fue prácticamente inmediata y las primeras imágenes en Cuba llegaban a modo de daguerrotipo en 1840 a través del fotógrafo Pedro Téllez Girón (Moral-Jimeno, 2008, p. 100).

Con la llegada masiva de la *carte de visite* entre finales de la década de 1850 y los años setenta del siglo XIX, en La Habana se establecen los primeros gabinetes fotográficos. De las numerosas galerías emergentes sobresalen especialmente las de Cohner, Suárez y Fredricks, cuya producción ha perdurado en multitud de álbumes de *carte de visite* o *cabinet* tanto en España como en Latinoamérica.

En el álbum de los González Maroto de la Colección Hausmann se conservan diversas fotografías de Cuba realizadas por Cohner, Fernández, Fotografía Artística, Fredricks, Morán y López, así como por Suárez y Cía. Se destacan los siguientes estudios:

Charles DeForest Fredricks

Pionero de la fotografía en Estados Unidos, se formó en la elaboración de daguerrotipos junto a Jeremiah Gurney en Nueva York. Con gran proyección en Sudamérica durante la década de 1840, inauguró simultáneamente en la década de 1850 un estudio en Broadway especializado en *cartes de visite* bajo la marca comercial "C.D. Fredricks & Co.", además de establecer sucursales en Filadelfia, La Habana y Madrid (Navarrete, 2017, pp. 129-136). Alcanzó notoriedad internacional por ser el fotógrafo más habitual de John Wilkes Booth, el asesino del presidente estadounidense Abraham Lincoln. Se retiró de la práctica fotográfica en 1889 y su producción se conserva en instituciones de referencia como el J. Paul Getty Museum de Los Ángeles, el Metropolitan Museum of Art de Nueva York y la National Portrait Gallery de Washington D.C., entre otras.

En la Colección Hausmann se preservan dos fotografías de Fredricks: un retrato masculino en formato *carte de visite* de la década de 1860, realizado en su gabinete de Nueva York y perteneciente al álbum de los Martínez-Corera y Grande, y un retrato femenino en formato *cabinet* incluido en el álbum de los González Maroto, procedente de su sede en La Habana.

Samuel Alejandro Cohner

Por otro lado, el americano Cohner abrió uno de los gabinetes más relevantes de La Habana en 1863 en la calle O´Reilly nº 62. Colaborador de Winter y Charles D. Fredricks en sus inicios, este fotógrafo virtuoso tuvo no obstante un corto recorrido profesional con su gabinete propio, ya que fue asesinado en un café en la ciudad cubana en 1869 durante un grave altercado (Ministerio de Cultura, s.f.). La colección Hausmann contiene dos retratos femeninos de Cohner en formato *carte de visite* del álbum González Maroto.

J. A. Suárez y Cía

Se anunciaba desde su gabinete en O´Reilly, 64 como "fotógrafo de cámara de S.M. el Rey Don Alfonso XII con el uso de las armas de la Real Casa en todas las muestras y facturas de su establecimiento"[4]. Apenas existe información sobre este muy considerado fotógrafo, del que la colección Hausmann conserva dos elegantes retratos del álbum de los González Maroto.

Morán y López

Otro fotógrafo situado en la calle O´Reilly —en este caso, en el número 49— es Morán y López, que se cree comenzó su proyecto de gabinete en La Habana en 1879 (Rodríguez-Molina y Sanchís-Alfonso, 2013, p. 909). Se disponen de escasos datos biográficos sobre este autor, tal y como sucede con la mayoría de los fotógrafos cubanos de este período. En el álbum de la familia González Maroto de la colección Hausmann se encuentra un retrato iluminado de Fernándo López, ataviado con uniforme militar colonial.

4.5. Otras fotografías

Además de una amplia serie de retratos realizados en gabinetes fotográficos, la colección incluye numerosas imágenes tomadas fuera del estudio, realizadas tanto por fotógrafos profesionales —identificados o no— como por *amateurs*. Entre ellas destacan los siguientes ejemplos:

– Un retrato sobre cartón de Enriqueta de Montoro junto a sus hijos y dos criadas en la puerta de una vivienda, realizado por Jiménez Rubio (Madrid) a finales de la década de 1860.
– Un grupo de músicos militares posando con guitarras y laúd en formato *carte de visite,* circa 1860.

4 Colección de fotografía antigua Alonso Robisco, *Fotografía antigua. Estudios fotográficos en La Habana en el siglo XIX* (http://photoblog.alonsorobisco.es/2011/06/fotografia-antigua-estudios.html) 09-06-2011.

– Una albúmina sin cartón con un retrato colectivo de escolares y su profesor dentro de un claustro, atribuible a Jules David; entre los sujetos figura el niño Fernando Laplana; datable en torno a 1880.
– Una fotografía en pequeño formato sobre cartón de los espectadores de una obra de teatro en el Real Coliseo de Carlos III (El Escorial), tomada desde el escenario. Datada sobre la década de 1880.
– Dos albúminas sobre cartón procedentes del estudio Viron, del Santuario de Lourdes: en una, peregrinos sentados en bancos rezando a la Virgen entre las rocas; en la otra, un detalle del interior de la basílica, circa 1870.
– Dos retratos de grupo con adultos y niños, de distinto escalafón social, posando en la puerta de un edificio de piedra, hacia 1900; posiblemente obra de un fotógrafo itinerante; en ellas se reconocen Adelaida Martínez-Corera y varios de sus hijos y sobrinos.
– Una tarjeta postal de J. Lacoste (Madrid) que muestra a una pareja el día de su boda en la puerta de una iglesia —posiblemente Fernando Laplana y su esposa— rodeados de varios hombres y mujeres; fechada alrededor de 1900.
– Dos fotografías *cabinet* de grupo tomadas en la misma escalera del Balneario de Mondariz (Vigo) en agosto de 1897, firmadas "Baños y Martín"; en ambas figura Francisco Arespacochaga y Montoro.

5. Tarjetas postales

Unas 250 postales complementan este archivo, procedentes de la familia Arespacochaga en Madrid y de la familia Cantero en Vigo, con ediciones españolas, francesas y latinoamericanas. Aunque actualmente se encuentran en proceso de digitalización y catalogación, pueden mencionarse hasta la fecha algunas ediciones de especial interés: la colección parcial de la serie de fototipias publicada por Hauser y Menet sobre la Ciudad Lineal de Madrid a comienzos del siglo XX; varios ejemplares de la "Colección Cánovas" en sus series "M.M." y "L. 10" de los mismos editores; una *uranotipia* de Alfred Stieglitz emitida por la *Neue Photographische Gesellschaft AG.* en 1904; y diversas ediciones de fotografías comerciales de Reutlinger y Stebbing Photo, entre muchas otras.

6. Gestión y conservación

La colección Hausmann ha sido organizada conforme a principios de conservación y accesibilidad, con el objetivo de garantizar su permanencia. Cada uno de los elementos se resguarda en carpetas y archivadores especializados, con separadores libres de ácido, diseñados para proteger materiales sensibles frente al deterioro por envejecimiento. El conjunto está clasificado mediante códigos alfanuméricos y etiquetas descriptivas, lo que permite una identificación ágil y una trazabilidad precisa. Paralelamente, se ha llevado a cabo un proceso de digitalización que, además de facilitar el acceso remoto al contenido, contribuye a reducir la manipulación directa de los originales.

Este enfoque, aun tratándose de una colección privada, se ajusta a estándares archivísticos, preservando tanto la integridad física como el valor documental de cada pieza.

7. Exposiciones

De junio a septiembre de 2025 se exhibió *Adelaida*, una exposición de Mercedes Hausmann y

Jorge Salgado dentro de la Sección Oficial de *PhotoEspaña*, en colaboración con el Museo del Romanticismo de Madrid. La exposición recupera la historia de Adelaida Martínez-Corera, combinando fotografías y otras piezas históricas de la Colección Hausmann con imágenes creadas mediante inteligencia artificial generativa. De este modo, se establece un diálogo entre lo que se conserva en los archivos y lo que nunca fue registrado, ofreciendo una mirada renovada sobre la memoria, el feminismo y los límites de la representación en la era digital.

8. Conferencias

Una selección representativa de piezas de esta colección fue compartida en 2025 en la asociación cultural *Fotoconnexió*, en la sede de Leica en Madrid dentro de la programación de la *Leica Akademie* y, finalmente, en la *Real Sociedad Fotográfica* de España.

Estas conferencias tuvieron como objetivo principal difundir la colección como objeto de estudio historiográfico de los siglos XIX y XX mediante la investigación y el análisis de las piezas originales que la integran. La exposición pública de estos materiales permite, por un lado, poner de relieve su valor documental y, por otro, establecer vínculos con investigadores, instituciones y público interesado en la historia de la fotografía y el coleccionismo en España.

9. Difusión en Internet

Se han articulado dos principales vías de comunicación de esta colección privada: la página web de la coleccionista (https://mercedeshausmann.com/) y dos cuentas de Instagram, @archivohausmann y @fotopostales_archivohausmann. Se difunden fotografías, tarjetas postales o piezas históricas vinculadas a la colección, con el propósito de alcanzar un público más amplio y diverso, aportando información contextual y anécdotas sobre el Archivo Hausmann, así como notificando eventos, colaboraciones y nuevas incorporaciones.

Las redes sociales se configuran como una herramienta esencial de interacción y conexión con otros coleccionistas, archivos e instituciones tanto públicas como privadas.

10. Conclusiones

La colección Hausmann constituye un conjunto documental que ofrece fuentes primarias sobre prácticas visuales y sociales de los siglos XIX y XX, con especial foco en la burguesía madrileña y gallega. En particular, sus fotografías permiten reconstruir la historia familiar y describen un muestrario sólido y diverso de formatos de la época (*cartes de visite, cabinet*, tarjetas postales) y marcas de estudio (sellos, impresos). Por otra parte, la contextualización transnacional del archivo conecta España con países como Francia, Estados Unidos o Cuba, visibiliza su marco político y colonial y muestra las redes entre gabinetes y la circulación masiva de retratos y motivos desde los orígenes de la fotografía.

El proceso de digitalización, catalogación y atribución —muy avanzado en el caso de las fotografías— sigue pendiente en el ámbito de las tarjetas postales, cuyo estudio amplio desde perspectivas histórica, artística y familiar permitirá enriquecer y complementar el conjunto. Las piezas se encuentran, en general, en buen estado de conservación, y se continúa investigando aquellas que están proceso de identificación de gabinetes, personajes y datación.

Cabe destacar la importancia el diálogo con investigadores, archiveros y coleccionistas públicos y privados, esencial para nuevas atribuciones y cruces documentales; asimismo, resulta fundamental la difusión de la colección mediante préstamos, co-curadurías y publicaciones

académicas.

En suma, la articulación de este conjunto no solo aporta materiales y perspectivas inéditas, sino que invita a una investigación compartida entre profesionales. Su consolidación en el ámbito del coleccionismo privado de fotografía decimonónica permitirá perfilar a este archivo como un recurso relevante para comprender la cultura visual española y sus conexiones internacionales, además de constituir un punto de encuentro entre memoria privada y conocimiento colectivo.

11. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

12. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

13. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

14. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental. La autora declara su disposición a compartir, previa solicitud razonada, las imágenes analizadas.

15. Referencias

Bullough-Ainscough, R. (2019). *Charles Clifford y su imagen en España* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Docta UCM. https://hdl.handle.net/20.500.14352/17162

Celles-Anibarro, C. (2024). *Un retrato romántico: la carte de visite*. Comunidad de Madrid. https://www.comunidad.madrid/actividades/2024/exposicion-retrato-romantico-carte-visite

Celles-Anibarro, C. (2025). *Los retratistas pioneros de la corte. 1859-1866*. Reino de Cordelia.

Colección Fernández Rivero. (s.f.). *Beauchy: el cronista sevillano*. https://cfrivero.blog/beauchy-el-cronista-sevillano/

Diario de Sevilla. (2019, 20 de enero). *Emilio Beauchy, el pionero de los reporteros gráficos*. https://www.diariodesevilla.es/ocio/Emilio-Beauchy-pionero-reportero-grafico_0_1319868292.html

Fernández-Rivero, J. A., & García-Ballesteros, M. T. (2016). Los hermanos Debas: fotógrafos de corte en las monarquías alfonsinas. En *Imatge i recerca. 14 Jornades Antoni Varés*. Eprints RCLIS. http://eprints.rclis.org/30565/

Fontanella, L. (1981). *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. El Viso.

García-Ballesteros, M. T., & Fernández-Rivero, J. A. (2014). La colección Fernández Rivero de fotografía antigua. *Métodos de Información*, *5*(9), 157-181. https://doi.org/10.5557/IIMEI5-N9-157181

García-Felguera, M. S. (2006). Anaïs Tiffon, Antonio Fernández y la compañía fotográfica Napoleón. *Locus Amoenus*, *8*, 307-335. https://doi.org/10.5565/rev/locus.173

González-Martín, G. (1995). Orígenes de la fotografía en Vigo (1850-1880). *Glaucopis. Boletín del Instituto de Estudios Vigueses*, *1*, 199-221. https://www.ievigueses.com/storage/publicacions/July2018/glaucopis1.pdf

González-Martín, G. (2012). Más de medio siglo de fotografía en Vigo (1882-1936). *Glaucopis. Boletín do Instituto de Estudios Vigueses*, *17*, 107-182. https://www.ievigueses.com/storage/publicacions/July2018/glaucopis17.pdf

López-Beriso, M. (2019). *Un lugar en la historia de la fotografía para José Martínez Sánchez (1807-1874)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Repositorio Docta UCM. https://docta.ucm.es/entities/publication/30c16ea8-bedb-40a8-9e1e-0789ab596038

López-Mondéjar, P. (1999). *150 años de fotografía en España*. Lunwerg.

Ministerio de Cultura. (s.f.). *Atrapados en blanco y negro. El retrato masculino*. https://www.cultura.gob.es/eu/cultura/archivos/difusion/mc-difusion/atrapados-blanco-negro/vida-cotidiana/retrato-masculino.html

Moral-Jimeno, M. F. (2008). Los retratos olvidados: intercambios con la Cuba española. *Atrio. Revista de Historia del Arte*, *13-14*, 99-110. https://www.upo.es/revistas/index.php/atrio/article/view/580

Museo de Belas Artes da Coruña. (s.f.). *Avrillon, Alejandro (Juan Bautista)*. https://museobelasartescoruna.xunta.gal/es/coleccion/autores/avrillon-alejandro-juan-bautista

Navarrete, J. A. (2017). *Fotografiando en América Latina: ensayos de crítica histórica*. CdF Ediciones.

Rodríguez-Mateos, A. (2024). Christian Franzen fuera del estudio: fotografías en las revistas ilustradas (1895-1900). *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, (28), 195-217. https://doi.org/10.24310/fotocinema.28.2024.17692

Rodríguez-Molina, M. J., & Sanchís Alfonso, J. R. (2013). *Directorio de fotógrafos en España (1851-1936)* (Vols. 1-2). Archivo General y Fotográfico de la Diputación de Valencia.

Salvador-Benítez, A. (2021). Entre la fotografía y la imprenta. Las huellas de Amalia López Cabrera y su gabinete fotográfico. *Documentación de las Ciencias de la Información*, *44*(2), 279-291. https://doi.org/10.5209/dcin.75513

Sánchez-Cardete, M. L. (2015). *Condicionamientos técnicos y convencionalismos de género en el retrato fotográfico de estudio. El retrato de gabinete de Antonio García Peris (1841-1918)* [Tesis doctoral, Universidad Miguel Hernández]. RediUMH Repositorio Institucional UMH. http://hdl.handle.net/11000/2527

Sánchez Vigil, J. M. (2018). Metodología para el análisis de los documentos fotográficos a través de la información en los reversos de los soportes. *Anales de Documentación*, *21*(2). https://doi.org/10.6018/analesdoc.21.2.309271

Sánchez-Vigil, J. M. (2021). *Kâulak. La fotografía como arte y documento. Proyectos culturales de Antonio Cánovas del Castillo Vallejo*. Trea.

Sánchez-Vigil, J. M., & Olivera-Zaldua, M. (2015). Análisis documental de Avante, revista de la Sociedad General de Fotógrafos de España (1905-1906). *Anales de Documentación*, *18*(1). https://doi.org/10.6018/analesdoc.18.1.209681

Vega, C. (2017). *Fotografía en España (1839-2015): historia, tendencias estéticas*. Cátedra.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

La daguerrotipia en España 10 años después de su presentación en París: análisis hemerográfico del año 1849

Daguerreotypy in Spain a decade after its presentation in Paris: A hemerographic analysis of 1849



Isabel Barrionuevo-Almuzara
https://orcid.org/0009-0002-8399-3572
Investigadora independiente, España
isabel.almuzara@gmail.com

Cómo citar este artículo

Barrionuevo-Almuzara, I. (2026). La daguerrotipia en España 10 años después de su presentación en París. Análisis hemerográfico del año 1849. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3841. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3841

Recibido: 09 - 05 - 2026
Aceptado: 15 - 06 - 2026
Publicado en línea: 22 - 06 - 2026

Resumen

Se analiza la implantación y la recepción de la daguerrotipia en España en 1849, diez años después de la presentación pública del invento de Louis Daguerre en París. La investigación se asienta en un estudio hemerográfico realizado en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España a partir de la búsqueda del término *daguerreotipo* acotada cronológicamente a ese año, lo que ha permitido conformar un corpus estable de 220 anuncios e informaciones procedentes de veinte cabeceras de prensa. El trabajo combina un enfoque cuantitativo y cualitativo con el objetivo de identificar los ámbitos de uso del daguerrotipo, su distribución geográfica, los perfiles profesionales activos y los discursos culturales asociados a la nueva técnica. Los resultados ponen de manifiesto una clara concentración de la actividad daguerrotípica en Madrid, seguida de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca, así como el predominio de anuncios comerciales vinculados al retrato fotográfico, lo que evidencia la consolidación del daguerrotipo como práctica profesional en el contexto urbano español. Se identifican diecisiete daguerrotipistas en activo durante 1849, lo que permite ampliar y matizar la nómina conocida de la primera generación de fotógrafos en España. Junto a esta dimensión productiva, el análisis de las informaciones periodísticas revela la integración del daguerrotipo en el imaginario cultural como metáfora de veracidad, exactitud y copia fiel de la realidad, además de reflejar debates técnicos relevantes en torno a la fotografía sobre papel y la reproductibilidad de la imagen. En conjunto, el estudio revela que en 1849 la daguerrotipia estaba plenamente incorporada a la sociedad española como práctica técnica, fenómeno cultural y objeto de comunicación en la prensa periódica.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Palabras clave: Daguerrotipia; Fotografía; España; Siglo XIX; Prensa histórica; Cultura visual.

Abstract

This article examines the degree of implementation and reception of daguerreotypy in Spain in 1849, ten years after the public presentation of Louis Daguerre's invention in Paris. The study is based on a hemerographic analysis conducted using the Digital Newspaper Archive of the National Library of Spain, through a keyword search for *daguerreotype* chronologically limited to that year. This process resulted in a stable corpus of 220 advertisements and news items drawn from twenty press titles. The research combines quantitative and qualitative approaches in order to identify the main fields of daguerreotype use, its geographical distribution, the profiles of active practitioners, and the cultural discourses associated with this new technique. The findings reveal a clear concentration of daguerreotypic activity in Madrid, followed by Barcelona, Valencia, and Palma de Mallorca, as well as the predominance of commercial advertisements related to photographic portraiture. This evidence confirms the consolidation of daguerreotypy as a professional practice within Spain's urban context. A total of seventeen daguerreotypists active in 1849 are identified, allowing for an expanded and more nuanced understanding of the first generation of photographers in Spain. In addition to this productive dimension, the analysis of press content highlights the incorporation of the daguerreotype into the cultural imagination as a metaphor for truthfulness, accuracy, and faithful reproduction of reality, while also documenting relevant technical debates concerning photography on paper and image reproducibility. Overall, the study demonstrates that by 1849 daguerreotypy was fully integrated into Spanish society, not only as a technical procedure but also as a cultural phenomenon and a subject of communication within the periodical press

Keywords: Daguerreotypy; Photography; Spain; Nineteenth century; Historical press; Visual culture.

1. Introducción

La referencia histórica que consagra a Louis Daguerre (Cormeilles-en-Parisis, 18 de noviembre de 1787 - Bry-sur-Marne, 10 de julio de 1851) como inventor de la fotografía y al daguerrotipo como el procedimiento seminal a partir del que se conoció y desarrolló la nueva técnica de representación de la realidad se sitúa en París en el año 1839, cuando el diputado François Arago presenta el informe sobre el daguerrotipo en la sesión de la Cámara de Diputados del 3 de julio de 1839 y en la sesión de la Académie des Sciences del 19, dieciséis días después (Llorens y Mutell, 2024, pp. 275-298). El gobierno francés divulgó el descubrimiento y lo cedió libre de patente.

Antes que Daguerre, otro francés, Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saone, Borgoña, 7 de marzo de 1765 - Saint-Loup-de-Varennes, 4 de julio de 1833), que llevaba al menos desde 1814 investigando y experimentando sobre cómo fijar la imagen tomada directamente de la naturaleza (el propio Arago lo reconoce en su presentación de 1839) comunica por carta a su hermano Claude el 16 de septiembre de 1824 un gran avance

> "[…]puedes, desde hoy, considerar como demostrado e indiscutible el éxito de la aplicación de mis procesos a las vistas, ya sea en piedra o en vidrio […]» (Maison Nicéphore Niépce, 2026)

El único ejemplar heliográfico[1] de Niépce conocido se conserva desde 1963 la Colección Gernsheim del Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas (Austin). Está datado en 1826-1827 y está considerada la fotografía más antigua conocida. Hay unanimidad en convenir que entre 1824 (año en el que Niépce escribe a su hermano Claude anunciando haber conseguido "algo mágico") y 1827, mediaron años de investigación, pruebas y resultados alentadores, como recogen Llorens y Mutell (2024, p.133) tras analizar la correspondencia de Niépce.

Imagen 1
Joseph Nicéphore Niépce. Sin título 'punto de vista', 1826-1827. Heliografía sobre peltre[2], 16.7 x 20.3 x .15 cm. Gernsheim Collection, adquisición 964:0000:0001. https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/



El reconocimiento a Niépce y a su determinante e incuestionable participación en el origen de la fotografía no impide admitir que fue en 1839 y con el procedimiento de Daguerre cuando la sociedad fue consciente de la existencia y la posibilidad de practicar la fotografía.

En 2026 se conmemoran los 200 años de la fotografía más antigua conocida, obra de Niépce, pero no será hasta 1839 cuando podamos rastrear de manera sistemática el desarrollo de la Daguerrotipia, así que, se propone analizar el estado de la cuestión fotográfica en España en 1849, 10 años después del anuncio realizado en París a través de una búsqueda hemerográfica digital con las premisas indicadas en la tabla 1.

Tabla 1
Búsqueda hemerográfica digital

Pregunta principal
¿Cómo se manifiesta en la prensa española de 1849 el grado de implantación social, profesional y cultural de la daguerrotipia diez años después de su presentación pública en París?
Preguntas específicas
¿Qué usos concretos del daguerrotipo documenta la prensa, en qué espacios geográficos se concentra su presencia, qué agentes profesionales intervienen en su difusión y qué significados culturales se le atribuyen en el discurso periodístico?
Punto de vista historiográfico
El estudio pretende cubrir un vacío concreto: la ausencia de análisis sistemáticos apoyados en corpus hemerográficos amplios y acotados cronológicamente.

1 Para crear el heliógrafo, Niépce disolvió betún fotosensible en aceite de lavanda y lo aplicó sobre una placa de peltre pulido que introdujo en una cámara oscura. Tras varios días de exposición a la luz solar, la placa produjo una impresión del patio, las dependencias y los edificios del exterior.

2 El peltre es una aleación maleable y duradera compuesta de estaño (aproximadamente en un 92%) zinc y plomo de color plateado mate. Históricamente usado para vajillas y utensilios desde la Edad Media.

Metodología
Frente a una historiografía centrada en los hitos fundacionales de 1839, en figuras ya canonizadas o en los fondos fotográficos conservados, este trabajo sitúa el foco en la prensa periódica como fuente para reconstruir la recepción social cotidiana del medio y para ampliar la nómina, los contextos de actuación y los significados culturales de la primera generación de daguerrotipistas.
Base de datos consultada
Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España (BNE) Plataforma especializada en prensa histórica y revistas digitalizadas de los siglos XVIII–XXI https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital
Estrategia de búsqueda
Fecha de la búsqueda: 19 de agosto de 2025[3]
Palabra clave utilizada: 'daguerreotipo'[4]
Filtro aplicado: fecha entre el 01/01/1849 y el 31/12/1849
Número de resultados obtenidos: 220 anuncios e informaciones
Documentos seleccionados
Se seleccionan los 220 resultados obtenidos, pues todos son relevantes para el estudio

2. Análisis de los resultados

2.1. Veinte cabeceras de prensa y cuatro ciudades

Los 220 resultados obtenidos de la búsqueda proporcionan información de 20 cabeceras de prensa: Diario Oficial de Avisos de Madrid; El Clamor Público; El Heraldo de Madrid; El Observador; La Patria; El País; La Época; Guía del Comercio, industria y agricultura; La España; La Esperanza; La Ilustración; Museo de las familias; Gaceta de Madrid; Los Hijos de Eva; El Bien Público; El Barcelonés; El Fomento; La Antorcha; El Genio de la Libertad y Diario Constitucional de Palma.

Geográficamente, del total de los 220 anuncios e informaciones publicadas, 197 (89%) corresponden a Madrid; 17 (7,7%) a Barcelona; 5 (2%) a Valencia y 1 (1,3%) a Palma de Mallorca.

2.2. Dos categorías y ocho subcategorías

Los 220 resultados obtenidos, atendiendo a su contenido, se han agrupado de la siguiente manera:

A) Categoría Anuncios, en la que se incluyen cinco subcategorías:

A1. Daguerrotipistas

A2. Venta de material fotográfico

A3. Espectáculos / Exposiciones con daguerrotipos

3 La búsqueda se realizó en una única fecha para garantizar la estabilidad del corpus. El criterio responde a la posible variabilidad de los resultados derivada de procesos de reindexación, modificaciones en los algoritmos de relevancia o actualizaciones en la base de datos, alteraciones que pueden afectar tanto al orden como al contenido de los registros recuperados, de modo que la repetición de la misma consulta en momentos distintos no asegura la obtención de resultados idénticos.

4 El término de búsqueda es 'daguerreotipo' en lugar de daguerrotipo porque es el usado por asimilación del término francés *daguerréotype.*

A4. Ilustración editorial

A5. Formación en daguerrotipia

B) Categoría Informaciones, en la que se incluyen tres subcategorías:

B1. Daguerrotipo como metáfora de la veracidad

B2. Debate sobre técnica y usos

B3. Debate social y cultural

En los gráficos 1, 2 y 3 se detalla el resultado por categorías y subcategorías.

Gráfico 1
220 resultados en dos categorías

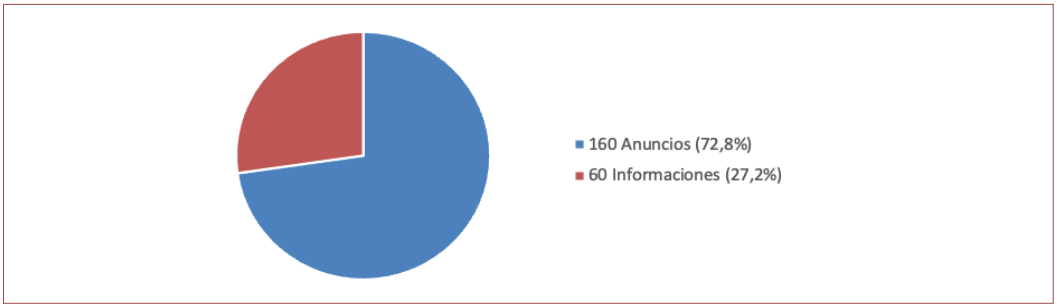


Gráfico 2
160 anuncios y sus 5 subcategorías

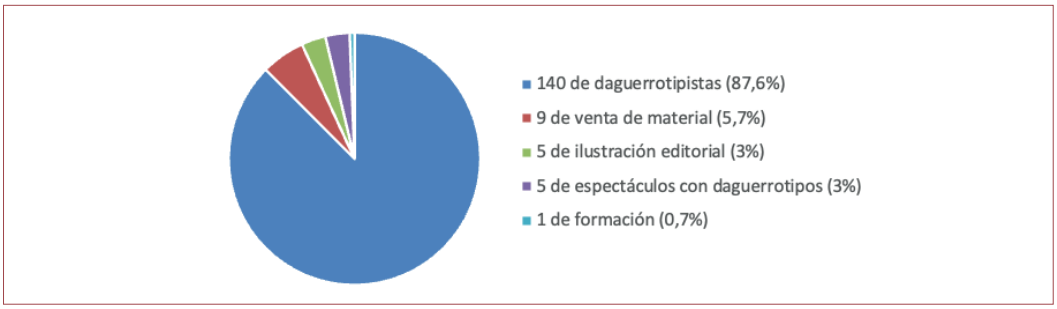
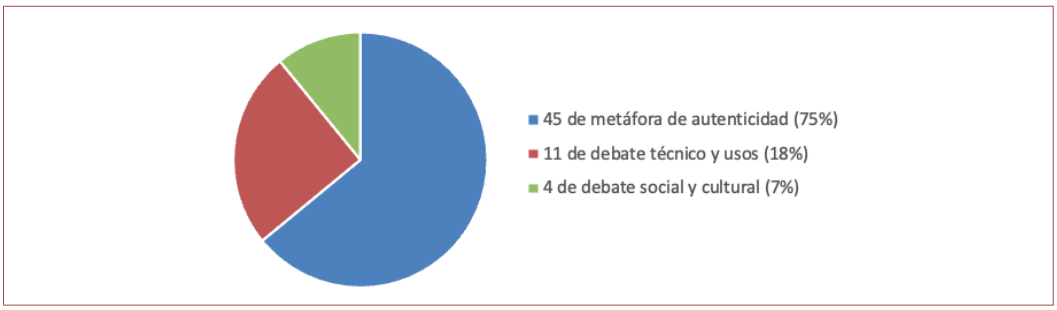


Gráfico 3
60 informaciones y sus 3 subcategorías



Se realiza a continuación el análisis pormenorizado del contenido de los resultados obtenidos siguiendo el modelo establecido de categorías y subcategorías.

A) Categoría anuncios: 160 resultados de 220 (72,8% del total).

– **A.1. Anuncios de daguerrotipistas:** 140 resultados (87,6%). En esta subcategoría se incluyen los daguerrotipistas que se anuncian en Madrid indicando el nombre del titular del negocio: Juan Martí Fallos, Manuel Herrero Iniesta, Mr. Clonwek, Rafael Escriche

Mingorance, José Albiñana Rubio, Luciano y Gairoard; los que lo hacen en Barcelona: Antonio Eroles, Enrique Pfaff y la daguerrotipista Bertrande Senges; así como los que se anuncian sin indicar el nombre del titular: seis en Madrid y uno en Valencia.

- **A.2. Anuncios de venta de material fotográfico:** 9 resultados (5,7%). Todos son anuncios publicados en Madrid. Encontramos un particular que pone a la venta diferentes objetos como guantes, lámparas, un reloj, (…) y un daguerrotipo[5]; otro que vende una cabeza de daguerrotipo y placas del sistema alemán[6]. En las librerías de Minier, Cuesta y Razola se vende por seis reales el "minucioso manual para aprender por sí mismo el daguerreotipo"[7] y en la misma página se anuncia la venta "de varios efectos del retratista Fischer[8], como daguerreotipos, pilas galvánicas, rojo inglés, marcos dorados y trípoli. El encargado de la venta es el retratista de la carrera de San Jerónimo 11[9]. Un anuncio[10] más de un manual para aprender el arte de Daguerre. Se anuncia una tienda de París, Wulf y Compañía, "una casa especial de efectos para Daguerreotipo"[11].
- **A.3. Anuncios de espectáculos/exposiciones con daguerrotipos:** 5 resultados (3%). Durante tres días de octubre[12] se anuncia en la sección de espectáculos "una exposición de vistas sacadas al daguerreotipo observadas en cosmorama de grande efecto, igual al de París y Londres; obra de los primeros artistas de Europa". Cada jueves, de las once de la mañana hasta las diez de la noche en el número 5 de la calle Ancha de Peligros, por un real. Días más tarde[13], en la misma dirección y al mismo precio, también los jueves, con un horario más reducido, se detallaba que se podría ver en el Cosmorama: "un paseo a París en 1848 y 1849. Magníficas vistas de la capital de Francia (…) sacados al daguerrotipo del original".

  Se incluye también en esta subcategoría la exposición celebrada en Valencia y organizada por la Sociedad Económica de Amigos del País de esa ciudad en la que se mostraron retratos de daguerreotipo sobre plancha y papel, "que muestran los notables adelantos de la fotogenia"[14].
- **A.4. Anuncios de ilustración editorial a partir de daguerrotipos:** 5 resultados (3%). Dos anuncios[15] publicitan en Madrid, en mayo, una publicación indicando que el origen de sus ilustraciones han sido daguerrotipos, la *Revista Pintoresca de las Provincias Vascongadas* "con las vistas, paisajes y edificios más notables de las mismas tomados al natural al daguerrotipo y litografiados a dos lápices. La obra, ya a la venta, se compone de 46 entregas", en la librería de José Cuesta, en la calle Mayor, a tres y medio reales con litografías comunes y a cinco y medio reales con litografías a varias tintas.

  Asimismo, en la prensa de Barcelona, se anuncia en agosto[16] la publicación por entregas, un total de 70, de *El Universo, descripción general de la tierra e historia de los viajes*. La segunda entrega, del mes de septiembre, incluye un "precioso panorama de Barcelona

5 Diario Oficial de Avisos (1849, 13 de febrero).

6 El Observador (1849, 15 de marzo).

7 Diario Oficial de Avisos (1849, 5 mayo).

8 El Portal Clifford de fotógrafos sitúa a Fischer en Madrid los años 1843 y 1844, en la calle de Alcalá, 15, principal. Fonda de las Diligencias Peninsulares y en la calle de Alcalá, 59 en 1846, así como en la calle Gamonales, 40 de Cádiz los años 1845 y 1846 y en Valencia en 1847 [Consulta: 1 de marzo de 2026]

9 Diario Oficial de Avisos (1849, 5 mayo).

10 Diario Oficial de Avisos (1849, 3 marzo).

11 El Heraldo de Madrid (1849, 21, 29 septiembre; 6, 13, 30 octubre).

12 Diario Oficial de Avisos (1849, 13, 14, 16 octubre).

13 El Heraldo de Madrid (1849, 6 octubre).

14 El Heraldo de Madrid (1849, 9, 26 diciembre).

15 El Clamor Público (1849, 9 mayo); El Heraldo de Madrid (1849, 10 mayo).

16 El Fomento (1849, 6 agosto).

a vista de pájaro. Tomada esta vista con el daguerreotipo desde la más alta torre de esta ciudad". El mismo reclamo se repite a finales de agosto[17]. La vista fue tomada desde uno de los ventanales del campanario de la Basílica de Santa María del Pino (Martí, 2018).

– **A.5. Anuncios de formación en daguerrotipia:** 1 resultado (0,7%). Aunque la daguerrotipista Bertrande Senges[18] ofrece clases en Barcelona, tan sólo se ha obtenido un resultado, un anuncio en Madrid que ofrece clases de daguerrotipia en una escuela teórico-práctica en el número 19 de la calle del Pez. No menciona quién es el instructor, pero sí que es profesor de ciencias naturales y que está "consagrado a la enseñanza del arte daguerriana (sic)", cuyo coste no menciona, pero sí que "posee un hermoso aparato, numerosos accesorios y los conocimientos más modernos"[19].

B) Categoría informaciones: 60 resultados de 220 (27,2% del total).

– **B.1. Daguerrotipo como metáfora de veracidad, autenticidad o copia exacta:** 45 resultados (75% del total). Los 45 resultados se subdividen en: Publicaciones y Crónicas políticas. En todos los casos se hace referencia al daguerrotipo de una manera figurada, como metáfora de la fidelidad absoluta a la realidad.

  Por lo que se refiere a las publicaciones, se han obtenido 44 resultados, que se centran en que, al igual que el daguerrotipo fijaba una imagen exacta sobre una placa metálica, capturaban la realidad mostrando retratos sociales precisos de la vida madrileña y de sus tipos humanos. Responden a este caso: *Madrid al Daguerreotipo*[20] (35)[21], *Páginas de un Demente*[22] (6)[23] y *Las Confidencias*, folletín por entregas de M. Alfonso de Lamartine[24] (1)[25]. También las publicaciones periódicas *El Censor* (1)[26] y *Las Hijas de Eva* (1)[27], en este caso aludiendo al estatismo (minutos sin moverse para salir retratado) y el detalle de la realidad que proporcionaba el daguerrotipo asimilándolo a su objetivo: ofrecer una observación detenida y pormenorizada de la sociedad.

---

17 El Bien Público (1849, 21, 23 agosto).

18 El Fomento (1849, 25 marzo).

19 Diario Oficial de Avisos (1849, 28 septiembre).

20 Publicado en 1849 por el Barón de Parla-Verdades, se presenta como una colección de cuadros políticos, morales, literarios y filosóficos y se inscribe en el clima social y político de la España isabelina, caracterizada por tensiones entre liberalismo y conservadurismo, intensa actividad parlamentaria y un notable auge del periodismo satírico. El libro pertenece a la tradición de los cuadros de costumbres, heredera del costumbrismo romántico. El título funciona como metáfora: el autor pretende "retratar" Madrid con la fidelidad y el detalle del daguerrotipo, escribir un espejo de la realidad, como se indica en el prólogo.

21 El Clamor Púbico (1849, 24, 27 y 28 abril); El País (1849, 29 abril); La España (1849, 25 abril); Diario Constitucional de Palma (1849, 19 mayo); El Clamor Púbico (1849, 3 mayo); El Observador (1849, 25, 29 mayo); El País (1849, 3, 6 mayo); La Época (1849, 10 mayo); La Patria (1849, 3 mayo); Los Hijos de Eva (1849, 13 mayo); Diario Constitucional (1849, 16 mayo); El Bien Público (1849, 3 junio); El Clamor Púbico (1849, 23 junio); La España (1849, 15, 16 junio); El Barcelonés (1849, 13 julio); El Clamor Público (1849, 7 julio); La Época (1849, 6 julio; Diario Constitucional. (1849, 17 julio); Diario Oficial de Avisos (1849, 24 agosto); La Época (1849, 4, 28 agosto); La Patria (1849, 25 agosto); Diario Constitucional (1849, 7 agosto); La Época (1849, 9, 14 septiembre); La Ilustración (1849, 8 septiembre); La Época (1849, 16 octubre); La Patria (1849, 13, 27 diciembre).

22 Obra de Teodoro Gerrero Pallarés, jurista y escritor autor de piezas teatrales, novelas, libretos de zarzuelas, cuentos e innumerables artículos en prensa.

23 El Observador (1849 20, 26 noviembre); El País (1849, 28 noviembre; 5 diciembre); Gaceta de Madrid (1849, 30 octubre).

24 Obra autobiográfica del autor francés en la que narra sus recuerdos de infancia y reflexiones sentimentales en un estilo melancólico propio del romanticismo francés.

25 La Patria. (1849 14 marzo)

26 El Clamor Público. (1849, 19 enero)

27 Las Hijas de Eva. (1849, 20 mayo)

En cuanto a crónicas políticas, el único resultado muestra una crónica parlamentaria del Congreso de los Diputados en la que acusan al diputado Joaquín María López[28] de que sus discursos son iguales a los artículos de La Posdata, "copiados al daguerreotipo"[29].

– **B.2. Debate sobre técnica y usos:** 11 resultados (18% del total). Un resultado[30] menciona el uso de la fotografía para documentar fichas policiales en una información que refiere la práctica ya habitual en 1849 en Norteamérica y en Europa, de fotografiar a las personas detenidas para documentar su ingreso en prisión con su imagen junto a los datos de filiación.

  Los otros diez resultados obtenidos para esta subcategoría están relacionados con el debate que se sustancia en 1849 en la prensa de Madrid, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca sobre la primacía en España de la "daguerreotipia sobre papel", creemos que, en realidad, sobre la realización de talbotipos o calotipos, que William Henry Fox Talbot describía en febrero de 1841 en una carta dirigida a la revista *Literary Gazette* (Watson y Rappaport, 2013, p.189) y que fueron el primer proceso de negativo-positivo, lo que a partir de entonces permitiría la reproductibilidad, las copias fotográficas.

  Fox Talbot abrió en 1844 en Reading (Inglaterra) una empresa fotográfica, dirigida por Nicolaas Henneman, su ex mayordomo, y dedicada a la reproducción de fotografías a partir de negativos para uso editorial. Se mantuvo activa hasta 1847 y en el que se produjeron las imágenes de *The Pencil of Nature*, uno de los primeros libros ilustrados con fotografías de la historia. Contenía 24 impresiones realizadas a partir de calotipos. Fue publicado entre 1844 y 1846.

  En la fotografía del establecimiento (imagen 2) está Talbot en el centro realizando un retrato, mientras que a la derecha Henneman fotografía una escultura de las Tres Gracias. A la izquierda, un empleado con otra cámara copia un grabado y otro atiende los estantes de marcos de cristal donde se colocaban los negativos y el papel fotográfico para impresionarlo a la luz del sol; otro ajusta un dispositivo probablemente destinado a facilitar el enfoque (Andrews, 2014, p. 66-67).

Imagen 2
The Reading Establishment en 1846. Fox Talbot y sus trabajadores. El negocio estaba en el 55 de Baker Street. (19,9 x 49,1cm). The Metropolitan Museum, 2005.100.17.1,2



28 Abogado y político, fue presidente del Gobierno y ministro.

29 El Clamor Público (1849, 21 abril).

30 El Clamor Público (1849, 19 octubre).

En su patente de 1843[31], Talbot describía su sistema para producir copias en serie (Roberts, 2001, p. 233) y seis años después, en marzo de 1849, cuatro periódicos de Madrid y Barcelona reproducen la noticia titulada "Importante adelanto en el daguerreotipo" en la que atestiguan haber presenciado al joven letrado de Barcelona Gabriel Coca Negre:

> "sacar retratos por medio del daguerreotipo sobre un papel, cual pudiera hacerlo sobre una piedra litográfica y después, valiéndose del propio papel, como si fuera de una de dichas piedras con el correspondiente dibujo, sacar por medio de una operación sencillísima dos, cuatro, ocho y más copias del original".

Prosiguen destacando que, a la ventaja de poder hacer copias, se suma la rapidez de la toma pues

> "si para sacar el retrato la persona debe sujetarse cerca de dos minutos a la exposición del daguerreotipo, para sacar una vista con la luz del pleno día bastan solo algunos segundos, muchas veces un instante casi imperceptible"[32].

También en marzo y a primeros de abril, en la prensa de Valencia se insta a despreciar la atribución a Gabriel Coca de invento alguno sobre las copias en papel, pues ya en diciembre de 1847, un redactor del periódico El Cid "mostró pruebas sobre papel con la ventaja de poderse reproducir al infinito". Hacen referencia, asimismo, a que tiempo atrás ya hablaron de esta técnica los periódicos de Madrid dando a conocer una copia sobre papel enviada desde Roma por un hermano del señor Madrazo[33]. Piden que se reconozca la primacía del periodista valenciano[34].

El académico Francisco Domènech Maranges será quien aportará, el 26 de abril de 1849, todos los detalles de los ensayos de fotografía en papel del abogado Gabriel Coca Negre mostrando a los miembros de la Academia de Ciencias naturales y Artes de Barcelona las copias obtenidas por Coca (Martí, 2017, p. 47).

Finalmente, en mayo, en la prensa de Palma de Mallorca se publica una información en la que se insta a zanjar la polémica. Titulada "Arte fotográfico: Infundadas pretensiones de primordialidad", en el texto se hace referencia al largo camino hasta la presentación oficial de la daguerrotipia en París en 1839 y algunos de sus protagonistas, destacando que, en cuanto al proceder que ahora ocupa a la prensa, lo que ahora conocemos como copia negativo o matriz, fue Mr. Talvot (sic) el que llegó a lograrlo de manera que "ni en Madrid, ni en Valencia tienen derecho a reclamar la primordialidad en el arte fotográfico".

El texto reconoce ventajas al proceder de Coca sobre el de Talbot como la baratura de los productos que emplea, así como el menor tiempo (Talbot una hora para conseguir la copia negativa y dieciséis para la positiva y Coca cinco minutos para la primera y seis para la segunda), así como una mejor tonalidad.

Se asegura estar esperando a que Coca alcance una mayor perfección en las copias y se destaca que las realizadas de la Sacra Familia y de la Transfiguración de Rafael y algunas de las pinturas de Murillo, tienen, además de las ventajas enumeradas, las de su fácil transporte, no alterarse a la luz, exactitud en los detalles y de estar al alcance de todos[35].

---

31 Talbot firmó más de diez patentes entre 1840 y 1858 con diferentes procedimientos fotográficos. La de 1843 (Patent Nº 9753): "*Improvements in Photopgraphy, including refinements to the calotype process designed to improve visual clarity and transparency*" (Hannavy, 1976, pp. 43-44).

32 El Heraldo de Madrid (1849, 9 de marzo); La Antorcha de Barcelona (1849, 10 marzo); La Patria Madrid (1849, 11 marzo); Guía del Comercio, Industria y Agricultura (1849, 14 marzo).

33 Se refiere a Federico de Madrazo, residente en 1837 en Roma y que relató en una carta haber sido testigo de cómo el también pintor José María Zanetti Paret lograba captar vistas fotográficas de la Piazza Navona.

34 El Heraldo Madrid (1849, 13 marzo); El Genio de la libertad (1849, 4 de abril).

35 Diario Constitucional de Palma (1849, 14 mayo).

– **B.3. Debate social y cultural:** 4 resultados (7% del total). En esta subcategoría se incluye la disputa que suscitó la nueva técnica de representación de la realidad en relación con la pintura. Así, en el Museo de las Familias se atribuye a la pintura ser fiel reflejo de la realidad, mientras que la daguerrotipia lo intenta sin conseguirlo. El texto es elocuente: "Los monumentos, como las fisonomías, tienen sus miniaturistas. El daguerrotipo nunca pasará de un mal ladrón de paisajes […]. Tiene de sobra la creación de la verdad árida y desnuda: le falta la creación de la armonía misteriosa y poética que encierra la naturaleza o el arte"[36].

  Asimismo, se incluyen en esta categoría tres informaciones referidas a: la moda de los retratos al daguerrotipo en broches para damas, que llama la atención en Barcelona hasta "exagerados límites"[37]; el valor que una persona, también de Barcelona, le da a la pérdida de un retrato de un niño difunto y que lo anuncia en prensa para recuperarlo[38]; y un hombre "un sencillo payés que acudió a retratarse con su mujer" que salió corriendo presa del pánico antes de que fuera posible realizar el retrato[39].

2.3. Diecisiete daguerrotipistas trabajando en Madrid, Barcelona y Valencia

De todos los resultados obtenidos en la búsqueda hemerográfica (220) destacan cuantitativamente los 142 relativos a anuncios de daguerrotipistas (64,5%) incluidos en la subcategoría A1, por lo que se le dedicará este apartado específico del trabajo, que se centrará en el análisis de los 17 daguerrotipistas (una mujer entre ellos) que se anuncian en 1849 en Madrid, Barcelona y Valencia, de los que 7 no facilitan su nombre (6 en Madrid y 1 en Valencia). En los gráficos 4 y 5 se representan los datos obtenidos.

Gráfico 4
22 anuncios de 7 daguerrotipistas que no indican su nombre

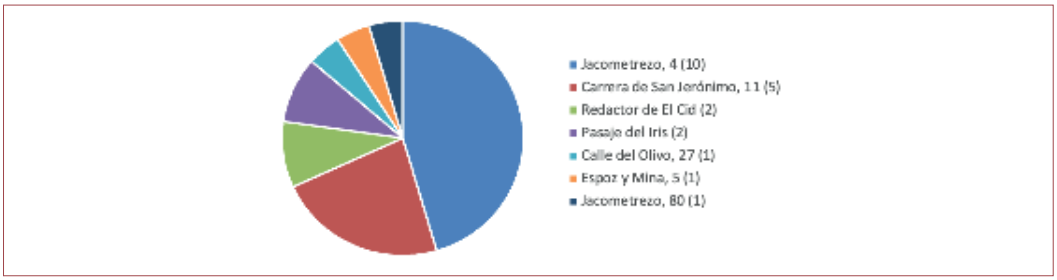
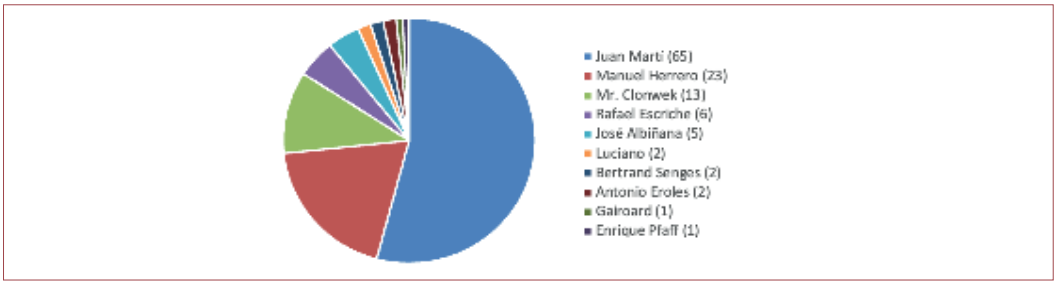


Gráfico 5
120 anuncios de 10 daguerrotipistas que indican su nombre



36 El Museo de las Familias (1849, 25 diciembre).

37 El País (1849, 28 abril).

38 El Bien Público (1849, 21 junio).

39 El Bien Público (1849, 23 noviembre).

2.3.1. Siete retratistas que no indican su nombre

Las 7 galerías sin nombre del titular son 6 de Madrid: Jacometrezo, 4 (10 anuncios[40]); Carrera de San Jerónimo, 11 (5 anuncios[41]); Pasaje del Iris (2 anuncios[42]); calle del Olivo, 27 (1 anuncio[43]); Jacometrezo, 80 (1 anuncio[44]) y Espoz y Mina, 5 (1 anuncio[45]) y 1 de Valencia: 2 anuncios de un redactor del periódico El Cid. Los 7 daguerrotipistas suman un total de 22 anuncios (14%) de la subcategoría A1 Daguerrotipistas. Se detalla a continuación la actividad conocida de cada uno.

a) Jacometrezo, 4. Se ofrecen retratos a 30 reales y los de color a 40 reales. En azotea. No se entregarán con defectos. Se retrata de 10 a 17, todos los días con buen y mal tiempo. Vende objetos para la colocación de los retratos.

b) Carrera de San Jerónimo, 11. Se ofrecen retratos "con colorido en las carnes y sin él por el ínfimo precio de 12 reales cada uno". Vende aparatos para hacer daguerrotipos de las marcas Buron[46] y Woigtlonder [*Voigtländer*][47], así como rojo inglés[48] y trípoli[49].

c) Pasaje del Iris. Retratos a 30, 40 y 50 reales. Daguerreotipos a 40 y 80 reales, pilas galvánicas[50] [sic] a 38, 57 y 100 reales. Anuncia otros efectos para el daguerreotipo a precios de fábrica por tener que marcharse el retratista de la corte.

d) Calle del Olivo, 27. Retratos a 28 reales colocados en su cristal correspondiente sin más gasto. Los más grandes a 38 reales también con cristal y se iluminan con un aumento de 10 reales. Se vende "surtido de objetos para colocar retratos del mejor gusto y elegancia".

e) Jacometrezo, 80. En esta dirección se estableció desde abril de 1849 Rafael Escriche[51]. En este único anuncio de noviembre indica que habita el piso cuarto y que retrata todos los días no festivos.

f) Espoz y Mina, 5. En un cuarto piso, ofrecía retratos hechos al daguerrotipo con colorido y miniaturas. De cuarto de placa a 40 reales; para medallones, alfileres, sortijas, tarjeteros [estuches], etcétera a 50 reales; media placa a 80 reales; placa entera, el mayor tamaño que se conoce

40 Diario Oficial de Avisos (1849, 4, 15 febrero; 9, 10, 17, 31 marzo, 8, 21 abril; 3 septiembre; 23 octubre).

41 Diario Oficial de Avisos (1849, 7, 9 febrero; 19, 21, 22 septiembre).

42 Diario Oficial de Avisos (1849 10, 11 enero).

43 Diario Oficial de Avisos (1849, 14 octubre).

44 Diario Oficial de Avisos (1849, 13 noviembre).

45 Diario Oficial de Avisos (1849, 6 febrero).

46 Buron fue uno de los primeros ópticos en París en construir máquinas de daguerrotipo tras la presentación oficial del invento de Louis Daguerre en 1839.

47 Compañía creada por Johann Christoph Voigtländer para producir aparatos de medición y lentes. En 1839, al hacerse pública la fotografía, comenzaron a fabricar objetivos fotográficos y cámaras completas.

48 El rojo inglés, conocido como óxido de hierro, es un polvo abrasivo que se aplicaba sobre la lámina de cobre plateado para obtener un acabado espejo, uniforme y brillante, esencial para la correcta formación de la imagen, algo crítico pues en el daguerrotipo la imagen se formaba directamente sobre el soporte.

49 El trípoli es un material abrasivo fino conocido como "tierra de trípoli" que fue fundamental en el proceso del daguerrotipo para la preparación y limpieza de las placas de cobre plateado. Se usaba para pulir minuciosamente la superficie de plata antes de sensibilizarla, lo que era esencial para obtener imágenes claras y sin defectos. Dejaba el metal en condiciones óptimas para recibir los vapores de yodo.

50 La placa de cobre plateado de los daguerrotipos se sensibilizaba con vapores de yodo. La pila galvánica permitía la técnica del "dorado" o el "reforzado" de la imagen, mejorando la calidad y durabilidad del acabado brillante tipo espejo. En resumen, la pila galvánica era el motor eléctrico químico utilizado en la fase de preparación o acabado del daguerrotipo para lograr la calidad de plata necesaria.

51 Padrón de 1850. Archivo de Villa. Madrid.

a 140 reales[52]. También grupos desde dos a 20 personas en todas las dimensiones enunciadas. Asimismo

> "a las personas que posean retratos al daguerrotipo sin colores o imperfectos, siempre que la plancha y el objeto en el que estén colocados sean servibles, se les harán otros con colorido a 24, 40 y 60 reales, según su tamaño".

g) Redactor del periódico El Cid. Las dos inserciones están dedicadas a defender la primacía en el uso del papel como soporte para copias fotográficas[53]. En el apartado dedicado a la subcategoría B.2. Debate sobre técnica y usos de este trabajo se ha detallado la polémica. José Ramón Cancer-Matinero asegura que el misterioso redactor de El Cid "fue Rafael de Carvajal, fundador y director del semanario El Fénix y de la Revista Edetana" (2006, p. 45), lo que sustancia en evidencias periodísticas y especialmente un artículo publicado el 11 de marzo de 1849 en El Cid, en el que se lee

> "[…] porque del Sr. Don Rafael Carvajal son las maravillas de que hablamos […] conocido ya como periodista literario, no lo era sino de muy pocos como profesor de daguerrotipo, el cual ha llegado a dominar" (2006, p. 45)

2.3.2. Siete daguerrotipistas que se anuncian en Madrid indicando su nombre

a) Juan Martí Fallós (Valencia, 1814-Madrid, 1890). Activo entre 1845 y 1887. Tuvo galerías en la calle Olivo Alto, 27 (esquina a Jacometrezo) y Carretas 37. Era cuñado del también daguerrotipista Manuel Herrero. Contabilizados 65 anuncios[54] (46,4%) de la subcategoría A1 Daguerrotipistas.

En 1845[55], anuncia que un "artista español" ha establecido un nuevo gabinete fotográfico el número 27 de la calle del Olivo, en Madrid ofrece retratos a 30 reales y a 40 los iluminados, oferta que mantiene en 1847[56], en la misma dirección: retratos de "verdadero parecido y naturalidad en el colorido".

En el año que nos ocupa, 1849, anuncia que se acaba de trasladar al número 37 de la calle Carretas, piso cuarto e indica que "continúa haciendo retratos al precio de 30 reales y 40 reales los de color".

En todos los casos insiste en la "naturalidad con la que se retrata" y que nadie se llevará el retrato si no está completamente satisfecho. Ofrece, asimismo, "género para colocar los retratos". Retrata desde las 8 de la mañana hasta las seis de la tarde. En 1862 trasladó su galería al número 39 de la calle Mayor, en donde mantuvo actividad hasta 1887.

---

52 La placa entera era de 6.5 x 8.5 pulgadas (≈16.5 x 21.6 cm) y la media placa 4.5 x 5.5 pulgadas (≈11.4 x 14 cm). Se comercializaban también cuarto de placa: 3.25 x 4.25 pulgadas (≈ 8.3 x 10.8 cm); sexto de placa: 2.75 x 3.25 pulgadas (≈ 7 x 8.3 cm), el tamaño más frecuente en retratos; noveno de placa 2 x 2.5 pulgadas (≈ 5 x 6.3 cm). Las placas solían cortarse a mano, por lo que las medidas podían variar.

53 El Genio de la libertad (1849, 4 abril); Guía del Comercio, Industria y Agricultura. (1849, 14 marzo).

54 Diario Oficial de Avisos (1849, 3, 11, 15, 19, 22, 23, 25, 27 enero; 5, 7, 9, 21, 23, 25 febrero; 1, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 20, 22, 29 marzo; 3, 7, 9, 15, 17, 26 abril; 6, 17, 18, 20, 28 mayo; 10, 12, 16 junio; 5, 7, 9, 13 julio; 2, 5, 19, 26, 30 agosto; 6, 9 septiembre; 17, 23, 26, 28, 31 octubre; 1, 3, 4, 14, 21 noviembre; 1, 2, 3, 5 diciembre); El Heraldo de Madrid (1849, 22 julio).

55 Diario Oficial de Avisos (1845, 9 septiembre).

56 Diario Oficial de Avisos (1849, 25 agosto).

Imagen 3
Juan Martí. *Mujer con niño*. 15,5x11 cm. Colección Isabel Almuzara.



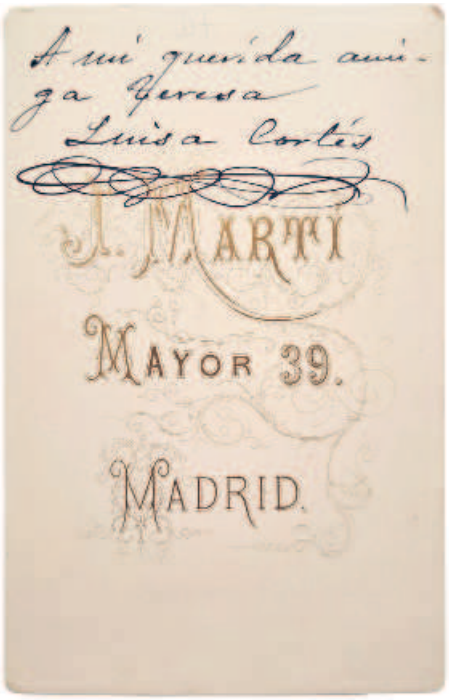


Imagen 4
Juan Martí. *Retrato de hombre.* 10 x 5,7 cm. Colección Isabel Almuzara.





b) Manuel Gaspar Herrero Iniesta (Alicante, 1807-Madrid, 1857). Activo entre 1844 a 1855. Galería en la calle del Príncipe, 12. Militar, empresario, administrador de fincas, inventor y daguerrotipista. Formado por el danés Christian Fischer y brevemente asociado con Charles Clifford (García-Felguera y Escalada-Sardina, 2024, pp. 35-48). Se han contabilizado 23 anuncios[57] (16,6%) de la subcategoría A1 Daguerrotipistas. En anuncios de 1844 está establecido en el número 26 de la Plaza Mayor de Madrid, piso cuarto y ofrece retratos

> "sin que haya variación de derecha a izquierda, cuyo defecto han tenido todos hasta el día de modo que ya pueden retratarse todos los militares con todas sus condecoraciones, como las personas inutilizadas de algún miembro o señal marcada en su fisonomía[58]; también se iluminan por el único medio conocido hasta el día" [59]

En sus anuncios de 1849, Manuel Herrero resume su trayectoria indicando que su

> "primitivo establecimiento estuvo en 1844 en la Plaza Mayor, después en la calle Montera número 24 y en la actualidad en el mejor local de la calle Príncipe, 12, sigue trabajando al ínfimo precio de 30 reales hasta los retratos de cuarto de placa"

Ya en 1850 ofrece, desde una nueva ubicación, en la calle Montera 22

> "retratos sobre el plaqué y sobre papel, ilumina bajo un sistema nuevo que hace los colores muy permanentes; y estos al óleo, aguada o miniatura, saca copia de unos y otros en igual, mayor o menor tamaño"[60]

García-Felguera y Escalada-Sardina apuntan que quien se ocupaba de iluminar los retratos sería Víctor Cassien con quien se anuncia asociado en 1851 y documentan que en mayo de 1852 está asociado con otro pintor, Juan Bautista Ugalde, litógrafo y miniaturista que en 1854 trabajaba para José Albiñana (2024:38). En agosto de 1855 anuncia el traspaso de su establecimiento

> OCASIÓN. El retratista don Manuel Herrero, Puerta del Sol, números 4 y 6, por necesidad precisa tiene que ausentarse; en tal concepto traspasa su establecimiento, vende junto o separado cuantos apartaos, géneros y muebles tiene, y por todo este mes hará los retratos de primera clase que tanta aceptación tienen desde 20 reales en adelante en lugar de 30 que ha sido su precio fijo[61].

57 Diario Oficial de Avisos (1849, 3, 10, 22 enero; 14 marzo; 3, 6, 7, 9, 15, 17 abril; 29 junio; 4, 5, 15, 17 18, 21, 25 agosto; 4, 29 septiembre; 1, 3 noviembre; 1 diciembre).

58 El problema de la inversión lateral lo había resuelto ya en 1840 la cámara del norteamericano Wolcott (1804-1844) gracias al espejo cóncavo colocado en su interior. Junto a John Johnson la patentaron el 8 de mayo de ese año. US Patent n. 1852 (García-Felguera y Escalada-Sardina, 2024, p 38).

59 El Nuevo Avisador (1844, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 noviembre).

60 Diario Oficial de Avisos de Madrid (1850, 11 septiembre).

61 Diario Oficial de Avisos de Madrid (1855, 1 agosto).

Imagen 5
Ca. 1850. Manuel Herrero Iniesta, *Retrato de tres personas*. Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, CE8560. Fotógrafo: Pablo Linés.



Imagen 6
1847, 27 de diciembre. *Manuel Herrero Iniesta*, *Retrato de hombre*. Colección Narbona Algara.



c) Mr. Clonwek, Francisco Vargas Machuca Monzón (San Fernando, Cádiz, 1818-post. 1878). Activo entre 1849 y 1865. Escritor, entre otros oficios, trabajó como retratista en Madrid, Guadalajara, Albacete y Granada (García-Felguera, 2018, p. 18). Con 13 anuncios[62] representa un (9,2%) de la subcategoría *A1 Daguerrotipistas*.

62 El Observador de Madrid (1849, 11 junio; 24, 28, 31 agosto; 9 octubre); El Clamor Público (1849, 18, 20 julio); Diario Oficial de Avisos (1849, 21 agosto; 26 septiembre; 26 octubre); El Heraldo de Madrid (1849, 22 agosto); La Patria (1849, 29 agosto).

En febrero de 1849 manifiesta que acaba de llegar a Madrid como profesor de retratos al daguerreotipo "con color, al natural, que imita con propiedad no solo las caras, sino los trajes de cualquier clase y color que sean". Asociado con el retratista que ejerce en el número 5 de la calle Espoz y Mina (no sabemos quién es) retrata desde las diez a las cuatro de la tarde. Los precios oscilan entre los 60 y los 120 reales y ofrece "reformar" los daguerreotipos "hechos por otros artistas en 30 reales".

Meses más tarde, en octubre de 1849, sigue asociado a otro "artista" (no dice el nombre) en el número 2 de la calle de la Victoria. Mantiene la oferta de retratos "en colores naturales", de todos los tamaños, desde los destinados a una sortija hasta la placa entera y retrata a domicilio, individual y en grupo. Los precios, desde los 30 a los 140 reales y desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde.

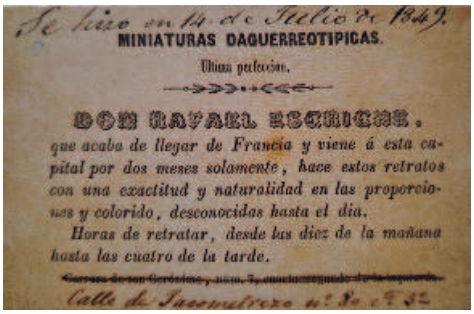
d) Rafael Escriche Mingorance (Cádiz, 1812-Barcelona, 1880). Contabilizados 6 anuncios[63] (4,4%) de la subcategoría A1 Daguerrotipistas. Daguerrotipista activo en Madrid entre abril y noviembre de 1849.

Además de retratista al daguerrotipo, encarnó un perfil profesional e intelectual singular. Profesor de matemáticas, dibujo, contabilidad, física, francés, entre otras materias, residió en Burdeos desde 1837 y en esa ciudad francesa ofrecía en 1838 clases particulares de dibujo, matemáticas, lengua española, así como de retratos en miniatura a 18 francos[64].

En Burdeos estuvo vinculado a la Sociedad Filomática, en la que se impartían conocimientos sobre daguerrotipia, como dibujante de su sección de arqueología[65] y que en 1844 celebró una Quinta Exposición en la que ya participaron daguerrotipistas, como Foulquier[66] y Leygonie[67].

Imagen 7
1849, 14 de julio. Rafael Escriche Mingorance. Retrato de familia. Colección particular.




Se hizo en 14 de Julio de 1849.
MINIATURAS DAGUERREOTIPICAS.
Ultima perfección.
DON RAFAEL ESCRICHE,
que acaba de llegar de Francia y viene á esta capital por dos meses solamente, hace estos retratos con una exactitud y naturalidad en las proporciones y colorido, desconocidas hasta el dia.
Horas de retratar, desde las diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde.
Calle de Jacometrezo nº 3º

63 La Patria (1849, 28 abril); El Heraldo de Madrid (1849, 3 mayo); La Esperanza (1849, 7 mayo); Diario Oficial de Avisos (1849, 21 julio; 8, 19 agosto).

64 L'indicateur (1838, 11 junio).

65 Revue Philomatique de Bordeaux et du Sud-Ouest (1899, 1 de enero).

66 Eugène Foulquier (1801-1879) daguerrotipista francés.

67 Francisco Leygonie Aubert (Sevilla, 1808-1882).

Escriche se anuncia por primera vez como daguerrotipista en Madrid en abril de 1849[68] y las últimas veces en noviembre de ese año. El único daguerrotipo que se ha localizado hasta la fecha fue realizado el 14 de julio de 1849. En la etiqueta que lo acompaña indica que acaba de llegar de Francia, y que ofrece retratos en colorido "desconocido hasta ahora" y que retrata desde las diez de la mañana a las cuatro de la tarde, oferta que se repetirá durante los siete meses que ejerce en la capital de España, junto al precio de sus daguerreotipos de 60, 90 y 120 reales y "el colorido más perfecto", asumiendo ofrecer los colores mismos del rostro y de los trajes.

El precio, la técnica, la primacía en la aplicación de los adelantos fotográficos fueron las cuestiones que llevaron a un enfrentamiento público en la prensa entre los daguerrotipistas Rafael Escriche, Manuel Herrero y José Albiñana entre agosto y octubre de 1849, que finalizó en un juicio de conciliación sin avenencia entre Herrero y Albiñana sin que se conozca si hubo una posterior demanda.

Escriche fue el que menos empeño puso de los tres en la defensa de sus intereses fotográficos, quizá porque su actividad profesional estaba en 1849 compartida con su participación en la elaboración de la Ley de Pesas y Medidas[69] o la publicación del *Breve Tratado de Aritmética Decimal*, un manual para maestros, además de sus clases en variadas materias.

Rafael Escriche inició en 1852 su carrera como funcionario público en el Ministerio de la Marina y hasta su fallecimiento en 1880 en Barcelona recorrió el escalafón desde tenedor de libros a director de contabilidad (Barrionuevo-Almuzara y López-Beriso, 2025).

e) Francisco José Albiñana Rubio (Sagra, Alicante, 1820-1879). Se han contabilizado 5 anuncios[70] (3,5%) de la subcategoría A1. Activo en Madrid al menos desde 1849 y hasta 1869, año en el que su hermano Salvador, que siempre había trabajado con él, toma las riendas del negocio fotográfico, Albiñana se inició en el oficio de la mano de Rafael Escriche.

Albiñana inició la primera relación documentada de un fotógrafo con la Corona Española al serle concedido por la reina Isabel II, en febrero de 1850, el título de Retratista al Daguerrotipo de Cámara[71]; fue el primero en registrar, ese mismo año, un retrato fotográfico de la soberana[72]; fue el autor, en 1851, del único daguerrotipo conocido de la fachada principal del Museo del Prado[73]; fue el primer fotógrafo de la Dirección General de Operaciones Geográficas, actual Instituto Geográfico Nacional; inventor, junto a Eusebio Juliá[74], del papel 'esmalte o porcelana'[75]; sus fotografías, ya en papel, fueron el punto de partida de grabados y litografías para artes gráficas e ilustración editorial. Entre sus colaboradores se puede citar a los pintores miniaturistas Gabriel Domínguez, Francisco Reigón y Juan Bautista Ugalde. Tras su etapa de 20 años dedicados a la fotografía en Madrid, se retiró a Sagra (Alicante), el pueblo en el que había nacido, y allí falleció sin haberse dedicado nunca más al oficio de fotógrafo (Barrionuevo-Almuzara, 2025).

68 La Patria (1849, 28 abril).

69 Formó parte de la Comisión creada por Isabel II para la adopción oficial en España del Sistema Métrico Decimal, iniciada con la ley de 19 de julio de 1849, para sustituir a los sistemas de medida de Castilla.

70 El Clamor Público (1849, 4 agosto); Diario Oficial de Avisos (1849, 29 septiembre; 3 diciembre); El Heraldo de Madrid (1849,11 septiembre); El País (1849 20 noviembre).

71 Archivo General de Palacio, caja 25.229, exp.I.

72 Musée Carnavalet, inv. PH2864.

73 Patrimonio Nacional. Archivo General de Palacio, inv. 10197007.

74 Tuvo estudio en Madrid, que traspasó en 1895 a Fernando Debás. Fue retratista de Isabel II.

75 Oficina Española de Patentes y Marcas, PR 4129.

Imagen 8
Ca. 1850. José Albiñana. Retrato de la reina Isabel II. Museo Carnavalet (París) PH2864.



Imagen 9
Década de 1850. *José Albiñana. Retrato de Manuel Pavía y Lacy, marqués de Novaliches.* Fotografía iluminada. Colección Mario Fernández Albarés.

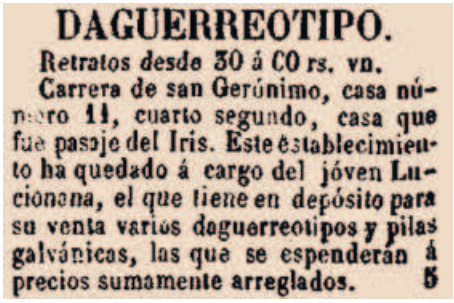


Imagen 10
Década de 1860. *José Albiñana. Retrato de hombre.* Colección Mercedes Hausmann



f) Lucionana [Luciano]. Galería en Carrera de San Jerónimo, 11. No se dispone de otra información que la de los anuncios en los que se indica que ha iniciado su actividad en 1849 y que ofrece retratos desde 38 a 50 reales y venta en depósito de pilas galvánicas. Se han contabilizado 2 anuncios[76] (1,5%) de la subcategoría A1. No se han localizado daguerrotipos realizados por este autor.

Imagen 11
Diario Oficial de Avisos de Madrid. 7 de febrero de 1849.



DAGUERREOTIPO.

Retratos desde 30 á 60 rs. vn. Carrera de san Gerónimo, casa número 11, cuarto segundo, casa que fue pasaje del Iris. Este establecimiento ha quedado á cargo del jóven Lucionana, el que tiene en depósito para su venta varios daguerreotipos y pilas galvánicas, las que se espenderán á precios sumamente arreglados. 5

g) Gairoard [Jean Honoré Gairoard]. Activo entre 1843 y 1852[77]. Daguerrotipista ambulante localizado en: Huelva (1843); Valencia (1848); Barcelona (1848) Rambla. Fonda del Oriente. 1848. [Rovere y Gairoard]; Madrid (1848) Espoz y Mina, 1, [Rovere y Gairoard]; Madrid (1849) Alcalá, 15; Almería (entre 1848 – 1849); Málaga (1848-1849[78], 1851) calle S. Juan de Dios, 3; Santander (1849); Zaragoza (1852) Casa del Café Suizo, cuarto principal; Sevilla (1852) calle Sierpes, 95; Granada (1849 y 1852); Carratraca (1851), Málaga; Córdoba (1852) y Nápoles, Italia (ca 1860).

76 Diario Oficial de Avisos (1849, 7 febrero; 10 marzo).

77 Referencias obtenidas del Clifford Portal de los fotógrafos del siglo XIX en España.

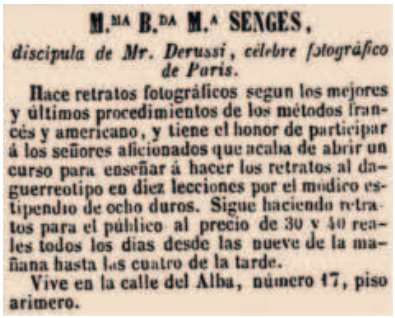
78 El Avisador Malagueño (1849, 19 enero).

Se ha contabilizado 1 anuncio[79] referido a Madrid (0,7%) de la subcategoría *A1 Dagurerrotipistas*. Gairoard anuncia "retratos coloridos" al daguerreotipo, además de publicitarse como socio del Ateneo Fotográfico de París y de ofrecer la venta de máquinas y de enseñar el método para hacer retratos. Vive en el cuarto número 26 de la fonda de Postas Peninsulares, recibe todos los días desde las 9 a las cinco de la tarde y el precio de sus retratos es de 40 reales.

2.3.3. Una daguerrotipista y dos daguerrotipistas que se anuncian en Barcelona indicando su nombre

a) Bertrande Senges, 2 anuncios[80] (1,5%) de la subcategoría *A1 Daguerrotipistas.* Asegura ser discípula del célebre fotógrafo de París Derussi[81] y que enseña a retratar al daguerrotipo en diez lecciones al precio de ocho duros. Retrata en su domicilio de la calle Alba, 17, primer piso todos los días, de 9 de la mañana a cuatro de la tarde al precio de 30 y 40 reales. En 1849 está también activa en Zaragoza (Agustín-Lacruz y Tomás-Esteban, 2018, p.624).

Figura 12
El Fomento. 18 de marzo de 1849.



M.ma B.da M.a SENGES,

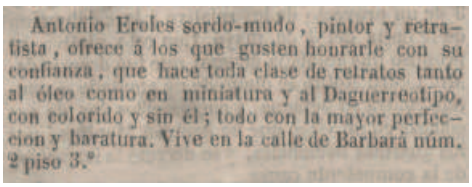
discípula de Mr. Derussi, célebre fotográfico de París.

Hace retratos fotográficos segun los mejores y últimos procedimientos de los métodos francés y americano, y tiene el honor de participar á los señores aficionados que acaba de abrir un curso para enseñar á hacer los retratos al daguerreotipo en diez lecciones por el módico estipendio de ocho duros. Sigue haciendo retratos para el público al precio de 30 y 40 reales todos los dias desde las nueve de la mañana hasta las cuatro de la tarde.

Vive en la calle del Alba, número 17, piso primero.

b) Antonio Eroles. La búsqueda aporta 2 anuncios[82] (1,5%) a la subcategoría *A1 Daguerrotipistas* en los que se presenta como sordo y mudo, pintor y retratista y ofrece retratos tanto al óleo, como miniaturas y al daguerrotipo, con colorido y sin él. Su establecimiento estaba en la calle Bárbara, 2, 3º piso.

Imagen 13
El Bien Público. 9 de mayo de 1849.



Antonio Eroles sordo-mudo, pintor y retratista, ofrece á los que gusten honrarle con su confianza, que hace toda clase de retratos tanto al óleo como en miniatura y al Daguerreotipo, con colorido y sin él; todo con la mayor perfeccion y baratura. Vive en la calle de Barbará núm. 2 piso 3.º

c) Enrique Pfaff. Localizado 1 anuncio[83] (0,7%) de la subcategoría *A1 Daguerrotipistas* en el que asegura ser ciudadano alemán y ofrece retratos en la calle Codols, 19, piso 2º al precio de 20 a 40 reales.

79 El Clamor Público (1849, 13 junio).

80 El Fomento (1849, 18, 25, marzo).

81 No se ha localizado un fotógrafo con ese nombre; quizá se refiera a Disdéri, afamado fotógrafo francés que patentó en 1854 el formato tarjeta de visita, una revolución comercial y social para la fotografía.

82 El Bien Público (1849, 9, 13 mayo).

83 El Bien Público (1849, 16 mayo).

Imagen 14
El Bien Público. 16 de mayo de 1849.


RETRATOS DE DAGUERREOTIPO
A LA PERFECCION.
Enrique Pfaff de nacion aleman, ha abierto taller en la calle de Codols núm. 19 piso 2.° 9 á 5 de la tarde.
Por un método nuevamente descubierto, ofrece á las personas que le honren con su confianza la semejanza verdadera en los retratos. Los precios son nuevamente económicos de 20 á 40 con su correspondiente marco.

En los Anexos 1 y 2 se incluyen tablas resumen con el detalle de la actividad de los daguerrotipistas. Por otro lado, aunque todos estos daguerrotipistas tienen su espacio actualmente en monografías, recopilaciones, artículos de investigación o directorios online como pioneros de la técnica, como la primera generación, ninguno es citado en el título *Cien años de fotografía española y latinoamericana* que sí menciona a un total de 98 autores de ambos continentes (López-Mondejar, 1983).

Se entiende que el interés de esa monografía, publicada en 1983, atiende a quienes en esa década del siglo XX disponían ya de incipientes investigaciones o trabajos dedicados, como es el caso, de Casiano Alguacil, Charles Clifford, Franck, Martínez de Hebert, Eusebio Juliá, Jean Laurent, Francisco de Leygonier o la casa Napoleón.

3. Conclusiones

El análisis hemerográfico del año 1849 confirma que una década después de su presentación pública en París la daguerrotipia se encontraba firmemente implantada en España tanto como procedimiento técnico como actividad profesional y referente cultural. La notable presencia del daguerrotipo en la prensa periódica evidencia su normalización en la vida social urbana y su progresiva integración en los circuitos económicos, comunicativos y culturales del país. La daguerrotipia aparece en 1849 como una práctica ampliamente difundida, reconocible por el público lector y plenamente operativa en el mercado del retrato.

La concentración de anuncios e informaciones en Madrid, Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca pone de manifiesto el papel central de los entornos urbanos como espacios de recepción y difusión de innovaciones técnicas en la España isabelina.

La identificación de diecisiete daguerrotipistas activos durante ese año, entre ellos una mujer, permite ampliar y matizar la nómina de la primera generación de fotógrafos en España incorporando nombres cuya actividad había quedado relegada a un segundo plano en la historiografía. Esto contribuye a desplazar una visión de los primeros pasos de la fotografía en España centrada en hombres y en nombres consagrados y a poner el acento en la diversidad.

Desde una perspectiva cultural, la investigación muestra que el daguerrotipo había trascendido su condición estrictamente técnica para convertirse en un referente discursivo cargado de significado. Su uso como metáfora de veracidad, exactitud y fidelidad a lo real evidencia no solo el impacto epistemológico de la imagen fotográfica, sino también su temprana capacidad para modelar formas de percepción, representación y autoridad visual en la cultura contemporánea. Asimismo, los debates documentados en torno a la fotografía sobre papel y la reproductibilidad de la imagen reflejan una conciencia temprana de las transformaciones estructurales que la fotografía introduciría en los sistemas de producción y circulación de imágenes.

Desde el punto de vista historiográfico, este trabajo subraya el valor de la prensa histórica como fuente privilegiada para el estudio de la recepción social de la fotografía y para la re-

construcción de procesos que no siempre se reflejan en los fondos iconográficos conservados. Asimismo, propone 1849 como un momento clave de transición entre la novedad técnica y la consolidación cultural del medio, invitando a futuras investigaciones comparativas, tanto cronológicas como territoriales, pues el hecho de haber realizado la consulta en una sola base de datos y en un mismo día asegura que lo rescatado no es lo único existente.

En el contexto de la conmemoración de los 200 años de la fotografía, este estudio propone una lectura de sus orígenes diez años después del anuncio de París, en un momento de consolidación social. En este marco, la prensa periódica se revela como una fuente esencial para comprender cómo la fotografía fue asimilada por la sociedad española y cómo comenzó a configurar, ya en sus primeras décadas, una nueva cultura visual.

4. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

5. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

6. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

7. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

8. Referencias

Agustín-Lacruz, M. C., & Tomás-Esteban, S. (2018). Las primeras mujeres fotógrafas en Aragón: Pioneras y modernas. *Revista General de Información y Documentación, 28*(2), 621–658. https://doi.org/10.5209/RGID.62842

Andrews, M. (2014). *Fox Talbot & The Reading Establishment.* Two Rivers Press.

Barrionuevo-Almuzara, I. (2025). José Albiñana Rubio (1820–1879): Primer fotógrafo de cámara de la corte española. *Boletín del Museo del Prado, 61*, 170–184.

Barrionuevo-Almuzara, I., & López-Beriso, M. (2025). 1849: el año en que Rafael Escriche fue fotógrafo en Madrid. *I Jornadas del Centro Nacional de Fotografía-XI Encuentro de Historia de la Fotografía*. Centro de Estudios de Castilla-La Mancha.

Biblioteca Nacional de España. (s. f.). *Hemeroteca digital*. https://www.bne.es/es/catalogos/hemeroteca-digital

Cancer-Matinero, J. R. (2006). *Retratistas fotógrafos en Valencia (1840-1900)*. Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación de Valencia.

García-Felguera, M. S. (2018). Escondidos bajo la tela negra. En *II Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839–1939. Un siglo de fotografía* (pp. 12–37). Zaragoza.

García-Felguera, M. S., & Escalada-Sardina, G. (2024). Manuel Herrero, dentro y fuera del estudio de daguerrotipos. En *V Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839–1939. Un siglo de fotografía* (pp. 35–48). Institución Fernando El Católico. Zaragoza.

Fotoconnexió. (s. f.). *Clifford: Portal de los fotógrafos del siglo XIX en España*. https://www.fotoconnexio.org/clifford/

Hannavy, J. (1976). *Fox Talbot*. Oxford.

Harry Ransom Center. Punto de vista de Niépce. https://www.hrc.utexas.edu/niepce-heliograph/

Llorens, M., & Mutell, R. (2024). *Materialidad: Buscando lo imposible: Una antología de textos sobre el origen de la fotografía*. Museo Universidad de Navarra.

Maison Nicéphore Niépce. https://bicentennial-of-photography.org/es/

Martí, J. (2018, 8 de junio). Fotografía del siglo XIX. Luces y sombras: El camino hacia 1849, el año en el que Franck de Voyennes decidió pasar unos días en Barcelona. *L'àlbum del Jep*. https://lalbumdeljep.wordpress.com/2018/06/08/el-cami-cap-a-1849-lany-en-el-que-franck-de-voyennes-va-decidir-passar-uns-dies-a-barcelona/

Martí-Baiget, J. (2017). La recepción y el impacto del daguerrotipo entre los miembros de la Real Academia de Ciencias Naturales y Artes de Barcelona (1839-1851): Nuevas aportaciones. En J. A. Hernández Latas (Ed.), *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía: 1839-1939. Un siglo de fotografía* (pp. 39-50). Institución Fernando El Católico.

Roberts, R. (2001). *Huellas de luz. El arte y los experimentos de W.H.F. Talbot*. Ministerio de Cultura, Educación y Deporte

López-Mondéjar, P. (Coord.). (1983). *Cien años de fotografía española y latinoamericana*. Ediciones Urbión & Ediciones El Viso

Watson, R., & Rappaport, H. (2013). *Capturing the Light. A true story of genius, rivalry and the birth of photography*. Macmillan

Anexo 1

Daguerrotipistas sin nombre indicado

Daguerrotipista	Ciudad	Formato	Precio	Ilumina	Horario	Ubicación	Otra actividad
Jacometrezo, 4	Madrid	No dice	30 reales 40 reales en color	Sí	10:00 a 17:00	Azotea	Vende objetos para colocar retratos
Carrera de San Jerónimo, 11	Madrid	No dice	12 reales	Sí			Vende aparatos, accesorios y material para hacer daguerrotipos
Pasaje del Iris	Madrid	No dice	30, 40 y 50 reales	No dice	No dice	No dice	Vende aparatos, accesorios y material para hacer daguerrotipos
Calle del Olivo, 27	Madrid	Grandes y pequeños	28 reales 38 reales 10 reales más en color	Sí	No dice	No dice	Vende objetos para colocar retratos
Jacometrezo, 80	Madrid	No dice		No dice	No dice	Cuarto piso	No dice
Redactor de El Cid	Valencia	No dice	No dice	No dice	No dice	No dice	No dice
Espoz y Mina, 5	Madrid	Cuarto de placa Medallones Alfileres, sortijas Media placa Placa entera Grupos	40 reales 50 reales 80 reales 140 reales	Sí	No dice	Cuarto piso	Arregla daguerrotipos imperfectos

Anexo 2

Daguerrotipistas con nombre indicado

Daguerrotipista	Ciudad	Formato	Precio	Ilumina	Horario	Ubicación	Otra actividad
Juan Martí Fallós	Madrid	No dice	30 reales 40 reales en color	Sí	8:00 a 18:00	Cuarto piso	Vende objetos para colocar los retratos
Manuel Herrero Iniesta	Madrid	Cuarto de placa	30 reales	Sí	No dice	Cuarta planta	Militar, empresario, administrador de fincas, inventor
Mr. Clonwek (Francisco Vargas Machuca)	Madrid	No dice	30 reales 60 reales 120 reales 140 reales	Sí	10:00 a 16:00	No dice	Escritor, entre otros oficios, profesor de daguerrotipia. Arregla daguerrotipos imperfectos
Rafael Escriche Mingorance	Madrid	No dice	60 reales 90 reales 120 reales	Sí	10:00 a 16:00	No dice	Profesor de matemáticas, dibujo, contabilidad, física, francés, entre otras. Autor de manuales de Aritmética Funcionario
José Albiñana Rubio	Madrid	No dice	30 reales 40 reales	Sí	No dice	Segundo piso	Inventor
Luciano	Madrid	No dice	38 reales 50 reales	No dice	No dice	No dice	Vende accesorios para daguerrotipos
Jean Honoré Gairoard	Madrid	No dice	40 reales	Sí	De 9:00 a 17:00	Cuarta planta	Venta de máquinas y método para hacer daguerrotipos
Bertrande Senges	Barcelona	No dice	30 reales 40 reales	No dice	De 9:00 a 16:00	Primer piso	Enseña a retratar al daguerrotipo en diez lecciones al precio de ocho duros
Antonio Eroles	Barcelona	No dice	No dice	Sí	No dice	Segundo piso	Óleo y miniaturas en pintura
Enrique Pfaff	Barcelona	No dice	20 reales 40 reales	Sí	No dice	Segundo piso	No dice

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Radio and soft diplomacy. German presence in Argentine radio. 1934-1943

Radio y diplomacia suave. Presencia alemana en radios argentinas. 1934-1943

Andrea Matallana



Andrea Matallana
Universidad de Buenos Aires, Argentina
https://orcid.org/0000-0003-3185-8918
amatallana@rojas.uba.ar

How to cite this article

Matallana, A. (2026). Radio and soft diplomacy. German presence in Argentine radio. 1934-1943. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3641. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3641

Received: November 16, 2025
Accepted: March 3, 2026
Published online: March 26, 2026

Abstract

This article examines the German presence in Argentine radio broadcasting between 1934 and 1943 as a form of cultural diplomacy and symbolic propaganda of the Third Reich. Based on the analysis of press, diplomatic, and legislative sources, it reconstructs the communication strategies of the German government and their articulation with local radio stations, particularly Radio Prieto, which served as a site for Germany's technical and cultural projection in the country. The study shows how this form of "soft diplomacy" operated within a field of tensions in which its effectiveness depended on local intermediaries, the commercial interests of radio broadcasting, and the degree of tolerance of an Argentine state committed to neutrality.

Keywords: Argentine radio broadcasting; Cultural diplomacy; Nazi propaganda; World War II.

Resumen

Este artículo examina la presencia alemana en la radiofonía argentina entre 1934 y 1943 como una forma de diplomacia cultural y propaganda simbólica del Tercer Reich. A partir del análisis de fuentes periodísticas, diplomáticas y legislativas se reconstruyen las estrategias de comunicación del gobierno alemán y su articulación con emisoras locales, haciendo foco en Radio Prieto, que funcionó como un espacio de proyección técnica y cultural de Alemania en el país. La investigación muestra cómo la "diplomacia suave" operó en un campo de tensiones en el que su eficacia dependió de intermediarios locales, de los intereses comerciales de la radio y del margen de tolerancia de un Estado argentino comprometido con la neutralidad.

Palabras clave: Radiofonía argentina; Diplomacia cultural, Propaganda nazi; Segunda Guerra Mundial.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Introduction

The German presence in the Argentine radio space during the 1930s manifested itself in multiple ways, in a fragmented manner and mediated by local interests.

The radio landscape in Argentina was heterogeneous and pluralistic. The radio system had been built on an open model, following the North American model. By the 1930s, one of the most prominent stations was Radio Belgrano with a network of repeaters. By 1935, Radio El Mundo had been inaugurated, with a radio system similar to the BBC in London, and there were also medium-sized stations, such as Radio Splendid, which were equally competitive (Matallana, 2006).

Studies on radio broadcasting have focused on its constitution, social presence, and political aspects (Lindemboin, 2018), but the analysis of the medium's use as a soft-diplomacy strategy remains a relatively unexplored field. By "soft diplomacy," we understand a foreign policy strategy that seeks to influence the perceptions and cultural frameworks of other countries through symbolic means. In this sense, this policy was structured to build cultural affinities and political legitimacy in Latin America, although its implementation revealed limitations and misunderstandings among both cultural managers and target audiences.

The purpose of this article is to analyze how German propaganda and cultural diplomacy were expressed in Argentine radio broadcasting between 1934 and 1943, through various stations and transmission methods, with special attention to the case of Radio Prieto, which functioned as a space for the symbolic and technical dissemination of the ideology of the Third Reich. Based on an examination of journalistic, diplomatic, and legislative sources, the study seeks to reconstruct the German government's communication strategies, evaluate their reception in the local context, and explore the Argentine authorities' response to the expansion of these influences in the country in a framework of political neutrality and state control over the media.

One text that has contributed to the analysis of the impact of Nazism on Argentine society before 1939 is Ronald Newton's *The Fourth Side of the Triangle* (1995), in which he attempts to demystify the idea of deep Nazi penetration in the country. Based on rigorous research in international archives and testimonies from captured Nazi agents, Newton reconstructs the landscape of the 1930s and shows that the German-Argentine community experienced strong internal tensions between its loyalty to the Argentine government and the pressures of the Third Reich. His study demonstrates that the German community's support for Nazi ideology was fragmented and that positions of rejection coexisted with minority sectors sympathetic to the regime. The author concludes that the influence of Nazism was more political than ideological and was fully controlled by the State before the outbreak of World War II. While some nationalist groups showed sympathy for German order and power, Nazism had little doctrinal resonance in Argentine society. Nevertheless, the state's response to these influences was not uniform.

During the presidency of Roberto Ortiz (1938–1940), measures were implemented to strengthen political and cultural control, which helped neutralize attempts at ideological penetration by Nazism in a context of growing international tension that would ultimately lead to the declaration of war. Under the government of Ramón Castillo (1940–1943), however, the policy of neutrality took on more ambiguous characteristics, modifying relations with the powers in conflict and establishing a different framework for foreign diplomatic and propaganda strategies (López, 2018).

Studies on German propaganda, such as Laura Monacci's (2008), analyze how National Socialism organized itself in Argentina during the 1930s. Her research shows that it found support in sectors of the German-Argentine community affected by the economic and social crisis fo-

llowing World War I, which fostered the Nazification of cultural and educational institutions. In contrast, Argentine society did not adopt National Socialist ideology as a doctrinal system, but it did show partial affinities with certain elements—such as anti-communism, order, and discipline—that were not exclusive to Nazism and instead circulated within a broader ideological repertoire during that period. Monacci underscores the tension between the German state and the Nazi Party. While the embassy prioritized economic interests and diplomatic relations, the local NSDAP and Goebbels's Ministry of Propaganda promoted ideological mobilization. Through events such as the Anschluss rally at Luna Park (in 1938), the article demonstrates how Nazism adapted its totalitarian strategies to the Argentine context, combining state, party, and cultural propaganda to sustain its symbolic influence.

Among the studies addressing these topics, Gisela Cramer's stands out. She provides a fundamental analysis of the German government's influence on radio, noting that its strategy to influence public opinion in Argentina by focusing on the media was largely unsuccessful. Her research demonstrates that German shortwave efforts reached a limited audience and were outperformed by Allied broadcasts, especially those from the United States and Great Britain. Ultimately, the German strategy of collaborating with small local stations had a marginal impact, as the major radio networks aligned themselves with the Allies and faced increasing Argentine government censorship.

This limited the influence of both sides (Cramer, 2008). Likewise, Pia Clemens's analysis (2020) coincides with the writings of Cramer and Newton, noting that Nazi radio propaganda in Argentina had a very limited reach. From 1934 onward, Germany broadcast in Spanish and Portuguese via shortwave radio to Latin America, initially with musical programs and later with educational ones, seeking to present a positive image of the Reich and discredit the United States through messages extolling Argentine neutrality from 1939 onwards.

Another way to analyze the German presence in the media is through the lens of cultural diplomacy. Galván and Moguillansky (2020) study the circulation of Nazi propaganda films in Buenos Aires before World War II and show how Hitler's regime used the UFA film company as an instrument of ideological influence in Latin America (Romero and Guelbert, 2017). In Argentina during the 1930s, film became an effective means of disseminating values such as discipline and unity. Although the market was dominated by American productions, German films achieved some relevance—accounting for approximately 5% of releases—until the war and Allied boycotts drastically reduced their presence.

Broadcasting in Latin America played a central role in Nazi propaganda efforts. By early 1934, German transmissions to the region were underway, revealing a project aimed at influencing public opinion. This was complemented by the cooperation of Spanish, Italian, and Japanese media, which demonstrates a transnational strategy aimed at expanding the dissemination of propaganda through various channels, among them, radio (Kris, 1942, p. 59).

German news services, such as the Transocean News Service, had some difficulty establishing credibility in the region, especially given the changing attitudes toward National Socialism. Overall, broadcasting was part of a broader strategy aimed at promoting Nazi ideology and influencing public opinion in Argentina and other Latin American countries (Kris, 1942).

Among the research advancing on the implementation of a German identity through different strategies, Friedmann (2019; 2022) analyzes the cultural, social, and propaganda mechanisms of National Socialism in Argentina, aimed at instilling a sense of Volksgemeinschaft, or people's community, among German speakers. His analysis shows how the local party and its organizations integrated a diverse group of immigrants through symbolic celebrations and cultural activities, reinforcing a transnational German identity that also facilitated their partial integration into Argentine society. His studies delve into how the National Socialists in Argen-

tina developed a series of mechanisms aimed at constructing a sense of collective belonging among German-speaking sectors by appealing to the idea of an organic and culturally cohesive community (Friedmann, 2024).

Finally, Gabriela Jäkel (2016) examines state control policies towards migrants of German origin during the Second World War, highlighting the work of the Special Investigating Commission of Anti-Argentine Activities (CEIAA), created in 1941 to investigate Nazi activism in cultural and educational spheres.

The article is organized into four sections. First, it presents the context of Argentine radio broadcasting in the 1930s and the conceptual framework of soft diplomacy. Second, it analyzes the German presence in the local radio system, with particular attention to the case of Radio Prieto. Next, it examines the role of shortwave broadcasts and transnational broadcasting networks, which are fundamental to understanding the expansion of the communication strategy. Finally, it analyzes the actions of the Commission for the Investigation of Anti-Argentine Activities and the strengthening of state control over radio.

The Radio System in Argentina and the German Presence

In analyzing German propaganda, Gisela Cramer (2008) points out that it sought to convince listeners of the military, economic, and cultural superiority of the Third Reich. Its narrative in Latin America combined an anti-Allied warning—presenting the region as a victim of U.S. imperialism—with praise for Argentine neutrality, extolled as a sign of independence. On the cultural front, it used popular and classical music to attract Latin American audiences, such as the 1934 broadcast from Berlin of a Beethoven symphony, an example of how Germany subtly and symbolically disseminated its cultural prestige.

In the Argentine context, where around 1936 there were 19 radio stations nationwide and at least three networks with repeater systems covering much of the country, Radio Prieto stood out from the rest. (Matallana, 2006; Radiolandia, 1936). While most offered varied programming without a sustained international focus, Prieto established itself as a space where German culture and politics were prominent. The regularity of its broadcasts from Berlin, programs like "La Hora Alemana" (The German Hour), and its coverage of the 1936 Olympic Games demonstrate its active role in promoting German culture. Founded in 1925 by Teodoro Prieto and Alfredo Schroeder, the station emerged from a company that sold radio equipment and evolved into a medium with technical and cultural ties to Europe (Matallana, 2006).

Alfredo Schroeder, born in the province of Buenos Aires and of German descent, began his career at the Argentine Light Company after finishing high school. In 1923, he partnered with Enrique Telémaco Prieto to import radio components, which soon led to the founding of Radio Prieto. According to Robert Claxton, during the 1930s, they both made several trips to Europe, where they forged strategic agreements to develop radio broadcasting in Argentina. From the 1940s onward, Schroeder diversified his investments into the real estate and film sectors: he was the main shareholder of Emelco Industrial y Comercial and Cine Propaganda, and also served on the board of Establecimientos Filmadores Argentinos (Claxton, 2007). In this sense, they were simply adopting similar diversification strategies developed by other entrepreneurs in the sector, such as Jaime Yankelevich at Radio Belgrano, although, in the case of Radio Prieto, these strategies were on a smaller scale than those of the large broadcasters (Matallana, 2014).

Some aspects of his personal profile and cultural interests are evident in an interview published by Radiolandia in May 1937, following the tragic accident of the German airship Hindenburg. Schröder, who had traveled on the airship twice—in 1934 and 1936—evoked those ex-

periences as examples of modernity and comfort. He remembered Captain Max Pruss and his personal relationship with Hugo Eckener and Captain Lehmann, central figures in the history of German aviation. In the interview, he clearly expressed his admiration for German technological advancements. The tragedy, he noted, was felt at Radio Prieto as a personal loss, due to the station's close ties to the history of airships: they had not only broadcast live the arrival of the Graf Zeppelin under Eckener's command but were already preparing special coverage for the Hindenburg's upcoming arrival in Argentina (Radiolandia, 1937).

In the early 1930s, the station was one of the most important broadcasters, both in terms of its artists and broadcast hours. In 1933, it acquired a powerful German transmitter, which it installed in the city of Remedios de Escalada, and also began operating a station in Paraguay under the same name. Although on a modest scale, the station celebrated its technological acquisitions at a time when Jaime Yankelevich's radio station dominated the broadcasting market. For example, the specialized press noted: "We can share some details about this transmitter: it is a purely Paraguayan-made piece, built by the subsidiary of S.A. Radio Prieto, B.T.W. (Bard-Tagliaferro, Windus)." With a power of 30 kilowatts and an antenna of 128 meters, it hoped to make a mark on transmissions" (Antenna, 1934; Matallana, 2014; Martínez-Almudevar, 2023).

As the quality of its equipment improved, it was able to transmit to Europe and receive broadcasts from Berlin and other German cities. A review of programming in previous years and the relationship between the stations reveals a greater formal presence of content linked to Germany. In December 1933, via the Transocean International agency, it transmitted a greeting from Rudolf Hess, Reich Minister, addressed to Germans residing in Argentina, which demonstrates the use of radio as an instrument of international political propaganda, especially aimed at foreign communities (Caras y Caretas, 1934).

From that moment on, a program called "The German Hour," financed by the Transocean agency, aired Monday through Saturday at 10:00 AM and Sunday at 9:00 AM. It was a newsletter for the German community, featuring news and cultural commentary.

It was common for the German ambassador, Edmund von Thermann, to be present at these broadcasts. In 1934, for example, a broadcast was made with him and the Buenos Aires fire chief, who, along with the Federal Police band, had given a performance in honor of the German police, which was rebroadcast to Berlin. The following year, in a conference broadcast by LR8 Radio Paris, the ambassador highlighted the complementary potential of the German and Argentine economies, presenting the bilateral relationship as an example of natural cooperation. According to him, "Germany, with the countless varieties of its production, can supply Argentina with all manufactured goods, so that these two countries seem from the outset destined for close economic collaboration and an intense and profitable exchange" (Musacchio, 2006). This vision reflected a diplomatic and economic strategy consistent with German policy in the 1930s: to foster intensive bilateral trade that would strengthen economic ties with neutral or allied countries.

Taken together, these references allow us to observe how, in practice, radio operated in a triple dimension: as a vehicle for political propaganda, articulating messages aligned with political-state projects; as a scenario for cultural legitimation by establishing a repertoire of programming, media formats, and messages; and as a means of social cohesion by constructing an imagined audience, based on simultaneous and shared experience (Matallana, 2006).

The year 1936 was pivotal for German culture and sport, thanks to the Olympic Games. That year, a group of Argentinians traveled to Germany with the support of the Argentinian-German Cultural Institution and various entities within the Reich. During their journey, the Reich Radio Broadcasting Service allowed them to send radio messages to Argentina from

cities such as Nuremberg, Dresden, and Berlin (Caras y Caretas, 1936a). In February, Radio Prieto announced Spanish-language broadcasts of the Garmisch-Partenkirchen Winter Olympic Games, with exclusive coverage of the ceremonies and competitions. For this purpose, Alfredo Schröder traveled to Berlin along with Enrique Schmidt and the journalist Alfredo Arostegui, known as "the Olympic commentator," thus solidifying the station's role as an intermediary between the Argentinian public and a global event with strong political undertones.

On the eve of the Olympic Games, an agreement was announced between Radio Splendid and Radio Prieto to ensure their broadcast in Argentina. The agreement, initiated two years earlier following negotiations with Carl Diem, the secretary of the German Olympic Committee, resulted in an exceptional authorization: each station was granted permission to broadcast. According to Benjamín Gache, director of Splendid, the negotiations began in 1934 and culminated in 1935 with the granting of both permits (Radiolandia, 1936). The decision was driven by propaganda and diplomatic interests, as Germany sought to expand its influence in Latin America. Allowing two broadcasts guaranteed favorable coverage and strengthened ties with the Argentine public.

Furthermore, the scale of the event entailed high costs that could only be covered through business alliances and commercial sponsorship, thereby deepening collaboration among sport, business, and broadcasting in interwar Argentina. The broadcasts began on August 1st with several daily airings and later settled into five fixed time slots across the morning, afternoon, and evening. The Olympic coverage revealed two key dimensions: radio as a medium for internationalization, capable of bringing live European competitions to the Argentine public, and the connection between sports, politics, and the media, since the broadcasts formed part of the Third Reich's propaganda apparatus, adapted to the local audience. This episode constitutes an early example of how radio in the country was becoming integrated into international information and entertainment circuits, while revealing the strategic function of broadcasting as a disseminator of political and cultural imaginaries in the 1930s (Caras y Caretas, 1936b).

It is interesting to note that, although advertised as "live" broadcasts of the Berlin Olympic Games, this was not actually the case, making it an illustrative example of the limitations and contradictions of Argentine radio broadcasting at the time. While Prieto and Splendid announced with great fanfare that they would offer real-time results, presenting the partnership between the two stations as a supposedly selfless contribution to the medium's progress, the "contribution" proved to be a failed experiment. Indeed, the "exclusive" coverage was financed by commercial advertisers, not by the station owners, confirming once again radio's structural dependence on advertising. Similar practices had been common in the early days of radio, as in the Firpo-Dempsey fight in 1923. But in the 1930s, they began to be criticized by the specialized press. Publications like Antena and Radiolandia questioned the simulation of live broadcasts, particularly in sporting events like Turismo Carretera, and reported on complaints between stations as part of the competition for legitimacy and audience share.

What happened was that Radio Excelsior, which was not among the exclusive stations, rebroadcast news from the newspaper La Prensa, informing its listeners of the result of a heavyweight boxing match—the defeat of the Argentine boxer—at 5:30 p.m., while Radio Prieto and Splendid, which claimed to be broadcasting "live," only aired a detailed account an hour later as if the fight were happening at that very moment. In practice, they were not broadcasting live, but rather playing recordings made with a delay. This situation surprised the audience, who even speculated about technical errors or "magical predictions" on the part of Radio Excelsior (Antena, 1936).

The episode revealed, on the one hand, that the immediacy of information was guaranteed by traditional journalistic channels and not by costly radio ventures, and, on the other hand, it highlighted a recurring rhetoric in the discourse of the concession holders: an appeal to

economic sacrifice, technical effort, and a vocation for service as a way to legitimize the projects they were undertaking. In reality, the system depended on advertising funding, the main source of support for the broadcasts. Far from being a contradiction, this narrative marks the coexistence of the commercial nature of radio, placing the role of advertisers second in favor of an image of civic commitment and technological modernization. The failure in terms of speed and scoops called into question the veracity of these stations' self-promotion campaigns and exposed the tensions between entertainment, business, and public service in Argentine radio broadcasting during the 1930s.

After the Olympics, Radio Prieto added other programs featuring German artists and professionals, marking a shift from high-impact topics to more everyday and established forms of low-intensity diplomacy. An example of this is the series of piano lessons, combining theory and practice, conducted by a specialist from the Stuttgart Conservatory. The program combined the transmission of technical knowledge with a modern pedagogical approach, analyzing musical studies and the interpretive challenges of piano playing. The lessons aired on Tuesdays at 2:45 p.m., offering radio listeners an educational experience that blended German academic tradition with cultural dissemination through radio (Caras y Caretas, 1936c). In this sense, the episode can be interpreted as an example of soft diplomacy, the dissemination of specialized knowledge throughout the broadcasts, creating a more subtle presence than mere political propaganda.

According to Ronald Newton, between 1938 and 1939, Radio Prieto and other local stations broadcast a total of 48 hours and 22 minutes of German propaganda. By August 1940, Radio Splendid and Radio Cuyo had already joined the network subsidized by Germany, regularly broadcasting Transocean press reports along with locally produced propaganda material. In the early years of the war, Callao, Cultura, Stentor, Del Pueblo, and Municipal joined, expanding the reach of this radio network linked to the interests of the Third Reich (Newton, 1995).

In the case of Radio Prieto, we can observe a bias toward nationalist programming, for example, in the inclusion of General José Millán Astray, founder of the Spanish Legion, as a lecturer for about three months on Tuesdays. He had arrived in Buenos Aires at the beginning of the year, after the Spanish government granted him leave. Radio Prieto hired him to speak about his experiences in Africa, which he did over the course of ten interviews. When Francisco Franco staged his coup, Astray was in Buenos Aires. Apparently, a month after the start of the Spanish Civil War, he left for his native Spain to reunite with his comrade, Franco.

These appearances overlapped with other, less controversial ones. The station had an exclusive contract with the writer Ramón Gómez de la Serna. The political situation in Spain had clearly resonated with Argentine society, and Radio Prieto proposed a series of lectures featuring some of the most notable Argentine intellectuals: Victoria Ocampo, Arturo Capdevilla, Ricardo Rojas, and Leopoldo Lugones, as well as international figures like José Ortega y Gasset and Gregorio Marañón; in addition to broadcasting a speech by President Manuel Azaña.

In the late 1930s, Teodoro Prieto partnered with Philips, a company dedicated to the construction of radio transmitters, to expand both the technical business and broadcasting activities. This alliance provided him with greater technical and artistic resources. In April 1940, the station inaugurated a new live stage, conceived as a venue for the "Philips Galas," programs featuring a live audience and renowned artists, which were simultaneously broadcast on the radio (Martínez-Almudevar, 2019, p. 64). Consequently, in 1940, Alfredo Schroeder left the management of the stations "due to personal reasons," according to Radiolandia. Prieto, Juan B. Domenech Gilart, and Roberto Gil, the long-time managers, along with Wolter Wolthers, vice president of Philips, then introduced Enrique Yuste, considered an advertising expert, in his new position. Yuste told the press that Radio Prieto would have a different programming schedule than Radio Argentina and that the former would remain under the direction of

Teodoro Prieto. In other words, both would operate separately, giving LR2 greater autonomy. Meanwhile, Wolthers remained in charge of the radio production company Radio Prieto S.A., which was later acquired by Philips[1].

Shortwave emissions

Shortwave radio stations occupied a strategic place within the international broadcasting policy of the 1930s. Given their technical specificity, transnational reach, and distinct function relative to local commercial radio broadcasts operating within the Argentine radio system, it is pertinent to examine these stations separately. Unlike local stations that operated on medium or long waves, shortwave stations transmitted on higher frequencies, enabling reception thousands of kilometers away. This technical resource transformed radio into a transnational communication tool, capable of simultaneously connecting listeners on different continents. In the German case, these broadcasts formed part of a cultural and diplomatic projection strategy that sought to bring the voice of the Reich closer to the Latin American public. As Gisela Cramer (2008) explains, Germany pioneered the systematic use of shortwave radio in Latin America, although its impact was limited by technical problems and the restricted audience with access to suitable receivers: not all receivers could pick up the band, and the signal suffered frequent fluctuations. Shortwave listeners constituted a specific segment of the public, primarily from the middle and upper classes, with higher levels of education and a sustained interest in international events. Despite these limitations, shortwave represented an early attempt to construct a global radio space in which propaganda, culture, and technology were intertwined as tools of international influence.

These broadcasts reveal the German broadcasting industry's relentless pursuit of a presence in Latin America during these years. Through content that combined light entertainment and travelogues, the aim was to establish a cultural connection with the Spanish-speaking public. At the same time, the use of shortwave radio allowed Germany's voice to be projected beyond its borders, positioning radio as a medium for cultural diplomacy and international propaganda. Programming was often geared toward cultural appeal rather than direct ideological persuasion. For example, programs such as "A Quarter of an Hour of Good Humor" or "A German Sees Colombia," broadcast on shortwave stations, combined entertainment with first-person narratives. This type of content appealed to curiosity, empathy, and cultural identification, seeking to strengthen symbolic ties with the Latin American public (Caras y Caretas, 1937).

It is important to note that while the German cultural presence in this environment developed within a framework that could be described as relatively tolerant until 1937-1938, from 1939 onward—particularly with the start of the war—these practices came under greater state control. This indicates, therefore, a series of transformations in the strategy of soft diplomacy in the Argentine context.

Before 1939, the reference to neutrality operated mainly as a discursive resource in German propaganda; only with the outbreak of war was it consolidated as the official position of the Argentine State.

In June 1939, A.M. Delfino & Cía. S.A., the German Radio Broadcasting Company's representative in Argentina, organized a series of medical lectures in Spanish in conjunction with the Buenos Aires Oral Journal of Medical Sciences. The station facilitated Dr. Rieper's trip and

1 This is shown in the statement made earlier by the Investigating Commission on Anti-Argentine Activities in 1941.

coordinated activities with Georfried Sandstede, while similar broadcasts were being planned in Brazil. Dr. Poppe and Professor Gauss also participated, lecturing on biological therapy in gynecology. The broadcasts were transmitted via shortwave by German Radio Broadcasting at 11:00 PM, demonstrating how the station combined technical innovation with strategies of scientific legitimation to expand its influence (Special Investigating Commission on Anti-Argentine Activities, 1941–1943a). As analyzed by María Inés Tato (2015), the actions of this parliamentary commission were part of a policy of political and cultural surveillance, in which the Argentine government sought to set the limits of neutrality and regulate the presence of foreign influences in the public sphere.

In 1942, at the request of the Ministry of the Interior, the Postal Service prepared a document containing the official records and investigations carried out between 1939 and 1942 regarding unauthorized radio transmissions. This document included a list of the owners of the illegal stations. The report covered both verified cases and complaints that were dismissed after radio direction-finding checks throughout the country (Ministry of the Interior, 1942). Among the individuals identified were both Argentine fans and citizens of German or Italian origin, especially in coastal provinces, Córdoba, Santa Cruz, and Buenos Aires. The records highlighted suspicions of transmissions linked to foreign propaganda (German and Japanese) and to former crew members of the battleship Graf Spee, although most cases were dismissed due to lack of evidence or because they involved simple shortwave receivers.

The report reflected the Argentine government's growing concern about radio espionage during World War II and its efforts to control the communications spectrum within the context of political neutrality. A total of 27 clandestine stations were identified and officially sanctioned. The file also contained approximately 35 additional complaints, which were subsequently dismissed after investigation due to a lack of evidence or because they involved simple home receivers or antennas without transmission capabilities.

The spread of propaganda from countries involved in the international conflict was a problem for the Argentine government. In 1943, a document from the Free German Movement (Frei-Deutschland-Bewegung), an organization of German exiles and active anti-fascists in Latin America during World War II, compiled a list of over one hundred stations, frequencies, and names linked to Reich interests or pro-German groups (Special Investigating Commission on Anti-Argentine Activities, 1941a). This information should be considered with caution, given that a list of amateur radio operators about whom there is insufficient information appears as shortwave stations linked to the Nazis.

The actions of the Investigating Commission on Anti-Argentine Activities in the context of broadcasting control

With the escalation of international tensions, the situation of Argentine broadcasting became increasingly complex. From 1938 onward, various projects were promoted to create a regulatory body for the medium. Although these projects did not come to fruition, they generated intense parliamentary debates. That same year, the Executive Branch created a commission to study the service's operations, which submitted its final report in 1939. In this context, concern about the possible infiltration of ideas considered anti-Argentine took center stage in the National Congress, as the need for agencies to supervise broadcast content and for radio stations to be monitored for connections with foreign powers involved in the conflict was discussed.

As Mariana González-Lutier (2019) points out, the Commission of Inquiry into Anti-Argentine Activities emerged in a context of political polarization and reaffirmation of national identity in the face of foreign nationalisms. Promoted by Representatives Enrique Dickmann,

Raúl Damonte Taborda, and Juan Vilgré de Madrid, the initiative complemented the Ortiz Decree (1939), which aimed to culturally integrate immigrants. Unlike the latter, the Commission broadened its scope into the political sphere, monitoring groups considered contrary to the national interest, thus becoming an instrument of ideological control in a turbulent international landscape.

The Investigating Commission's purpose was to investigate "the activities of organizations and individuals with ideologies and methods adverse to our republican institutions and directed against our sovereignty" (Irisarri, 2009, p. 2). Its work extended until the 1943 coup. The documentation produced by the Commission must be read within the context of an anti-fascist mobilization and war propaganda, which leads us to consider the possibility of biases and limitations as a source.

The increase in state control of radio broadcasting can be interpreted as a reaction to the impact of the event organized by the German Embassy in April 1938.

Commemoration of the Anschluss. The magnitude of the celebration provoked shock and indignation in sectors of the Argentine press and politics; newspapers as dissimilar as Crítica and La Nación reported on the political nature of the event and warned about the government's tolerance of these demonstrations, which led to a demand for greater state intervention in the face of the growing presence of foreign political forces (Crítica, 1938; La Nación, 1938).

The government responded by intensifying its control over broadcasters. Although it had operated LRA Radio del Estado as its official communication channel since 1937, it was unable to prevent the dissemination of opposing political discourse. This case reveals the dual nature of state broadcasting policy: on the one hand, the creation of a national network with its own reach; on the other, the need to strengthen censorship and political control over content, especially content related to the powers in conflict during World War II.

According to an article by the American journalist Carleton Beals, in 1938, the German news agency Transocean broadcast up to sixteen hours a day in Latin America, spreading Nazi ideals and presenting Germany as a model of prosperity, while describing North America as a continent mired in crime and unrest (Beals, 1938). This type of propaganda reinforced suspicions about the penetration of foreign influences and helped legitimize the creation of state control mechanisms over Argentine broadcasting.

With the outbreak of war, the General Directorate of Posts and Telegraphs exercised greater oversight of broadcast content. Between 1939 and 1941, several stations were scrutinized by the Argentine government, revealing the magnitude of the problem of retransmitting foreign news in a context marked by the policy of neutrality during World War II. In the Directorate's reports, Radio Splendid (LR4) appears repeatedly for retransmitting foreign news without authorization, as does Radio Prieto (LS2), which was cited for broadcasting news that "falls outside the scope of current regulations" (Special Investigating Commission on Anti-Argentine Activities, 1941–1943b), including direct warnings to its director, Teodoro Prieto.

During those years, Radiolandia celebrated the sanction imposed on a broadcast by Radio Municipal that had aired messages contrary to Argentine neutrality, while questioning why similar measures were not applied to other stations with pro-belligerent biases. The weekly magazine pointed out the contradiction between punishing a minor broadcast and tolerating popular news programs that lacked strict neutrality. It maintained that those who spoke to the public should maintain an institutionally neutral stance and warned that deviating from it would drag the country into the "horrible bonfire" of war, reaffirming neutrality as a patriotic duty (Radiolandia, 1939).

During the same period, Radio El Mundo (LR1) was flagged for broadcasting offensive comments about belligerent heads of state and disseminating information about ships in the port

of Buenos Aires, which—according to the Directorate of Radiocommunications—compromised national security. La Voz del Aire (LS9) and Radio Cultura (LR10) received warnings for news programs that did not comply with regulations, and Radio Belgrano (LR3) was urged to ensure the use of reliable sources and accurate reporting. These sanctions highlight the tension between large commercial broadcasters, with their significant public influence, and the state's policy of information control, in a context where the lines between propaganda, business, and neutrality were becoming blurred.

One of the topics investigated was the financing of German propaganda. The testimony of Walter Von Simons, director of Transocean and an Argentine citizen of German origin, revealed that the agency operated with a significant deficit: monthly expenses were approximately 12,000 pesos, compared to income of only 1,000 pesos, indicating the need for external support. His predecessor, Emilio Tjarks, stated that the company allocated about 6,000 pesos to broadcasts on Radio Prieto and Radio Callao. He clarified, however, that he had only authorized the dissemination of news bulletins on the latter, considering them useful for promoting the agency.

In his testimony, Von Simons confirmed the use of various radio stations to broadcast Transocean's bulletins. He explained that he had rented advertising space on Radio Callao with the intention of attracting advertisers, and when this failed, he allocated it to messages from his travel agency, broadcast under the slogan "You are Argentinian, get to know your country." According to his testimony, he paid 2,000 pesos to Radio Prieto, a similar amount to Radio Callao, and 1,000 pesos to Radio Cultura. The broadcasts were also aired on Radio Stentor and Radio El Pueblo, the latter through the news service Agencia Velox. The payments, always in cash, reveal the extent of the network and the systematic nature of the propaganda campaign.

Once the investigation began, the radio stations canceled their agreements with the news agency. However, Transocean continued to contribute 250 pesos monthly to support the program known as "Hora Alemana" (German Hour), which was then broadcast on Radio Callao.

The Commission examined Radio Prieto's accounting records and found an agreement dated January 2, 1941, in which Teodoro Prieto confirmed that the station would broadcast three-minute news bulletins every hour, with "objective news, without commentary," for a monthly payment of 2,000 pesos. The service continued until June 1941. The accounting records reveal regular payments between February and July, ranging from 1,250 to 2,362 pesos, transferred by the German Transatlantic Bank to beneficiaries such as "Prieto," "Cultura," and "Callao." The regularity and precision of these transactions demonstrate systematic financing by Transocean, which combined propaganda strategies with meticulous accounting to legitimize its activities before the Argentine authorities.

In September 1941, Wolter Wolthers, who had become the owner of the company that produced radio equipment in the country, addressed a letter to the president of the Investigating Commission, Deputy Raúl Damonte Taborda, with the purpose of informing him that he "is totally and absolutely detached from the commercial and advertising activities" of Radio Prieto.

The investigation by the Commission on Anti-Argentine Activities revealed that the Transocean Agency not only distributed news wires with a marked pro-Nazi slant, but also directly financed radio stations in the country. In 1941, Radio Callao (LS10) acknowledged receiving three checks drawn on the German Transatlantic Bank, for $2,362.50 each, which were then deposited in the Banco Nación. Radio Cultura, for its part, reported similar payments of $1,250 each, in addition to broadcasting advertisements for the "Rápido Español" on behalf of Transocean. In the case of Radio Stentor (LS8), its administrator reported that the news program had been hired through the pro-Nazi newspaper El Pampero, revealing the role of the print media as an intermediary for placing radio content (Monacci, 2012). Taken toge-

ther, these documents show that the German strategy in Argentina combined regular financial support, the purchase of advertising space, and friendly journalistic networks, forming a legal and commercial framework that masked Nazi propaganda in the local broadcasting system (Special Investigating Commission of Anti-Argentine Activities, 1941–1943b).

Finally, a sanction was applied to Radio Callao (LS10). Unlike the routine warnings issued to Radio Splendid (LR4), El Mundo (LR1), and Belgrano (LR3) for rebroadcasting foreign news or phrases considered offensive, this time a 48-hour suspension was imposed. The sanction stemmed from the station's omission of the National Anthem on May 25, 1941, an act interpreted as a serious offense. The station's reaction deepened the conflict: instead of complying with the sanction, it published a public statement insinuating that the Post and Telegraph Office was involved in selling airtime to foreign communities and in the prior control of news, accusations the agency dismissed as "deceptive" and "inaccurate." The episode illustrates how the government's policy of neutrality not only translated into control of war-related content but also into demands for symbolic gestures of national allegiance. The suspension of Radio Callao, due to its repeated broadcasts of international commentary contrary to neutrality, reveals the extent to which the radio station was subject to a dual system of surveillance: administrative, in its formal aspects, and political, in its symbolic ones, where the omission of the national anthem could be considered as serious as the dissemination of foreign propaganda. It is interesting to note that while the Investigating Commission characterized Transocean as an instrument of nationalist propaganda, an analysis of its intervention in radio programming reveals a more complex dynamic. Far from systematic doctrinal propaganda, a strategy of cultural diplomacy prevailed, combining cultural, sporting, and scientific content aimed at building symbolic affinities rather than disseminating explicit ideological slogans.

Other broadcasters

So far, we have shown how, in the years leading up to the war, German cultural presence intensified on Argentine radio, especially through Radio Prieto. This was not overt anti-Semitic propaganda or the glorification of the regime, but rather the dissemination of German language, science, and culture. However, this orientation was not uniform: some smaller stations or those without institutional oversight occasionally broadcast nationalist or anti-Jewish rhetoric. Thus, while the main stations maintained an appearance of cultural neutrality, others more clearly reflected the prejudices and rhetoric of Nazism.

According to historian Robert Claxton, the trajectory of Radio Paris illustrates the tensions and challenges of Argentine radio broadcasting in its early decades. Claxton points out that, despite its innovative nature—with the dedication of a large part of its programming to radio dramas, the formation of a sports corporation, and simultaneous transmission with Uruguayan stations—the station was unable to consolidate itself as a stable project (Claxton, 2007).

From 1935 onwards, Radio Paris broadcast radio lectures by Father Virgilio Filippo, a parish priest who espoused an openly anti-Semitic and anti-communist discourse. As Daniel Lvovich (2003) points out, from his very first radio appearances, Filippo disseminated a wide variety of anti-Semitic speeches, employing the style of an agitator seeking the effectiveness of his preaching (Lecture on LR8 Radio Paris, April 2, 1935). In his addresses, he used all kinds of materials—pamphlets, rumors, distorted quotations—to construct a virulently Judeophobic rhetoric, in which he mixed religious, moral, and political elements. What is striking, Lvovich observes, is that the nationalist media did not object to these statements, and even publications such as Criterio went so far as to praise his preaching while denouncing the "communist monster", thus reinforcing the confluence between conservative Catholicism, anti-communism, and anti-Semitism in the radio discourse of the time (Lvovich, 2003, p. 142).

State control over Argentine broadcasting was extensive and not limited to Radio Prieto, although the latter was notable for its international connections. During the war, oversight extended to commercial and cultural stations such as Radio Excelsior. Its owner, Alfredo Dougall, was accused of acting as a "fifth column" by broadcasting a bulletin sponsored by a company linked to the Axis powers. In response to criticism, he canceled advertising from Italian and Japanese companies after their alliance with the bloc. He was also criticized for mentioning the Cineac, a theater on the blacklist, in a program about women's cinema, an incident he attributed to an unintentional error and replaced with a British newsreel (Dougall, 2005, pp. 231–235). Radio Excelsior, part of the multimedia group that included the newspaper The Standard, was also denounced for broadcasting advertisements from German companies, highlighting the tension between commercial interests and political control (Pelosi, 2002).

These episodes highlight the tensions between state regulation, corporate interests, and foreign influence in Argentine radio. Radio was a terrain of symbolic and political struggle, where alliances, censorship, and diplomatic pressure determined which voices could be heard. Within this context, analyzing the statistics on airtime allocated to international broadcasts allows us to understand the magnitude of these power dynamics and the unequal presence of different broadcasting centers on the national radio network. London accounted for the majority of connections, with a daily average of 1 hour, 2 minutes, and 56 seconds, reflecting its central role as an information hub in the global radio network. Berlin followed, with 47 minutes and 20 seconds daily, a figure that demonstrates Germany's importance in the political and sporting landscape of the 1930s. New York's presence was much smaller, with just 18 minutes and 16 seconds, and Rome's was only 3 minutes and 7 seconds per day. Overall, the total time of international broadcasts amounted to 2 hours, 11 minutes, and 39 seconds per day, but the internal distribution reveals a marked bias towards Europe —and in particular towards London— as a privileged source of information and stories for the Argentine audience (Cramer, 2008).

In retrospect, it can be observed that the Argentine government gradually moved toward increasingly strict control of the radio spectrum. From the late 1930s, these oversight measures responded to the international climate of suspicion and the need to maintain neutrality amid the warring powers. However, this process took on a qualitatively different dimension after the military coup of June 1943, when the State began to intervene more directly and systematically in broadcasting. As Lindenboim (2018) points out, the new regime conceived of radio not only as a medium for entertainment or information, but also as a strategic instrument of political pedagogy and national cohesion. From then on, control was no longer limited to monitoring content considered anti-Argentine or foreign, but was instead geared toward constructing an official narrative around the identity, morality, and values of the new order. In that sense, the 1943 coup marks the transition between a stage of preventive censorship and a model of structural state intervention in the media, anticipating the type of relationship between politics and broadcasting that would characterize the years of the first Peronism.

In conclusion

Taken together, the analysis of the German presence in Argentine radio broadcasting between 1934 and 1943 reveals that radio was a central instrument of the Third Reich's cultural diplomacy in Latin America, although its actual reach was limited. Through stations like Radio Prieto, the regime sought to project an image of technical modernity, cultural prestige, and scientific superiority, combining news, music, and sports content in a symbolic propaganda strategy that was more persuasive than doctrinal. However, experience shows that this soft diplomacy operated in a field of tensions: German initiatives depended on local intermediaries, the commercial structure of radio, and the margin of tolerance of a state that, under a policy

of neutrality, gradually strengthened its mechanisms of control and censorship. More than a deep ideological penetration, what emerges is a process of negotiation between culture, power, and communication, where radio functioned as a privileged space for symbolic dispute and international projection in interwar Argentina.

In short, although it is difficult to fully reconstruct the scope and effectiveness of the German propaganda in interwar Argentina, a careful reading of graphic and documentary sources allows us to delineate the contours of a soft diplomacy deployed through radio broadcasting. More than an explicit political operation, it was a set of symbolic strategies—cultural, scientific, and sporting broadcasts, musical programs, and institutional messages—aimed at projecting a modern, orderly, and culturally prestigious image of Germany. These initiatives sought to win favor through aesthetic and technological seduction rather than direct ideological imposition. Radio, with its mass appeal and transnational reach, offered a privileged channel for this form of indirect influence, while also revealing the limitations of a project dependent on local intermediaries, the advertising market, and state control. Within this web of political, diplomatic, and commercial interests, German diplomacy found in radio a medium of ephemeral but significant visibility, the study of which illuminates the tensions between culture, power, and communication in Argentina during the 1930s and early 1940s.

References

Antena. (1934, 6 de enero). [Emisión de radio]. Año IV, (150).

Antena. (1936, 22 de agosto). [Emisión de radio]. Año VI, (287).

Archivo del Congreso de la Nación Argentina. (s.f.). *Sección Correspondencia Oficial* (Caja 30, Legajo 2).

Beals, C. (1938). Totalitarian inroads in Latin America. *Foreign Affairs*, *17*(1), 78–89.

Caras y Caretas. (1934, 6 de enero). (1.840).

Caras y Caretas. (1936a, 25 de enero). (1.947), 151.

Caras y Caretas. (1936b, 1 de febrero). (1.948), 142.

Caras y Caretas. (1936c, 12 de septiembre). (1.980).

Caras y Caretas. (1937, 13 de noviembre). (2.041).

Claxton, R. H. (2007). *From Parsifal to Perón: Early radio in Argentina, 1920–1944*. University Press of Florida.

Clemens, P. M. (2020). Nationalsozialistische Propaganda in Argentinien am Beispiel des Mitteilungsblattes der "Trommler". *Arbeitskreis Spanien–Portugal–Lateinamerika*.

Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas. (1941a). *Transocean. Radio transmisoras nazis oficiales y secretas. Iniciador: La Alemania Libre (Departamento de Prensa)*. Caja 30, Legajo 2, Foliación 229. Archivo del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas. (1941b). *Seguimientos: informes sobre Félix Günther y Horacio Seeber* [Documento de archivo]. Caja 16, Foliación 289–291. Archivo del Congreso de la Nación, Buenos Aires.

Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas. (1941–1943a). *Inventario de la comisión: Formas y medios de la penetración totalitaria. Oficina de información de los ferrocarriles alemanes. Extracto de la correspondencia de la radio emisora alemana con la Revista Oral de Ciencias Médicas y con Godofredo Sanstede* [Documento de archivo]. Caja 24, Legajo 5, Foliación 119–123.

Comisión Especial Investigadora de Actividades Antiargentinas. (1941–1943b). *Carta de las Radios.* Archivo del Congreso de la Nación Argentina, Sección Correspondencia Oficial, Caja 30, Legajo 2.

Conferencia en LR8 Radio París. (1935, 2 de abril). [Transcrito en Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina (AMREC), "Alemania, División Comercial", Expte. 13/1935.

Cramer, G. (2008). Der Krieg im Äther: Radiopropaganda am Río de la Plata, 1939–1945. En H. M. Meding & G. Ismar (Eds.), *Argentinien und das Dritte Reich: Mediale und reale Präsenz, Ideologietransfer, Folgewirkungen* (pp. 151–171).

Crítica. (1938, 4 de abril). 1.

Friedmann, G. (2019). El discurso nacionalsocialista frente a la "infiltración nazi" en la Argentina. *Prohistoria: Historia-Políticas de la Historia*, (32), 127–154.

Friedmann, G. (2022). La construcción de la "comunidad del pueblo" nacionalsocialista en la Argentina. *Iberoamericana*, *22*(81), 145–166.

Friedmann, G. (2024). La juventud hitleriana de la Argentina a través de la revista Junges Volk. Entre las identidades alemana, nacionalsocialista y argentina. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (60). http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/boletin/article/view/12661

Galván, M. V., & Moguillansky, M. (202o). La diplomacia cultural alemana y el cine de propaganda nazi en la Argentina en el período previo a la Segunda Guerra Mundial. *Secuencias*, (52), 77–96. https://doi.org/10.15366/secuencias2020.52.004

González Lutier, M. (2019). La Comisión de Investigación de las Actividades Antiargentinas: el caso de la Goethe Schule, 1938–1942. *Cuadernos del Archivo*, *3*(5/6). Centro de Documentación de la Inmigración Alemana en la Argentina (DIHA).

Irisarri, M. J. (2009, octubre). *La Cámara de Diputados y la cuestión antiargentina (1938-1943): Una propuesta de investigación* [Ponencia]. III Jornadas de Investigación en Humanidades, Bahía Blanca, Argentina. http://www.jornadasinvhum.uns.edu.ar/pdf/actasjornadas2009.pdf

Jäkel, G. (2016, julio). *Migrantes alemanes y entramados del nazismo desde la perspectiva estatal en la Argentina de inicios de la década de 1940* [Ponencia]. VIII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace, Buenos Aires, Argentina.

Kris, E. (1942). German Propaganda Instructions of 1933. *Social Research*, *9*(1), 46–81.

La Nación. (1938, 9 de noviembre). 2.

Lindenboim, F. (2018). *Ensayo general: La radio durante el gobierno militar de 1943* [Ponencia]. X Jornadas de Sociología, La Plata, Argentina.

López, I. A. (2018). *La república del fraude y su crisis: Política y poder en tiempos de Roberto M. Ortiz y Ramón Castillo (Argentina, 1938–1943)*. Prohistoria Ediciones.

Lvovich, D. (2003). *Nacionalismo y antisemitismo en la Argentina*. Javier Vergara Editor.

Martínez-Almudevar, P. (2019). Tiempo de audiciones: Negocio, mercado del entretenimiento y trabajo artístico en la construcción de la radio. Buenos Aires, década de 1930 [Tesis de maestría, Universidad Nacional de San Martín].

Martínez-Almudevar, P. (2023). Transformaciones espaciales de un nuevo espectáculo: el caso de LR1 Radio El Mundo en la ciudad de Buenos Aires: Década de 1930. *Avances del Cesor*, *20*(28). https://doi.org/10.35305/ac.v20i28.1808

Matallana, A. (2006). *Locos por la Radio: Una historia social de la radiofonía en la Argentina 1923-1947*. Prometeo Libros.

Matallana, A. (2014). *Jaime Yankelevich: La oportunidad y la audacia*. Capital Intelectual.

Ministerio del Interior. (1942). *Nota sobre estaciones radioeléctricas clandestinas*. Dirección General de Correos y Telégrafos. Archivo del Ministerio del Interior, Buenos Aires.

Monacci, L. (2008, 10-12 de diciembre). *La propaganda alemana bajo el régimen nazi en Argentina en el marco de las relaciones internacionales de nuestro país con las principales potencias, 1933-1940* [Ponencia]. V Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina.

Monacci, L. (2012, 5-7 de diciembre). *Diarios filo-fascistas durante la Segunda Guerra y la ruptura de las relaciones diplomáticas de Argentina con los países del Eje* [Ponencia]. VII Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Argentina.

Musacchio, A. (2006). Las inversiones alemanas en Argentina entre 1933 y 1945: ¿base material de la expansión de los nazis? *Iberoamericana*, *6*(21), 45–69. https://doi.org/10.18441/IBAM.6.2006.21.45-69

Newton, R. (1995). *El cuarto lado del triángulo: La "amenaza nazi" en la Argentina (1931–1947)*. Sudamericana.

Pelosi, H. (2002). Publicaciones de la francofilia argentina. *Temas de Historia Argentina y Americana*, (1). https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/16526

Radiolandia. (1936, 1 de agosto). Año IX, (437).

Radiolandia. (1937, 15 de mayo). Año X, (478).

Radiolandia. (1939, 30 de diciembre). Año XIII, (615).

Romero, M. F., & Guelbert, F. (2017). *Las reacciones de la prensa de Buenos Aires frente a la llegada de Hitler al poder (30 de enero de 1933) y al Acto Nacional-socialista en el Estadio Luna Park (10 de abril de 1938)* [Ponencia]. XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Mar del Plata, Argentina.

Tato, M. I. (2015, 16 de julio). *La Comisión Investigadora de Actividades Antiargentinas, 1941–1943* [Ponencia]. Jornada de presentación de la documentación histórica digitalizada de la HCDN, Buenos Aires, Argentina.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Femicidios con uso de armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Período 2015-2024

Femicide involving firearms in the Province of Buenos Aires, Argentina (2015–2024)



Carolina Ferrer
https://orcid.org/0000-0002-7864-4637
Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Argentina
ferrercarolina020@gmail.com

Cómo citar este artículo

Ferrer, C. (2026). Feminicidios con uso de armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires, Argentina. Período 2015-2024. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3547. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3547

Recibido: 19 - 08 - 2025
Aceptado: 14 - 05 - 2026
Publicado en línea: 11-06-2026

Resumen

Este artículo analiza un corpus de 250 femicidios cometidos con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires, Argentina entre 2015 y 2024, equivalentes al (26,8%) del total de 932 casos registrados en el período. Una particularidad es la alta letalidad vinculada al acceso a armamento por parte de miembros o ex miembros de las fuerzas de seguridad: 53 (21,2%). El estudio confirma la débil articulación entre políticas de control de armas y políticas de género, lo que refuerza la vulnerabilidad de las víctimas. Desde una perspectiva interseccional, el análisis se operacionaliza mediante cruces entre pertenencia institucional, legalidad del arma y condición sociofamiliar de las víctimas, mostrando cómo desigualdades estructurales se combinan en la configuración del riesgo. Los hallazgos evidencian que tanto la portación reglamentaria y civil de armas opera como un dispositivo de poder letal en contextos domésticos. Este trabajo aporta información sistematizada que fortalece tanto la investigación académica como el diseño de políticas públicas integrales orientadas a la prevención, el control de armas y la protección de personas en situación de vulnerabilidad.

Palabras clave: Femicidios; Violencia con armas de fuego; Fuerzas de seguridad; Políticas públicas; Letalidad.

Abstract

This article analyzes a corpus of 250 firearm femicides in the Province of Buenos Aires, Argentina, between 2015 and 2024. The studied femicides represent (26.8%) of the 932 cases recorded during the time period. A distinctive feature is the high lethality rate associated with access to firearms by current or former members of the security forces, who account for 53 cases (21.2%). The study corroborates the weak articulation between gun control policies and gender-ba-

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

sed policies, aspects that reinforce victim vulnerability. From an intersectional perspective, the analysis is operationalized through cross-tabulations of institutional affiliation, firearm legality, and the victims' socio-familial conditions. This demonstrates how structural inequalities converge and produce risks. The findings show that both regulated service-related and civilian firearm possession function as mechanisms of lethal power-imposition in domestic contexts. This study provides systematized information that enhances academic research and comprehensive public policies aimed at prevention, firearm control and the protection of individuals in vulnerable situations.

Keywords: Femicide; Firearm violence; Security forces; Public policies; Lethality.

1. Introducción

Los femicidios como acontecimiento social implican un análisis complejo. En este estudio se aborda la incidencia de las armas de fuego en los femicidios cometidos entre el 2015 y 2024 en la Provincia de Buenos Aires como parte del proyecto Estudios Comunicacionales de la corporalidad II: cuerpos significantes en lenguajes e imágenes de la contemporaneidad (03/F 171)[1].

Proponiéndose analizar los femicidios cometidos con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2024 con especial atención en la participación de agresores de fuerzas de seguridad y a la articulación entre las políticas de control de armas y de género en 250 casos.

La conceptualización teórica de la violencia extrema y muerte por cuestiones sexistas hacia las mujeres es denominada femicidio/feminicidio (*femicide*) (Russell, 1975).

Posteriormente, Lagarde-y-de-los-Ríos (2006) adaptó el concepto al contexto latinoamericano como feminicidio en escenarios donde el Estado no garantiza su protección ni sanciona adecuadamente a los responsables.

En Argentina se entiende por femicidios a las muertes violentas de mujeres cis, mujeres trans y travestis por razones de género que hayan sido tipificados jurídicamente o no como femicidio según la Ley de Femicidio 26.791 (artículo 80, inciso 11), del Código Penal argentino (Ferrer, 2023)[2].

El estudio se organiza en relación con las siguientes preguntas:

– ¿Qué patrones se observan en el uso de armas de fuego en los femicidios ocurridos en la Provincia de Buenos Aires?
– ¿Cuál es la incidencia de la pertenencia institucional de los agresores en la letalidad de los casos?
– ¿De qué manera las políticas públicas de control de armas se articulan —o no— con las políticas de género?
– ¿Qué aportes realiza una lectura interseccional para comprender las condiciones de vulnerabilidad en estos femicidios?

En este trabajo, la interseccionalidad se entiende como la combinación de desigualdades estructurales—género, clase social, pertenencia institucional, condición sociofamiliar, edad, origen migratorio e identidad de género—que agravan el riesgo en contextos de violencia armada.

1 Núcleo de Actividades Científicas y Tecnológicas de Estudios de Comunicación y Cultura -ECCO. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

2 Las figuras de femicidio a través del inciso 11 y de femicidio vinculado por el inciso 12. Ley 26.791, Boletín Oficial. 14/12/2012

En ese marco, sólo algunas dimensiones pudieron ser operacionalizadas a partir de los registros oficiales (pertenencia institucional, legalidad del arma y condición sociofamiliar), mientras que otras aparecen subregistradas (edad, migración, identidad de género). Esta limitación restringe la posibilidad de construir una matriz sistemática de intersecciones.

Durante 2015 y 2024 se registraron 932 femicidios en la Provincia de Buenos Aires[3], de los cuales 250 (26,8%) fueron cometidos con armas de fuego. Este recorte empírico permite analizar patrones en el uso de armamento reglamentario en contextos de violencia de género e intrafamiliar, modalidad particularmente letal y vinculada a la disponibilidad institucional.

Se retoman aportes teóricos como los de Segato (2006) y Romano et al., (2019), para examinar el uso del arma como potenciador de desigualdades y como dispositivo de poder en escenarios de misoginia letal.

Los femicidios cometidos con armas de fuego presentan un riesgo agravado en contextos domésticos, donde la disponibilidad del armamento potencia la vulnerabilidad de las víctimas.

Durante 2015 y 2024 la modalidad de muerte con arma de fuego representa el 24%. Por otra parte, si se compara con el nivel nacional, este valor resulta inferior al 45% registrado a nivel nacional entre 2002 y 2018, según Jimena Kohan (2021). La autora advierte que las armas de fuego fueron el medio más frecuente en las muertes violentas de mujeres en ese período. Se observa un déficit en las estrategias estatales de prevención y control en la Provincia sobre esta modalidad de muerte. Este contraste debe leerse con cautela: los períodos y fuentes no son plenamente comparables, por lo que se presenta como referencia contextual y no como equivalencia estricta.

2. Marco normativo

En Argentina han existido iniciativas estatales de control civil del armamento, como el Programa Nacional de Entrega Voluntaria de Armas (Ley 26.216), vigente entre 2007 y 2023. Sin embargo, la ausencia de articulación eficaz con políticas de género limitó su impacto preventivo en los femicidios cometidos con armas de fuego. Varias investigaciones han señalado la debilidad en la articulación entre políticas de desarme y estrategias de género, entre ellos DerGhougassian et al. (2015) y DerGhougassian y Otamendi (2017). Agravándose al observar que un porcentaje significativo de los agresores pertenecen o pertenecieron a las fuerzas de seguridad.

En 2015 tras la manifestación Ni una Menos se implementaron instrumentos estatales de registro como el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina (RNFJA) y, en la Provincia de Buenos Aires, el Registro Penal de Violencia Familiar y de Género (REVIFAG). Ambos registros marcaron un punto de inflexión al inaugurar una etapa de medición y análisis sistemático de los femicidios, aportando información específica y confiable. De este modo, estos instrumentos han permitido avances metodológicos y la incorporación de dimensiones como género, territorialidad, pertenencia institucional y legalidad del armamento, mostrando progresos hacia un análisis interseccional.

La creación de estos instrumentos marca un momento decisivo, al cubrir una etapa que hasta entonces estaba ausente en la producción de estadísticas específicas, confiables y comparables sobre femicidios en Argentina, lo que anteriormente dificulta la planificación de políticas públicas (Kohan, 2019).

3 Según los datos definitivos del Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022 publicados por el INDEC (2022), la Provincia de Buenos Aires tiene más de 17 millones de habitantes, de los cuales el 51,7 % son mujeres y los hombres alcanzan el 48,3%.siendo la jurisdicción más poblada de Argentina.

En 2015 con la promulgación de la Ley 27.192, se creó la Agencia Nacional de Materiales Controlados (ANMaC) en reemplazo del Registro Nacional de Armas (RENAR), incorporando expresamente la prevención de la violencia de género como competencia institucional (Iazzetta, 2024). Entre sus iniciativas se destacó la Campaña Federal de Desarme con Perspectiva de Género, que buscó articular políticas de control de armas con estrategias de género. Sin embargo, posteriormente, en 2025, el Decreto 445/2025 reestructuró la ANMaC y restableció su denominación histórica como RENAR, transfiriéndola al Ministerio de Seguridad. Esta medida implicó la pérdida de autarquía y la eliminación del Fondo de Promoción de Políticas de Prevención de la Violencia Armada (FPVA), junto con la flexibilización de requisitos de acceso a armas mediante la llamada "tenencia exprés", lo que impacta directamente en las políticas de desarme y prevención. Actualmente, hay más de 919.000 legítimos usuarios registrados en el país, pero el 65% tiene la credencial vencida (Marina, 2025).

A partir de una sistematización y registro estadístico adecuados, es posible analizar las dimensiones y características que conlleva la relación entre armas y femicidios.

Este tipo de análisis es fundamental para diseñar políticas públicas focalizadas y eficaces que presentan una situación deficitaria y/o desactualizada (MESECVI, 2015; Maffia et al., 2020; Pautassi, 2021).

Con ello se busca fortalecer la discusión académica y política acerca de la necesidad de políticas públicas integrales que prioricen la prevención, el control de armas y la protección de personas en situación de vulnerabilidad, diseñadas desde una mirada interseccional situada que atienda desigualdades múltiples como clase, pertenencia institucional y condición sociofamiliar.

Estos antecedentes normativos permiten comprender el marco institucional en el que se inscribe el análisis empírico. La descripción de leyes y programas de control de armas constituye el contexto necesario para interpretar los datos sobre femicidios con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires.

En 2024 se incorporaron nuevos elementos al análisis de los femicidios con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires. Se agregó información sobre el estado legal de las armas utilizadas —si estaban registradas o no—, lo cual representa un avance significativo en el abordaje estadístico y cualitativo del fenómeno. Estos datos se integraron a través del REVIFAG, permitiendo una aproximación más precisa sobre la circulación de armas en contextos de violencia extrema[4].

El abordaje de los femicidios en la Provincia de Buenos Aires a partir de 2024, incorporó un enfoque interseccional en el REVIFAG. Aunque de manera parcial y dependiente de los datos incorporados en los expedientes judiciales, lo cual limita su alcance.

Esta reconfiguración institucional convive con nuevos abordajes analíticos, como el enfoque interseccional que guía este trabajo. Adoptado como horizonte teórico-metodológico, dicho enfoque reconoce que la violencia de género se entrecruza con múltiples desigualdades estructurales. Tal como advierten Crenshaw (2004), Viveros-Vigoya (2016), Bidaseca y Vázquez-Laba (2011), Collins y Bilge (2021) y Da-Silva y Bertasso-Ribeiro (2024), entre otros, la violencia de género no se manifiesta de forma uniforme, sino que se vincula con múltiples ejes de desigualdad como la raza, la clase, la orientación sexual o la edad.

La contribución principal es ofrecer evidencia sistematizada y trazable sobre letalidad, pertenencia institucional y legalidad del armamento, integrando un horizonte interseccional concreto. En consecuencia, estas preguntas orientan la estrategia metodológica y el análisis empírico que se presenta en las secciones siguientes.

4 La información se registró en el ítem "medio empleado y modalidad" y se detalla en la tabla 3 donde se hace referencia a los medios empleados para consumar femicidios y la modalidad de muerte de las víctimas (MPPBA, 2024, p. 49).

3. Metodología

El impacto del uso de armas de fuego en los femicidios de mujeres cis y trans ocurridos en la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2024 se abordó desde una perspectiva de género. El corpus específico asciende a 250 casos, construidos a partir de dos fuentes oficiales: REVIFAG y RNFJA[5].

La integración de estas fuentes permitió depurar duplicados y sistematizar variables clave: medio comisivo, legalidad del arma, pertenencia institucional del agresor y situación de la víctima.

No se excluyeron casos por criterios propios de la investigación: los que integran el corpus son únicamente los femicidios con arma de fuego sistematizados en los informes oficiales. De este modo, el corpus refleja íntegramente la información disponible en los registros, sin recortes adicionales.

A partir de este corpus, se definieron subconjuntos analíticos que permiten precisar la información disponible.

- Corpus total (2015–2024): 250 casos de femicidios cometidos con arma de fuego.
- Agresores vinculados a fuerzas de seguridad: 53/250 → 21,2%.
- Serie anual consolidada (REVIFAG, 2015–2024): 932 femicidios totales, de los cuales 250 con arma de fuego → 26,8%.
- Universo Provincial contextual: 932 femicidios en el período; los 250 con arma de fuego representan el 26,8% del total

La elección de las fuentes oficiales se realizó en función tanto de su disponibilidad como de su complementariedad metodológica. Si bien ambas comparten criterios técnicos, permiten aproximaciones distintas al fenómeno. El recorte temporal —de 2015 a 2024— se definió en función de la sistematización oficial de datos iniciada en 2015, en diálogo con relevamientos previos realizados por organizaciones sociales[6].

A partir de esta base documental, se organizó y sistematizó la información sobre femicidios con armas de fuego en la Provincia entre 2015 y 2024 para obtener datos preliminares para el desarrollo de los objetivos de la investigación. El procesamiento se realizó mediante análisis descriptivo, priorizando cruces entre variables como tipo de arma, legalidad y pertenencia institucional del agresor. Este enfoque permitió identificar patrones y correlaciones, así como contrastar el uso de armas con la vinculación de los femicidas a fuerzas de seguridad.

Además, se construyó una base de datos primarios abierta en el marco del proyecto Estudios Comunicacionales de la corporalidad II: cuerpos significantes en lenguajes e imágenes de la contemporaneidad (03/F 171).

---

5 El informe aclara que, a partir del año 2019, se diseñó un cuestionario específico para femicidios cometidos con armas de fuego, elaborado con apoyo de la ANMaC y completado por referentes jurisdiccionales de cada Provincia. Estos datos se integraron al análisis general del RNFJA. El documento también señala que la articulación con la ANMaC es aún insuficiente, lo que debilita los mecanismos de control y desarme, y recomienda mejorar la coordinación interinstitucional tomando como referencia la *Guía de Orientación e Intercambio de Información* (Resolución ANMaC Nº 157/2022).
Cada registro presenta características propias. El RNFJA releva casos judicializados con cobertura nacional.
El REVIFAG sistematiza datos administrativos y judiciales en violencia familiar y de género en la Provincia de Buenos Aires.
Estas diferencias podrían generar sesgos de cobertura y criterios de clasificación que deben considerarse al comparar porcentajes. Por ello, las conclusiones se presentan como aproximaciones y no como equivalencias estrictas.

6 El presente artículo se centra en el análisis de femicidios con armas de fuego ocurridos en la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2024, sin abordar el enfoque comparativo con otros países. Si bien existen antecedentes como el estudio *Cuando el macho dispara* (Romano et al., 2019), que presentan experiencias internacionales en políticas públicas sobre control armamentístico con perspectiva de género, se opta por no desarrollar dicho abordaje por considerar que desviará el foco del análisis situado. La elección metodológica busca resguardar las particularidades institucionales, normativas y culturales del contexto bonaerense.

El análisis adoptó un enfoque cuali-cuantitativo, con procesamiento mediante análisis descriptivo en términos porcentuales y cruces de variables para identificar patrones y correlaciones.

- Medio comisivo: Se identificaron cuatro categorías de armas de fuego según su condición legal.
- Legalidad del arma (sobre n=250). Categorías utilizadas:
  - Reglamentarias (fuerzas de seguridad)
  - Autorizadas (registradas, no reglamentarias)
  - No autorizadas
  - Sin datos sobre su autorización
- Pertenencia a fuerzas de seguridad (n=53): se analizó si los femicidas eran o habían sido parte de instituciones como la policía Provincial, fuerzas federales, Fuerzas Armadas o seguridad privada. Desde 2020, se incluyó también la situación al momento del hecho (en actividad, retirado o exonerado) en el *Informe especial Femicidios cometidos con armas de fuego (2017–2022)* (RNFJA, 2024). Esta variable permitió identificar relaciones entre la pertenencia institucional y la disponibilidad o uso de armas reglamentarias en contextos de violencia extrema.
- Tipo de arma x modalidad de muerte.

El enfoque interseccional se adopta como horizonte teórico. En este trabajo, su operacionalización se concentra en tres ejes: pertenencia institucional del agresor, legalidad del arma y condición sociofamiliar de las víctimas. Estos cruces permiten observar cómo distintas desigualdades se combinan en la configuración de los femicidios. Los porcentajes se calcularon siempre sobre el universo indicado en cada tabla, lo que asegura trazabilidad y evita ambigüedades en la interpretación.

Es importante destacar que el género no se operacionaliza como variable diferenciada en los cruces, dado que por definición del corpus todas las víctimas son mujeres cis, trans y travestis. En consecuencia, el género constituye el eje estructural del fenómeno (femicidio) y sobre él se cruzan otras desigualdades como clase, pertenencia institucional y condición sociofamiliar.

Aunque los registros no permiten un cruce sistemático de todas las dimensiones, se aplicaron cruces entre pertenencia institucional, tipo de arma y legalidad, complementados con la condición sociofamiliar de las víctimas cuando los datos lo permitieron. Esta estrategia permitió identificar patrones y correlaciones, aun dentro de las limitaciones metodológicas señaladas. Cabe señalar que en el REVIFAG la incorporación del enfoque interseccional es reciente (2024), lo que explica la disponibilidad parcial de variables. Sin embargo, dimensiones como edad, origen migratorio o identidad de género aparecen subregistradas en los registros oficiales, lo que limita el alcance del análisis y restringe la posibilidad de construir una matriz sistemática de intersecciones.

Las limitaciones metodológicas derivan de las características de las fuentes utilizadas:

- Escasa desagregación de variables (clase social, edad, identidad de género, origen migratorio).
- Diferencias en criterios de carga y codificación entre REVIFAG y RNFJA.

Estas restricciones condicionan el alcance del análisis, pero no lo invalidan. Por el contrario, refuerzan la necesidad de producir información pública, rigurosa y situada sobre femicidios con perspectiva de género e interseccionalidad.

Reconocer estas carencias fortalece la coherencia del enfoque, al evidenciar qué desigualdades permanecen invisibilizadas en la producción estadística estatal y qué dimensiones deberían incorporarse en futuros registros para comprender mejor las condiciones estructurales de vulnerabilidad.

En consecuencia, los resultados se presentan como tendencias indicativas más que correlaciones exhaustivas, limitadas a las variables efectivamente registradas.

No obstante, son útiles para visibilizar patrones de riesgo y desigualdades estructurales en el uso de armas de fuego en femicidios.

4. Resultados

Además de los patrones generales de uso de armas de fuego, se incorporó un análisis interseccional que permite observar cómo diferentes desigualdades estructurales —como la pertenencia institucional, la identidad de género y la condición sociofamiliar de las víctimas— se combinan en los contextos de riesgo.

Los siguientes cruces se presentan como aplicaciones operativas de una lectura interseccional desde la perspectiva de género: (a) pertenencia institucional × tipo/legitimidad del arma. A continuación, se analiza (b) tipo de arma × modalidad de muerte, lo que permite observar variaciones en los patrones de riesgo. De este modo, estos cruces permiten identificar patrones diferenciales de letalidad y orientar la interpretación de los resultados en función de las desigualdades estructurales que atraviesan los femicidios.

En la tabla 1 se presentan los femicidios cometidos con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires durante el período 2015-2024, centrándose en aquellos casos donde los agresores presentaban vínculos con fuerzas de seguridad estatales.

Tabla 1

Cruce interseccional — pertenencia institucional del agresor × tipo/legitimidad del arma (PBA, 2015–2024).

Institución	Casos	% sobre los 53 casos de fuerzas	% sobre los 250 casos totales
Policía Bonaerense (incluye 4 con licencia o baja)	31	58,5%	12,4%
Ejército Argentino	6	11,3%	2,4%
Policía Federal Argentina	6	11,3%	2,4%
Policía de la Ciudad de Buenos Aires	4	7,5%	1,6%
Policías Locales	2	3,8%	0,8%
Prefectura Naval Argentina	2	3,8%	0,8%
Fuerza Armada (no especificada)	1	1,9%	0,4%
Institución no determinada	1	1,9%	0,4%
Total de sujetos vinculados a fuerzas	53	100%	21,2%

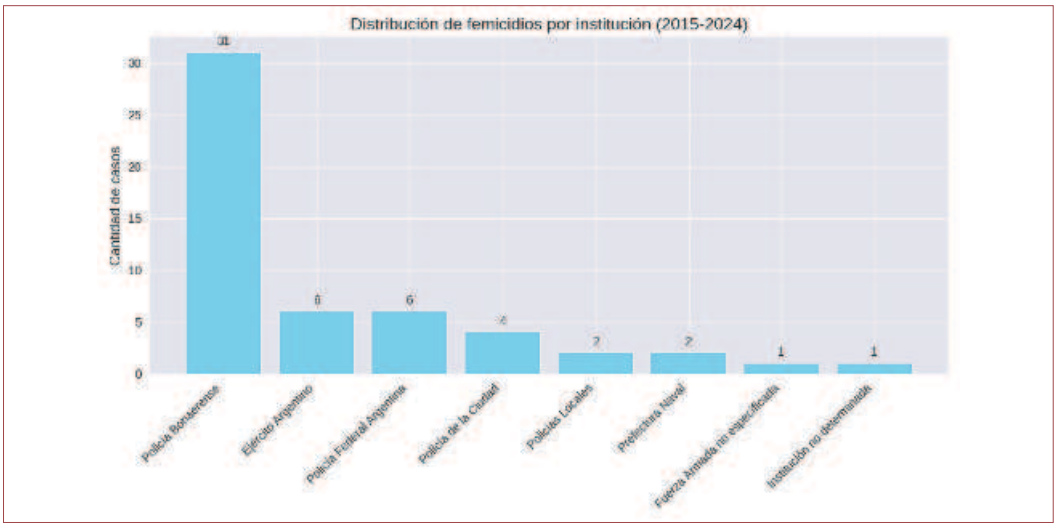
Nota: Los porcentajes se calculan sobre los 250 casos registrados de femicidios con arma de fuego en la PBA (REVIFAG, 2015–2024). La columna '% sobre los 53 casos de fuerzas' refiere a los casos con agresor vinculado a fuerzas estatales. La tabla cruza la condición institucional del agresor con la clasificación del arma para evidenciar la relación entre legitimidad institucional del armamento y disponibilidad de recursos letales. Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

La mayoría de los casos vinculados a fuerzas corresponden a la Policía Bonaerense, lo que evidencia la presencia significativa de armas de dotación en femicidios. Esta situación se analiza en contraste con los casos civiles en los párrafos siguientes, donde la disponibilidad de armas no proviene de instituciones estatales.

Para complementar la información de la tabla 1, la figura 1 muestra la distribución de los 53 casos de femicidios con arma de fuego vinculados a fuerzas de seguridad según institución. La visualización permite observar con claridad la concentración en la Policía Bonaerense y la menor participación relativa de otras fuerzas.

Figura 1

Distribución de los 53 casos de femicidios con arma de fuego vinculados a fuerzas de seguridad según institución



La Policía Bonaerense concentra 31 casos (58,5%), seguida por Ejército Argentino y Policía Federal Argentina con 6 casos cada uno (11,3%).

Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

Los datos que se desprenden de la tabla 1 señalan que, de los 250 femicidios con arma de fuego, en 53 casos (21,2%) los agresores eran miembros o ex miembros de las fuerzas de seguridad o armadas. Esto indica que más de 1 de cada 5 femicidios con arma de fuego fue cometido por un agente estatal. Cabe destacar que el uso de arma reglamentaria en las fuerzas de seguridad no queda acotado a su horario laboral, ya que la asignación permanente del armamento de puño al personal y el "estado policial" habilitan la tenencia de armas en la vivienda aun fuera de servicio (Alfie et al., 2018; Otamendi, 2020).

En 88 casos (35,2%) las armas utilizadas no estaban asociadas a instituciones estatales. Las fuentes no permiten distinguir si se trataba de tenencia legal o ilegal, pero el registro evidencia una presencia significativa de armamento civil en los femicidios analizados. Por su parte, los 53 casos vinculados a fuerzas de seguridad muestran un predominio de la modalidad "baleada" (44 de 53, equivalente al 83%), lo que refleja cómo la pertenencia institucional se combina con la disponibilidad legal de armamento para aumentar el riesgo.

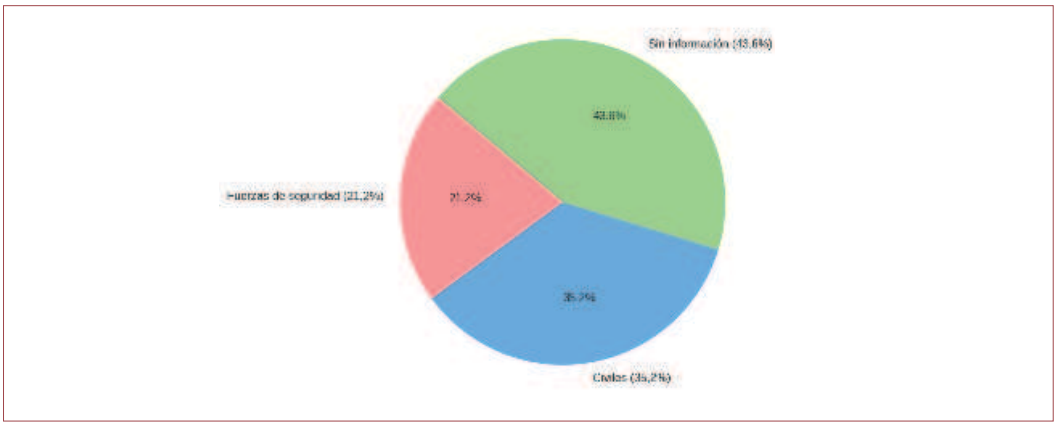
En contraste, los casos civiles evidencian la circulación de armas no asociadas a instituciones estatales, sin que las fuentes permitan distinguir su legalidad. Esta diferencia muestra cómo género, clase y pertenencia institucional se entrecruzan en la configuración del riesgo.

Finalmente, en 109 casos (43,6%) no se registró información suficiente sobre la pertenencia institucional del agresor, lo que limita el análisis comparativo entre fuerzas de seguridad y civiles.

La figura 2 sintetiza la proporción de femicidios cometidos por agresores vinculados a fuerzas de seguridad frente a civiles, sobre el total de 250 casos con arma de fuego. La representación evidencia que más de un quinto de los femicidios con arma de fuego fueron perpetrados por agentes estatales, mientras que más de un tercio corresponden a civiles, y casi la mitad carecen de información institucional.

Figura 2

Proporción de femicidios con arma de fuego según pertenencia institucional del agresor



De los 250 casos registrados, 53 (21,2%) corresponden a miembros o ex miembros de fuerzas de seguridad, 88 (35,2%) a civiles y 109 (43,6%) carecen de información sobre pertenencia institucional.
Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

Al analizar la pertenencia institucional de los agresores, se observa que la Policía de la Provincia de Buenos Aires concentra la mayoría de los casos (31 de 53, equivalente al 58,5% de los femicidios vinculados a las fuerzas de seguridad). Este predominio refleja tanto la magnitud del personal de la Policía Bonaerense como su presencia territorial respecto de otras fuerzas, lo que se traduce en más de la mitad de los casos registrados en este universo.

En segundo lugar, 6 de los 53 casos (11,3%) correspondieron a fuerzas federales —como el Ejército Argentino y la Policía Federal Argentina—. La Policía de la Ciudad de Buenos Aires registró 4 de los 53 casos (6%), mientras que la Prefectura Naval y otras Policías aportaron 2 de los 53 casos (3,8%).

Por último, se registraron 2 casos vinculados con la seguridad privada (3,7% de los 53 casos con pertenencia institucional). Este hallazgo evidencia que el acceso y la portación de armas en contextos laborales también se trasladan a situaciones de violencia de género y familiar.

Los datos de la primera tabla muestran que el 21,2% de los femicidios con armas de fuego fueron cometidos por personas con formación, acceso y son agentes estatales con legitimación en el uso y portación de armas.

Al relacionar la pertenencia institucional del agresor con la modalidad de muerte, se observa que en los casos vinculados a fuerzas de seguridad predomina la categoría "baleada", se registró en 44 de los 53 casos (83%). En 34 hechos (13,6%) se utilizaron armas reglamentarias, lo que da cuenta de la disponibilidad institucional de este tipo de armamento en los femicidios analizados.

Tabla 2

Cantidad de femicidios según medio empleado, PBA. Período 2015-2024

Medio empleado	Cantidad de femicidios	% de medio empleado / Total de femicidios
Arma de fuego	250	26,80%
Fuerza física	254	27,30%
Arma blanca	253	27,10%
Otros medios total	175	18,8%
Total	932	100%

Nota: Los porcentajes representan la distribución de los diferentes medios comisivos utilizados en los 932 femicidios registrados en la PBA durante 2015–2024, sin diferenciar el tipo de arma ni la legalidad de la portación.
Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

Los datos analizados en la tabla 2 se sistematizaron en función de aquellos femicidios donde se utilizaron uno o más medios comisivos, se contabilizó el medio principal que utilizó el agresor. En ese sentido, aparecen las categorías de fuerza física con el 27,30% en primer lugar, seguido de arma blanca con el 27,10 % y en tercer lugar con el 26,80% el uso de armas de fuego que representa el medio más letal.

Tabla 3

Modalidades de muerte registradas en femicidios (2015–2024, PBA)

Modalidad de muerte	Porcentaje (%)
Baleada	26,80%
Apuñalada	24,90%
Estrangulada	13,50%
Golpeada por fuerza física	10,40%
Golpeada con elemento	8,40%
Quemada	5,40%
Otras modalidades	10,60%
Total	100%

Nota: La categoría "modalidad de muerte" se refiere al mecanismo principal utilizado por el agresor. Los porcentajes se calculan sobre el total de femicidios registrados (n=932).

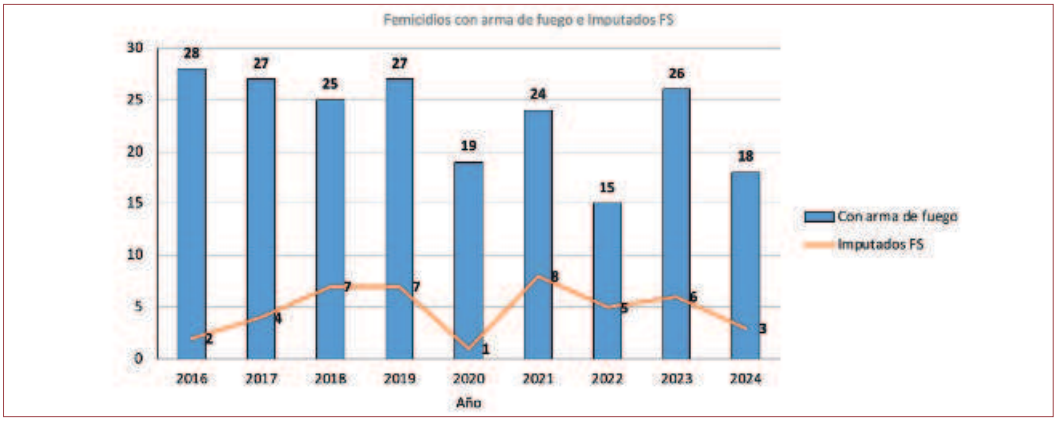
Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

La tabla 3 describe las modalidades de muerte en los femicidios registrados. Desde la perspectiva de género, la modalidad no es neutra: cuando se combina con la evidencia sobre pertenencia institucional y tipo de arma (tablas 1 y 2), permite identificar patrones de riesgo diferenciados. Por ejemplo, la prevalencia de muertes por arma de fuego (tabla 2) y la concentración de agresores vinculados a fuerzas (tabla 1) sugieren que la modalidad "baleada" debe leerse en diálogo con la legitimidad institucional del armamento y la territorialidad de los casos.

Las modalidades de muertes registradas en los femicidios durante el período 2015-2024 presentan diferencias relevantes. En la tabla 3 la principal modalidad de muerte es "baleada", con el 26,8% de los casos. Le siguen las categorías y porcentajes comprendidos por: apuñalada con el 24,9%, estrangulamiento 13,5%, golpes por fuerza física 10,4%, golpes con elemento 8,4% y quemaduras con el 5,4%, el resto de las modalidades tienen valores muy inferiores. Los datos permiten dimensionar cómo el acceso a armas potencia la letalidad de los femicidios. Importa no sólo el número, sino cómo esas armas agravan el desenlace.

Figura 3

Femicidios con armas de fuego. Evolución temporal del período 2016-2024. PBA



Nota: Los porcentajes reflejados en el gráfico se calculan sobre el total anual de femicidios registrados en la Provincia de Buenos Aires, y corresponden exclusivamente a aquellos casos cometidos con armas de fuego. Las cifras sobre imputados vinculados a fuerzas de seguridad refieren al porcentaje dentro de ese mismo universo.

Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

La figura 3 muestra el uso de armas de fuego reglamentarias en femicidios con picos en 2016 (32,6%) y 2021 (32,9%). En 2020 marcó el porcentaje más bajo (20,2%), mientras que en 2024 se mantuvo relativamente estable (18,4%). Los imputados/sindicados pertenecientes a fuerzas de seguridad representaron porcentajes sostenidos, alcanzando un máximo del 11,4% en 2021.

Los datos relevados sin discriminar la pertenencia institucional y/o la procedencia y legalidad del medio comisivo evidencian que el uso de armas de fuego representa una modalidad recurrente y letal en los femicidios ocurridos en la Provincia de Buenos Aires entre 2015 y 2024. Si bien comparte niveles de ocurrencia con la fuerza física y el arma blanca, su impacto es superior por la eficacia comisiva y la intimidación asociada.

En la tabla N°4 se presentan datos sistematizados del registro anual del REVIFAG comprendido entre 2015[7] y 2024, con un total de 926 femicidios, de los cuales con arma de fuego alcanzan 238 casos y la proporción acumulada es del 25,7%. Las víctimas pertenecientes a fuerzas de seguridad corresponden a 28 casos de las cuales en 2 casos fueron *baleadas* con su propia arma reglamentaria, confirmando que la portación profesional no garantiza protección de hecho, puede agravar el riesgo en entornos domésticos. En tanto, los agresores que estaban vinculados con las fuerzas de seguridad alcanzan a 37, lo que equivale al 15,5% del total de femicidios con arma de fuego.

Tabla 4

Evolución anual de femicidios con armas de fuego y participación de víctimas e imputados vinculados a fuerzas de seguridad (2015–2024, PBA)

Año	Total Femicidios	Con Arma de Fuego (%)	Víctimas FS (n)	Imputados FS (n)
2015	97	29 (29,9%)	s/d	s/d
2016	91	28 (30,8%)	1 (1,0%)	2 (7,1%)[1]
2017	92	27 (29,3%)	5 (5,4%)	4 (4,3%)
2018	102	25 (24,5%)	6 (6,9%)	7 (7,0%)
2019	102	27 (26,5%)	6 (6,5%)	— (7,0%)[2]
2020	94	19 (20,2%)	0 (0,0%)	1 (1,1%)
2021	73	24 (32,9%)	1 (1,4%)	**8 (11,0%)**
2022	82	15 (18,3%)	3 (3,7%)	5 (6,1%)
2023	95	26 (27,4%)	4 (4,2%)	6 (6,3%)
2024	98	18 (18,4%)	2 (2,0%)	3 (3,1%)

Nota: [1] y [2] indican estimaciones aproximadas o información parcial en los informes citados de REVIFAG desde 2015 a 2024. Se presentan frecuencias anuales de femicidios con arma de fuego (2015–2024) y la desagregación de casos con víctimas e imputados vinculados a fuerzas de seguridad. "% vinculados" indica la proporción anual de casos con agresor identificado como miembro o exmiembro de fuerzas. Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

La serie anual permite observar no sólo variaciones en la ocurrencia de femicidios con arma de fuego, sino también cómo cambia la participación relativa de agresores vinculados a fuerzas a lo largo del tiempo. Desde la perspectiva de género, esta lectura combina el eje temporal con

7 El año 2015 aparece sin datos desagregados sobre vínculos institucionales, lo que dificulta trazabilidad y análisis completo. Esto representa un vacío metodológicamente relevante sobre las debilidades estructurales en la producción de datos públicos. Si bien los números no coinciden exactamente con el corpus depurado de 250 casos, se incluye esta tabla porque permite observar la evolución anual y detectar los picos de incidencia de femicidios con arma de fuego. La diferencia responde a criterios de depuración y disponibilidad de datos en los informes anuales del REVIFAG que no se observan en el reporte de 2024 con los datos unificados de femicidios período 2015-2024, explicados en la sección Metodología.

la dimensión institucional: un aumento (o concentración) de casos con imputados de fuerzas en determinados años sugiere momentos en que la legitimidad institucional del armamento y la posición de poder del agresor inciden de forma diferenciada en la letalidad. Estas observaciones son descriptivas; las inferencias causales quedan sujetas a las limitaciones documentadas en Metodología.

En la figura 4 se muestra una evolución porcentual con fluctuaciones significativas en el uso de armas de fuego como medio comisivo en femicidios: los años críticos corresponden a 2016 con el 30,8% y 2021 con 32,9%.

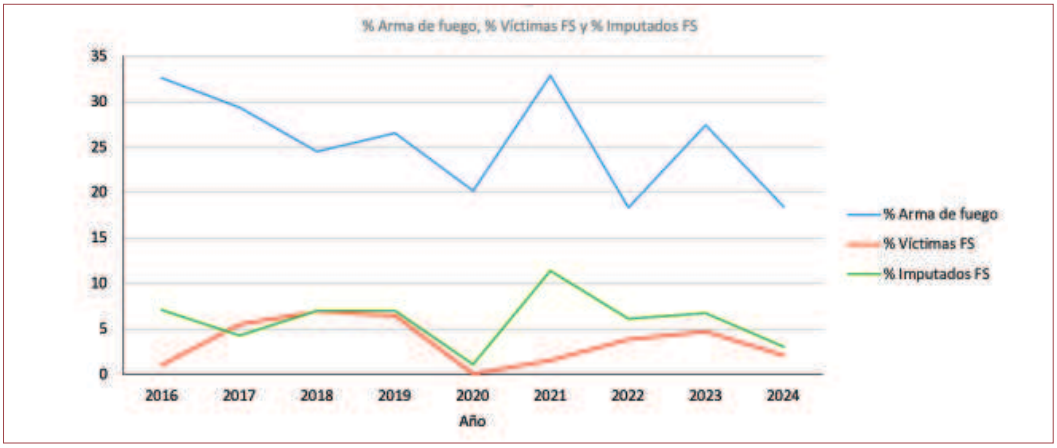
En relación con los descensos marcados, se observan en 2020 con el 20,2% y en 2024 con 18,4%. El descenso en 2020 podría estar relacionado con el confinamiento por la pandemia COVID-19, que alteró dinámicas de movilidad y acceso a armas. El dato de 2024, en cambio, se inscribe en un contexto de desregulación armamentística, lo que sugiere que la baja porcentual no implica menor letalidad, sino posibles cambios en el tipo de arma o en la trazabilidad institucional.

Aunque hay variaciones, la tendencia general en el uso de armas de fuego se mantiene como una modalidad persistente y letal, con una media porcentual cercana al 26%. Esto refuerza su peso estructural en los femicidios de la Provincia.

Cabe señalar que la aplicación del enfoque interseccional y la lectura de los datos se encuentran condicionadas por la disponibilidad parcial de variables en los registros oficiales. Los cruces presentados son indicativos y deben interpretarse como tendencias, más que como correlaciones exhaustivas. Aun con estas limitaciones, los resultados permiten visibilizar cómo la violencia armada se entrecruza con desigualdades de género, institucionales y sociofamiliares, reforzando la necesidad de producir información pública más desagregada y comparable.

Figura 4

Evolución porcentual de femicidios cometidos con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires entre 2016 y 2024



Fuente: elaboración propia a partir de los datos unificados de femicidios período 2015-2024 del REVIFAG de 2025.

– Los porcentajes se calculan sobre el total anual de los femicidios en PBA.
– Los porcentajes del gráfico se calculan sobre el total anual de femicidios en PBA (REVIFAG). No discriminan condición legal del arma ni pertenencia institucional del agresor, y podrían incluir casos con datos parciales o incompletos.

La figura 4 muestra una evolución porcentual con picos críticos en 2016 y 2021, hallazgos similares fueron registrados a nivel nacional por el informe especial de la Oficina de la Mujer de la Corte Suprema (RNFJA, 2024), que señala que entre 2017 y 2022 casi el 20% de los agresores eran integrantes de fuerzas de seguridad, con una probabilidad significativamente mayor de utilizar armas de fuego. Esta convergencia entre niveles jurisdiccionales refuerza la

hipótesis de que la portación institucional sin control efectivo agrava la letalidad en contextos de violencia de género. El descenso porcentual en 2020 y 2024 no implica menor letalidad, sino posibles cambios en el tipo de arma o en la trazabilidad institucional[8]. Es decir, en esos años puede haber habido menos datos disponibles sobre el origen del arma, su registro o la pertenencia del agresor a una institución, lo que dificulta el análisis completo.

Estos hallazgos permiten observar patrones de letalidad y legalidad del armamento, cuya articulación con las estrategias institucionales se desarrolla en la sección de Discusión.

5. Discusión

Los hallazgos empíricos presentados permiten abrir la discusión sobre sus implicancias en el plano de las políticas públicas. La persistencia de la modalidad armada, la participación de agresores vinculados a fuerzas de seguridad y las vulnerabilidades interseccionales observadas plantean interrogantes sobre la eficacia de los mecanismos actuales de prevención y control. A continuación, se desarrolla la articulación de estos resultados con las políticas de género y de control de armas en la Provincia de Buenos Aires.

La interseccionalidad permite comprender que la letalidad de los femicidios armados no depende únicamente del acceso a armas, sino de la superposición entre pertenencia institucional, género y desigualdades socioeconómicas. En los casos vinculados a fuerzas de seguridad, la legitimidad del armamento refuerza la posición de poder del agresor; en los civiles, la circulación informal de armas se asocia a contextos de precariedad y ausencia de protección estatal. Esta combinación genera una letalidad diferencial, donde los femicidios armados presentan patrones más graves que otros tipos de femicidios, aún cuando los registros oficiales no permitan cruces sistemáticos de todas las variables.

Asimismo, la lectura interseccional muestra que la vulnerabilidad se intensifica en víctimas trans, travestis y madres, lo que demanda políticas específicas de protección y prevención. La falta de interoperabilidad entre registros y organismos acentúa la urgencia de políticas públicas integrales que combinen prevención, control de armas y reparación de las víctimas. En este sentido, resulta indispensable fortalecer la coordinación entre el Poder Judicial, la ANMaC y los registros Provinciales, para garantizar medidas cautelares efectivas y un seguimiento adecuado de los agresores con acceso a armamento.

Existen instrumentos como la Ley 26.485 y la Resolución 9/2016 de ANMaC que permiten restricciones preventivas de tenencia y portación. Sin embargo, persiste una débil articulación entre el Poder Judicial y los organismos encargados del control armamentístico (actualmente RENAR), lo que impide activar medidas cautelares oportunas. Tal como advierte Iazzetta (2024, p.14), "la debilidad en la articulación entre ANMaC y el Poder Judicial impidió consolidar medidas preventivas eficaces".

En 2021[9], en la Provincia de Buenos Aires, se emitieron más de 19.500 órdenes de alejamiento por trimestre; solo el 93% de los casos con pedidos judiciales a ANMaC no derivaron en medidas concretas (Romano y Alfie, 2023).

8 Se refiere al vínculo verificable entre el arma utilizada y su origen legal o institucional cuando se solicita desde el sistema judicial a través de oficios y/o notificaciones judiciales al ANMaC -RENAR. Veáse la planilla en: 87 anexo II en: https://om.csjn.gob.ar/consultaTalleresWeb/public/documentoConsulta/verDocumentoById?idDocumento=202

9 Desde el ANMaC se realizaron planes de prevención y gestión, uno de ellos fue Acciones Preventivas de ANMaC: Trabas Registrales e Inhabilitaciones por Denuncias de Violencia de Género, Familiar y Doméstica (ANMaC, 2019).

El cierre del Programa Nacional de Entrega Voluntaria de Armas en 2023[10] marca un punto de inflexión en el retroceso de políticas públicas orientadas al control civil del armamento. Si bien dicho programa recolectó más de 210.000 armas desde 2007, su falta de articulación con estrategias de género efectivas limitó su impacto preventivo en contextos de violencia doméstica. En esta línea, la reestructuración de ANMaC en 2025 —con la pérdida de autarquía y el desfinanciamiento del Fondo de Promoción de Políticas de Prevención de la Violencia Armada— intensifica una tendencia regresiva en materia de desarme. Estos antecedentes legislativos evidencian que la desarticulación actual entre el Poder Judicial y los organismos de control no es aislada, sino resultado de una trama institucional que ha debilitado progresivamente los mecanismos de prevención.

Durante el período analizado, los datos sobre la procedencia y legalidad de las armas utilizadas en femicidios muestran una imposibilidad institucional de trazabilidad. Lo que sugiere que, ante el aumento de la circulación armada y ausencia de control específico, la política de desarme perdió continuidad: el Programa Nacional de Entrega Voluntaria de Armas finalizó en diciembre de 2023.

A partir de 2025, se inicia un proceso de desregulación en la tenencia de armas: se redujo la edad mínima para obtener la Credencial de Usuario Legítimo (CLU) de 21 a 18 años, se implementó el trámite digital "Tenencia Exprés" y se habilitó el acceso civil a armas semiautomáticas de uso militar mediante un régimen de autorización especial. Las mismas, pueden ser portadas por usuarios civiles legítimos, asociaciones de tiro y fuerzas de seguridad, fuerzas armadas y servicio penitenciario.

Paralelamente, se mantiene la portación extralaboral habilitada para agentes estatales, sin mecanismos de revisión o restricción sólida. Este escenario se agrava con la sobrerrepresentación masculina en la portación legal: el 99% de quienes poseen armas registradas son varones. Tal como plantea Segato (2003), la masculinidad se construye como mandato de potencia, y el arma opera como símbolo de autoridad viril en contextos domésticos. Su portación no es neutra, sino parte de una pedagogía patriarcal que habilita la violencia como restauración de poder. Esto refuerza un modelo de masculinidad hegemónica, que legitima la circulación armada como parte de la autoridad doméstica y profesional, en un marco de violencia estructural profundamente normalizado. En ese sentido, Romano et al., (2019) advierten que las consecuencias del uso de armas de fuego en contextos de violencia de género pueden ser "letales, en forma de homicidios, femicidios y suicidios […] o no letales, cuando la presencia del arma funciona como amenaza […] que permite al agresor extender el control sobre la víctima" (p. 71).

La información recopilada muestra que el 21,2% de los femicidios con armas fueron cometidos por agentes estatales, evidenciando que la portación institucional no es sólo una práctica profesional, sino un riesgo latente en espacios domésticos.

Ante la urgencia judicial de recabar información en casos de violencia de género y en femicidios directos cometidos con armas de fuego, cada jurisdicción le solicitó a la ANMaC información sobre la situación registral de las armas utilizadas. La información relevada en las fichas adicionales que se desprende consta de las siguientes categorías: posesión legal, armas de fuego sin datos de posesión legal, armas de fuego de posesión ilegal. Se entiende por arma de posesión legal, aquella que está autorizada o ser un arma reglamentaria. Al mismo tiempo, se indaga si como arma de posesión legal se vincula con la condición de usuario legítimo del

10 En Argentina el Programa Nacional de Entrega Voluntaria de Armas (Ley 26.216) retiró más de 210.000 armas de fuego y dos millones de municiones. Su finalización, el 31 de diciembre de 2023, se debió a la falta de tratamiento legislativo para extender la vigencia del programa, según informó La Nación (16 de mayo de 2024).

sujeto agresor y/o a la situación registral del arma. Finalmente, para que la tenencia sea legal, en la ANMaC se debe tener la credencial de legítimo usuario de armas de fuego (CLU) y luego pedir la tenencia y portación de arma de fuego. En el caso de los sujetos activos de las fuerzas de seguridad, la credencial de legítimos usuarios es por dotación (CLU).

En cuanto a la tipificación de armas, en la mayoría de los casos, involucraron armas de uso civil, con número de serie, marca, fabricante y calibre legibles.

En paralelo, se constató una desactualización masiva de credenciales: de los 919.347 legítimos usuarios registrados en el país, solo el 34,2% tiene la credencial vigente, mientras que el 65% está vencida. Esta situación pone de manifiesto una debilidad estructural en el sistema de control y fiscalización, que podría facilitar la tenencia irregular de armas.

Por otra parte, el perfil de los legítimos usuarios también es relevante para el análisis: la mayoría son varones entre 31 y 60 años, con una proporción de más de 20 hombres por cada mujer. Esta distribución por género se vincula con los patrones de violencia armada y los riesgos diferenciales asociados. Según datos publicados por Marina (2025), se observa además un incremento sostenido en las tenencias otorgadas: 71.103 en 2022, 67.884 en 2023, y 76.861 en 2024, con un aumento en el segundo semestre. En los primeros tres meses de 2025 ya se registraron 11.565 nuevas tenencias, lo que proyecta un nuevo pico anual.

En ese contexto, las medidas recientes - como la reducción de la edad para obtener la CLU, la "Tenencia Exprés" y la suspensión del Plan Nacional de Entrega Voluntaria de Armas- podrían debilitar las políticas de prevención y aumentar el riesgo de circulación de armas en contextos de violencia. Varias organizaciones como la Red Argentina para el Desarme, advierten que estas reformas implican una desregulación del mercado de armas, podría derivar en una sociedad más violenta. En ese sentido, los femicidios con armas de fuego no deben ser interpretados como hechos aislados, sino como el extremo de un sistema que habilita, legitima y reproduce violencias estructurales. Tal como plantea Ferrer (2023), se inscriben en un *continuum de violencias* que atraviesa ámbitos domésticos, institucionales y simbólicos, y cuya persistencia exige políticas públicas integrales y sostenidas. A ello se suma —como advierte Iazzetta (2024)— la escasa articulación entre el Poder Judicial y la ANMaC que compromete la trazabilidad institucional del armamento y dificulta la formulación de respuestas eficaces con enfoque de género. En conjunto, estas dimensiones revelan que la circulación de armas en contextos de violencia de género no es sólo una falla de control técnico, sino parte de una trama social que requiere transformación cultural, normativa y estatal profunda.

En conjunto, los resultados y su interpretación muestran que el arma de fuego constituye una modalidad persistente y estructural en los femicidios de la Provincia de Buenos Aires, con una incidencia cercana al 26% del total Provincial. La participación de agresores vinculados a fuerzas de seguridad subraya la urgencia de políticas integrales que articulen género y control de armas. Estas evidencias señalan la necesidad de avanzar hacia políticas públicas más coordinadas y hacia sistemas de información interoperables, capaces de ofrecer datos desagregados y comparables.

El enfoque interseccional, aun con las limitaciones derivadas de la disponibilidad parcial de variables, permitió identificar lecturas diferenciales sobre la letalidad de los femicidios con armas de fuego. Los cruces entre pertenencia institucional del agresor, tipo y legalidad del arma, y condición sociofamiliar de las víctimas evidencian cómo desigualdades estructurales se combinan en la configuración del riesgo. Cabe señalar que en los registros oficiales la incorporación del enfoque interseccional es reciente y parcial, y la información disponible no se encuentra desagregada por modalidad de femicidio ni por modalidad de muerte, sino que se presenta de manera general sobre el universo total de casos. Reconocer estas carencias refuerza la necesidad de producir información pública más completa y situada, capaz de captar la multiplicidad de

desigualdades que atraviesan los femicidios. En este sentido, el aporte interseccional se traduce en una herramienta crítica para orientar políticas públicas integrales de prevención, control de armas y protección de personas en situación de vulnerabilidad. Con esta síntesis, se da paso a las conclusiones, donde se destacan las implicancias verificables y las recomendaciones de política pública.

6. Conclusiones

Los femicidios con armas de fuego en la Provincia de Buenos Aires muestran una violencia estructural sostenida por desigualdades de género, clase, institucionalidad y exclusión. La participación de agentes estatales en más de un tercio de los casos muestra que la autorización estatal al armamento no es garantía de protección, sino un riesgo concreto en contextos domésticos. La reconfiguración institucional del sistema de control de armas, junto con la falta de articulación entre organismos, agrava la vulnerabilidad de las víctimas. Frente a este escenario, se requiere un abordaje integral: políticas públicas que articulen prevención, control, reparación y justicia con enfoque de género e interseccionalidad. Sin esa mirada transversal, la portación legal de armas seguirá operando como un dispositivo de poder letal.

7. Conflictos de interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

10. Objetos de ciencia abierta

Los datos y materiales que respaldan las conclusiones de este estudio no están depositados en un repositorio público. Sin embargo, el conjunto de datos anonimizados está disponible a solicitud razonable dirigida al autor de correspondencia.

11. Referencias

Agencia Nacional de Materiales Controlados (ANMaC). (2016). *Resolución 9/2016: medidas de prevención en casos de violencia de género.* Boletín Oficial. https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-9-2016-265340/texto#

Agencia Nacional de Materiales Controlados (ANMaC). (2019). *Medidas preventivas: trabas registrales e inhabilitaciones preventivas por denuncias de violencia de género, familiar y doméstica.* https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/medidas_preventivas_de_anmac_2019_5.pdf

Agencia Nacional de Materiales Controlados (ANMaC). (2022, octubre 13). Resolución N° 157/2022: Tratamiento prioritario de hechos relacionados con la violencia de género y familiar. *Boletín Oficial de la República Argentina*, 35024, 20. https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resolucion-157-2022-373062

Alfie, J., Arduino, I., Concaro, C., Porterie, M. S., & Romano, A. (2018). *Violencia de género y armas de fuego en Argentina: informe preliminar.* Fundación Friedrich Ebert.

Bidaseca, K., & Vázquez-Laba, V. (Comps.). (2011). *Feminismos y poscolonialidad: descolonizando el feminismo desde y en América Latina.* Ediciones Godot.

Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade.* Boitempo.

Crenshaw, K. (2004). Cartografiando los márgenes: interseccionalidad, políticas de identidad y violencia contra las mujeres de color. En K. Crenshaw (Ed.), *Interseccionalidad* (pp. 43–67). Confederación Sindical Solidaridad Obrera.

Da-Silva, M. T., & Bertasso-Ribeiro, D. (2024). Enfoque interseccional en un protocolo para el análisis de la cobertura periodística de feminicidios. *Investigaciones Feministas*, *15*(1), 91–99. https://doi.org/10.5209/infe.86374

Poder Ejecutivo Nacional. (2025). *Decreto 445/2025: reestructuración de ANMaC y restitución de RENAR.* Boletín Oficial de la República Argentina. https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/327658/20250701

DerGhougassian, K., & Otamendi, A. (2017). Después de "Ni una Menos": la persistente amenaza de las armas en el hogar. *Boletín Científico Sapiens Research*, *7*(1), 2–12. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6181596

DerGhougassian, K., Otamendi, A., & Fleitas Ortiz de Rosas, D. (2015). Violencia íntima, femicidios y armas de fuego en Argentina. *URVIO. Revista Latinoamericana de Estudios de Seguridad*, (17), 11–35. https://doi.org/10.17141/urvio.17.2015.2005

Ferrer, C. (2023). Femicidios una persistencia de violencias en Olavarría, Argentina. *Revista nuestrAmérica*, (22), e8417790. https://doi.org/10.5281/zenodo.8417790

Iazzetta, M. (2024). Estadística y violencia de género: estudio sobre la Agencia Nacional de Materiales Controlados de Argentina. *Utopías. Segunda época*, (2), 1–20. https://doi.org/10.33255/26181800/1959

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). (2022). *Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas en Argentina.* https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-41-165

Kohan, J. (2018). Una metodología para estimar los femicidios en la Argentina a partir de las estadísticas vitales (2002–2010). *Notas de Población*, *45*(106), 153–184. https://doi.org/10.18356/3ae6722a-es

Kohan, J. (2021). Femicidios en la Argentina en el período 2002–2018: ¿fenómeno en alza o visibilización de un antiguo problema? *Notas de Población*, *48*(112), 161–189. https://doi.org/10.18356/16810333-48-112-8

Lagarde-y-de-los-Ríos, M. (2006). Presentación a la edición en español. En D. E. H. Russell & R. A. Harmes (Eds.), *Feminicidio: una perspectiva global* (pp. 13–22). Universidad Nacional Autónoma de México.

La Nación. (2024, mayo 16). El gobierno quiere facilitar la tenencia legítima de armas y prorrogar el programa de desarme voluntario. *La Nación.* https://www.lanacion.com.ar/seguridad/el-gobierno-quiere-facilitar-la-tenencia-legitima-de-armas-y-al-mismo-tiempo-prorrogar-el-programa-nid16052024/

Ley 26216. (2006). *Programa Nacional de Entrega Voluntaria de Armas de Fuego.* Boletín Oficial de la República Argentina. https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26216-124097/texto

Ley 26791. (2012). *Modificación del Código Penal. Incorporación del femicidio.* Boletín Oficial de la República Argentina. https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-26791-206018/texto

Maffia, D., Gómez, P., Moreno, A., & Moretti, C. (Comps.). (2020). *Intervenciones feministas para la igualdad y la justicia.* Editorial Jusbaires.

Marina, R. (2025, mayo 20). Armas de fuego: hay casi 1 millón de legítimos usuarios en el país, pero el 65% tiene su credencial vencida. *Chequeado.* https://chequeado.com/el-explicador/armas-de-fuego-hay-casi-1-millon-de-legitimos-usuarios-en-el-pais-pero-el-65-tienen-su-credencial-vencida/

MESECVI. (2015). *Guía práctica para la aplicación del sistema de indicadores de progreso para la medición de la implementación de la Convención de Belém do Pará.* Comisión Interamericana de Mujeres. https://www.oas.org/es/mesecvi/docs/guia_indicadores_bdp_esp.pdf

Ministerio Público de la Provincia de Buenos Aires. (2025). *Registro Penal de Delitos Vinculados o Atravesados por la Violencia Familiar y de Género (REVIFAG).* https://www.mpba.gov.ar/revifagnormas?document_type=VFAMILIARDIC

Oficina de la Mujer de la Corte Suprema de Justicia de la Nación. (2024). *Informe especial: femicidios cometidos con armas de fuego (2017–2022).* Corte Suprema de Justicia de la Nación. https://om.csjn.gob.ar/consultaTalleresWeb/public/documentoConsulta/verDocumentoById?idDocumento=202

Otamendi, M. A. (2020). Suicidios, femicidios-suicidios y armas de fuego en Argentina: la masculinidad hegemónica en debate. *Revista de Ciencias Sociales*, *33*(46), 107–130. https://doi.org/10.26489/rvs.v33i46.6

Pautassi, L. (2021). *Transparencia, rendición de cuentas y garantías en términos de género: notas para una reforma judicial integral.* Defensoría del Pueblo de la Nación.

Romano, A., Alfie, J., & Mucci, A. L. (2019). *Cuando el macho dispara: armas de fuego y violencia de género en Argentina.* INECIP.

Romano, A., & Alfie, J. (2023). No te podrás acercar, pero... ¿conservarás tu arma de fuego? Nueva respuesta del Estado argentino a la violencia de género. *Small Arms Survey.* https://smallarmssurvey.medium.com/keep-your-distance-but-keep-your-gun-too-new-responses-from-the-argentinian-state-to-96a69f8cc8c9

Russell, D. E. H. (1975). *The politics of rape: the victim's perspective.* Stein and Day.

Segato, R. L. (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos.* Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo.

Viveros-Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, *52*, 1–17. https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en *Desierto Adentro*

Poetics of the desert: Sensory experimentalism, cristero memory and the politics of faith in *Desierto adentro*



Marcelo-Eduardo Ribaric
https://orcid.org/0000-0002-3706-5612
Universidade de Algarve
mribaric@gmail.com

Cómo citar este artículo

Ribaric, M. E. (2026). Poéticas del desierto: experimentalismo sensorial, memoria cristera y política de la fe en *Desierto Adentro*. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3648. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3648

Recibido: 21 - 11 - 2025
Aceptado: 10 - 06 - 2026
Publicado en línea: 16-06-2026

Resumen

Este artículo analiza cómo *Desierto adentro* (Plá, 2008) reconfigura la memoria de la Guerra Cristera mediante una poética sensorial que articula paisaje, cuerpo, sonido, retablo e incompletud arquitectónica. A partir de una metodología que combina análisis fílmico fenomenológico, lectura comparativa y estudio acotado de recepción crítica e institucional, se argumenta que la película desplaza el conflicto cristero desde el registro épico-martirial hacia una experiencia de culpa, encierro y disciplinamiento familiar. El artículo examina secuencias específicas: la escena inicial de la culpa de Elías, el desplazamiento de la familia hacia el desierto, el encierro de Aureliano, la producción de exvotos, la construcción de la iglesia y la organización sonora del aislamiento. En contraste con *Cristiada* (Wright, 2012), *Desierto adentro* no monumentaliza la Guerra Cristera como relato heroico, sino que la reinscribe como trauma doméstico y estructura afectiva persistente. La conclusión sostiene que el experimentalismo formal de Plá no es un suplemento estético, sino el dispositivo crítico que permite pensar la continuidad de formas patriarcales, religiosas y autoritarias en el México contemporáneo.

Palabras clave: Cine mexicano contemporáneo; Cuerpo; Estética sensorial; Guerra Cristera; Memoria.

Abstract

This article examines how Desierto adentro (Plá, 2008) reframes the memory of the Cristero War through a sensory poetics that brings together landscape, body, sound, ex-voto painting and architectural incompletion. Combining phenomenological film analysis, comparative formal reading and a delimited examination of critical and institutional

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

reception, the article argues that Plá's film displaces the Cristero conflict from an epic and martyrological register toward an experience of guilt, enclosure and family discipline. The analysis focuses on specific sequences: Elías's primal scene of guilt, the family's displacement into the desert, Aureliano's confinement, the production of ex-votos, the construction of the church and the film's sonic regime of isolation. In contrast with Cristiada (Wright, 2012), Desierto adentro does not monumentalize the Cristero War as heroic narrative, but reinscribes it as domestic trauma and persistent affective structure. The article concludes that Plá's formal experimentalism is not an aesthetic supplement, but the critical device through which the film thinks the endurance of patriarchal, religious and authoritarian forms in contemporary Mexico.

Keywords: Contemporary Mexican cinema; Body; Sensory aesthetics; Cristero War; Memory.

1. Introducción

Rodrigo Plá sitúa *Desierto adentro* (2008) en el marco histórico de la Guerra Cristera, pero su operación estética no consiste en reconstruir el conflicto como episodio cerrado de la historia nacional. La película parte de una violencia inicial, asociada a la culpa de Elías y a la amenaza de un castigo divino sobre sus hijos, para desplazar el acontecimiento histórico hacia un régimen sensorial de encierro, aridez, penitencia y vigilancia. La Guerra Cristera aparece menos como cronología bélica que como una estructura afectiva que sobrevive en los cuerpos y en la organización íntima de la familia.

La hipótesis de este artículo es que *Desierto adentro* convierte el desierto, la iglesia inacabada, los exvotos de Aureliano, el silencio y la repetición de gestos de trabajo en dispositivos formales de memoria. Plá no propone una lectura épica del pasado cristero, sino una poética de la culpa en la cual la religiosidad se vuelve una tecnología de disciplina. De ahí que el conflicto político entre Estado e Iglesia sea reinscrito en una escala doméstica: la violencia de la historia se condensa en la figura paterna, en el cuerpo de los hijos, en la clausura del espacio familiar y en la imposibilidad de separar fe, miedo y obediencia.

Este desplazamiento exige una lectura atenta a la materialidad de la imagen. La película piensa históricamente por medio de superficies: tierra, polvo, madera, piel, muro, pigmento, piedra. En ese sentido, el diálogo con Marks (2000) y Sobchack (2004) permite comprender la imagen no como simple vehículo de representación, sino como experiencia encarnada. Asimismo, Fowler (2004) ayuda a situar el paisaje como forma temporal y sensorial; Margulies (2019), a pensar la repetición de gestos como performatividad social; y Williams (1977), a entender la Guerra Cristera como persistencia afectiva antes que como acontecimiento clausurado.

El artículo corrige, además, una insuficiencia habitual en las aproximaciones generales a la película: la tendencia a afirmar su carácter sensorial sin demostrarlo en escenas concretas. Por ello, la argumentación se organiza en torno a secuencias precisas: la escena originaria de la culpa de Elías; el desplazamiento de la familia hacia el desierto; el encierro de Aureliano; los exvotos como archivo visual; la construcción de la iglesia; la administración patriarcal de los cuerpos; y el contraste formal con Cristiada (Wright, 2012). La comparación no pretende convertir Cristiada en segundo objeto central, sino usarla como contrapunto para esclarecer dos políticas de la memoria cristera: una monumental y heroica; otra sensorial, doméstica y crítica.

2. Metodología

La metodología se articula en tres ejes efectivamente desarrollados a lo largo del artículo. El primero es un análisis fílmico de orientación fenomenológica, inspirado en Marks (2000) y Sobchack (2004), centrado en la textura visual, la organización sonora, la disposición de los cuerpos y la experiencia espacial del desierto. Este eje se concreta en el examen de secuencias delimitadas, no en una caracterización abstracta de la atmósfera del filme.

El segundo eje es una lectura formal comparativa. El artículo contrasta *Desierto adentro* con Cristiada a partir de cinco criterios: régimen narrativo; figuración de la fe; construcción del paisaje; uso de la música y tratamiento del cuerpo sacrificial. La comparación se mantiene acotada: su función es mostrar que la película de Plá disputa la memoria de la Guerra Cristera por medios formales distintos de los del cine épico-histórico.

El tercer eje es una contextualización crítica e institucional delimitada. Se consideran datos de circulación y recepción de *Desierto adentro*, especialmente su estreno en el 23.º Festival Internacional de Cine en Guadalajara, los premios allí recibidos, la posterior circulación en festivales y algunos textos críticos publicados en torno al filme. Este eje no sustituye el análisis fílmico, sino que lo sitúa: permite observar cómo una película formalmente austera y de tema difícil fue leída, premiada y discutida en el campo del cine mexicano post-2000.

La combinación de estos tres ejes permite tratar Desierto adentro simultáneamente como texto fílmico, intervención estética y objeto de circulación cultural. El método evita dos reducciones: por un lado, la reducción historicista que tomaría la película como ilustración de la Guerra Cristera; por otro, la reducción formalista que separaría la experimentación sensorial de sus implicaciones políticas.

3. La Guerra Cristera como estructura afectiva

La Guerra Cristera, conflicto armado entre el Estado mexicano y grupos católicos durante la segunda mitad de la década de 1920, suele ser representada en el cine histórico a partir de categorías épicas: persecución, martirio, heroísmo, sacrificio y restauración de la libertad religiosa. *Desierto adentro* desplaza ese repertorio. La película no se organiza alrededor de grandes batallas, discursos ideológicos o enfrentamientos militares, sino alrededor de una familia retirada al desierto por la culpa de su padre. El conflicto histórico se vuelve atmósfera moral.

La primera operación crítica de Plá consiste en hacer de Elías un personaje situado entre obediencias contradictorias. Su negativa a tomar las armas, su miedo, su relación con el sacerdote y su participación involuntaria en la muerte de otros habitantes del pueblo configuran una escena de culpa que funciona como origen traumático. No se trata solamente de un pecado individual, sino de una fractura en la relación entre fe, autoridad y responsabilidad. La palabra del sacerdote moribundo, al anunciar el castigo sobre los hijos, transforma la culpa en sistema: a partir de ese momento, toda la organización familiar se subordina a la administración de una deuda religiosa interminable.

La noción de "estructura de sentimiento" de Williams (1977) es útil para comprender esta operación. La Guerra Cristera no aparece como hecho pasado, sino como disposición afectiva que orienta gestos, temores, silencios y modos de obediencia. La película no pregunta sólo qué ocurrió en los años veinte, sino cómo un régimen de culpa puede sobrevivir en la intimidad de una familia y convertir la fe en mecanismo de gobierno.

El desierto condensa esta transformación. Al abandonar el pueblo y trasladar a su familia a un espacio árido, Elías no escapa del conflicto; lo interioriza. El paisaje abierto, lejos de representar libertad, se convierte en clausura. La amplitud del horizonte contrasta con la reducción

de las posibilidades de vida. La familia habita un espacio inmenso, pero su mundo se estrecha alrededor de una única tarea: construir una iglesia capaz de obtener el perdón divino. La promesa de redención se transforma, así, en régimen de trabajo, separación y vigilancia.

El gesto político de la película reside precisamente en esa inversión. Allí donde una narrativa épica podría ver la persistencia heroica de la fe, Plá muestra la fe convertida en disciplina. Allí donde la iconografía martirial podría celebrar el sacrificio, la película pregunta quién paga materialmente ese sacrificio: los hijos, la esposa, los cuerpos vulnerables, los sujetos sin voz plena en la estructura patriarcal. La Guerra Cristera es, por lo tanto, reescrita desde el punto de vista de sus residuos domésticos.

4. Análisis fílmico: paisaje, cuerpo, sonido y retablo

4.1. La escena originaria de la culpa

La secuencia inicial organiza el sentido político de todo el filme. Elías aparece como un campesino católico devoto, situado en medio de la violencia cristera, pero no plenamente identificable ni con la autoridad estatal ni con la insurrección religiosa. Su gesto de no tomar las armas, lejos de preservarlo del conflicto, desencadena una catástrofe: los federales asesinan al primogénito, al sacerdote y a parte del pueblo. La escena instala una paradoja moral: la tentativa de evitar la violencia produce otra violencia, y esa violencia retorna como culpa familiar.

Formalmente, la secuencia no funciona como reconstrucción bélica espectacular. Plá evita la expansión heroica del enfrentamiento y privilegia la percepción fragmentaria de los efectos: cuerpos, gritos, desorientación, miedo, desplazamiento. La violencia aparece como ruptura de la experiencia cotidiana, no como coreografía de guerra. Esa economía formal es decisiva: la película no ofrece al espectador una visión panorámica del conflicto, sino una entrada traumática, parcial y afectiva.

El elemento determinante de la escena es la palabra del sacerdote moribundo. Su anuncio del castigo divino convierte la muerte en profecía y reorganiza la vida familiar como penitencia. A partir de entonces, Elías no interpreta los acontecimientos como contingencia histórica, sino como señal de una voluntad punitiva. La fe se vuelve lectura paranoica del mundo: cada enfermedad, accidente o pérdida será leída como confirmación de una condena ya pronunciada.

La escena originaria, por tanto, no sólo motiva psicológicamente a Elías. Ella establece el régimen narrativo del filme: la historia será contada como repetición de una culpa, no como desarrollo lineal de un conflicto histórico. En términos de Caruth (1996), el trauma no se agota en el acontecimiento inicial; retorna bajo formas desplazadas, en gestos, imágenes y narraciones incompletas.

4.2. La carreta, los restos y el ingreso al desierto

Tras la catástrofe, la familia abandona el pueblo llevando restos materiales y afectivos: hijos, cadáveres, fragmentos de iglesia, objetos de culto, memoria destruida. La imagen de la carreta que avanza hacia el desierto funciona como un plano de transición entre comunidad e isolamento. No es sólo un desplazamiento geográfico; es una migración hacia un régimen cerrado de sentido.

La composición del espacio revela esa mutación. El pueblo, aunque atravesado por la violencia, todavía remite a una comunidad reconocible. El desierto, en cambio, elimina la red social

y deja a la familia bajo la autoridad exclusiva de Elías. La amplitud del paisaje produce una sensación ambigua: visualmente abierto, el espacio es socialmente clausurado. La familia ya no está protegida por la comunidad, pero tampoco está libre; queda sometida a la interpretación religiosa del padre.

La lectura fenomenológica de Sobchack (2004) permite entender esta secuencia como una transformación de la experiencia corporal. El espectador no recibe únicamente información narrativa; siente la pérdida de densidad comunitaria, la aspereza del entorno, el peso de los cuerpos y de los objetos transportados. La materia de la imagen —polvo, madera, tela, tierra seca— produce una memoria táctil del desplazamiento. La historia entra en el cuerpo antes de ser plenamente explicada.

El traslado al desierto también prepara el motivo central de la película: la construcción de una iglesia no como acto de comunidad, sino como gesto de aislamiento. El templo que Elías proyecta no nace de la vida social, sino de la culpa. Por eso, su arquitectura estará desde el inicio atravesada por una contradicción: pretende ofrecer salvación, pero se levanta como monumento de confinamiento.

4.3. Aureliano encerrado: el cuerpo vulnerable como archivo

Uno de los núcleos más fuertes de la película es el encierro de Aureliano, el hijo menor. Elías cree que la maldición anunciada por el sacerdote recaerá primero sobre él, y por eso lo separa de los demás. La protección se confunde con el castigo. El niño es preservado de la muerte al precio de ser privado del mundo.

La puesta en escena de este encierro transforma el cuerpo infantil en archivo del régimen familiar. Aureliano no necesita pronunciar un discurso contra la autoridad paterna: su propio aislamiento lo dice. La habitación, la escasa circulación de luz, la distancia respecto de los hermanos y la imposibilidad del contacto físico producen una figura de vida suspendida. El cuerpo no aparece como sujeto libre, sino como superficie sobre la cual se inscribe la fantasía punitiva del padre.

Marks (2000) sostiene que ciertas imágenes convocan una percepción háptica, en la cual la mirada se aproxima al tacto. En *Desierto adentro*, esa dimensión háptica se manifiesta en la relación entre Aureliano y los materiales que lo rodean: paredes, pigmentos, retablos, objetos religiosos. Como no puede participar plenamente de la vida exterior, el niño organiza su relación con el mundo mediante imágenes. El encierro, entonces, produce una forma desviada de memoria: Aureliano pinta aquello que recibe como relato, aquello que no puede experimentar plenamente y aquello que su familia necesita transformar en signo.

La relación de Micaela con Aureliano abre una fisura en el régimen paterno. Al contradecir la prohibición del contacto, ella introduce otra ética del cuerpo: no la del castigo, sino la del cuidado. Esta dimensión es decisiva porque impide que la familia sea leída apenas como prolongación de la autoridad de Elías. Hay, dentro del sistema disciplinario, microgestos de desobediencia afectiva. Es en ese espacio mínimo donde la película localiza una posibilidad de resistencia.

4.4. Exvotos, retablos y montaje de la memoria

Los exvotos pintados por Aureliano constituyen una de las soluciones formales más originales de *Desierto adentro*. La película no recurre sólo a la narración verbal para reconstruir la saga familiar; inscribe esa historia en imágenes devocionales de trazo popular, frontalidad esquemática y proporciones no naturalistas. El retablo no funciona como ilustración decorativa, sino como una forma alternativa de montaje.

El exvoto posee una temporalidad particular. Tradicionalmente, fija un acontecimiento de peligro, enfermedad, milagro o salvación, y lo entrega como testimonio visual de una relación entre sufrimiento y gracia. En la película, sin embargo, el exvoto se contamina por la culpa. En lugar de celebrar milagros plenamente redentores, las imágenes de Aureliano registran muertes, penitencias y la crónica de una familia capturada por la expectativa del castigo. El dispositivo devocional se vuelve archivo traumático.

Esta estrategia aproxima la película al cine-ensayo. Como ocurre en las formas ensayísticas discutidas por Marker (1983), Russell (1999) y Minh-ha (1992), la memoria no se organiza como totalidad objetiva, sino como una serie de fragmentos, retornos y lagunas. Los exvotos hacen visible la mediación: no accedemos a la historia familiar en estado puro, sino a una historia recontada, pintada, ordenada por la culpa de Elías y por la mirada parcial de Aureliano.

La película convierte así la imagen religiosa en campo de disputa. El mismo soporte que podría reforzar la devoción se vuelve instrumento de ambigüedad crítica. Los retablos registran la potencia plástica de la fe popular, pero también muestran cómo esa fe puede ser capturada por un relato patriarcal de expiación. El espectador es obligado a mirar la belleza de los exvotos junto con la violencia que los produce.

4.5. La iglesia incacabada: arquitectura del disciplinamiento

La construcción de la iglesia es el centro material y simbólico de la película. Elías cree que el templo podrá reparar su culpa y detener la condena sobre sus hijos. Sin embargo, la forma en que la película filma la obra revela una inversión: cuanto más avanza la construcción, más se intensifica el régimen de obediencia. La iglesia no aparece como espacio comunitario de acogida, sino como máquina de trabajo y sacrificio.

La repetición de gestos —cargar, cortar, levantar, encajar, obedecer— es fundamental. Margulies (2019) permite leer esa insistencia como una forma de realismo performativo: la repetición no sólo representa una realidad social; la produce ante nuestros ojos. Los cuerpos familiares se vuelven cuerpos de construcción. La espiritualidad prometida por Elías se materializa como fatiga, exposición al sol, silencios prolongados y subordinación de los hijos a una tarea interminable. Esta organización repetitiva hace referencia a debates clásicos sobre la estructura cinematográfica y la materialidad de la forma (Sharits, 1972).

El carácter inacabado del templo es políticamente decisivo. La iglesia no se concluye como símbolo de salvación; permanece como ruina en construcción, como promesa que nunca alcanza su cumplimiento ético. Esa incompletud desplaza la monumentalidad religiosa hacia una contramonumentalidad crítica. El monumento no celebra la fe; exhibe su fracaso cuando se organiza bajo la lógica del miedo.

La geometría del espacio refuerza esta lectura. Las paredes, los ejes frontales y la centralidad de Elías producen una estética de orden rígido; pero ese orden se levanta sobre la desagregación afectiva de la familia. La película pone en tensión dos dimensiones: la aspiración vertical del templo y la degradación horizontal de los vínculos. La arquitectura busca elevarse hacia Dios, pero la puesta en escena la devuelve a la tierra, al polvo, al trabajo y a la violencia.

4.6. Sonido, silencio y rarefacción espiritual

La banda sonora de *Desierto adentro* no opera como simple acompañamiento dramático. Su función es construir la experiencia sensorial del aislamiento. Los silencios prolongados, los ruidos del viento, los sonidos secos de la materia y la presencia rarefacta de la música impiden

que la experiencia religiosa se convierta en elevación lírica estable. La película no subraya la fe con grandiosidad; la somete a una acústica de desamparo.

Esta dimensión sonora resulta clave para diferenciar el filme de una épica religiosa convencional. En lugar de conducir emocionalmente al espectador hacia la identificación heroica, la banda sonora lo instala en un espacio de escucha incómoda. El silencio no es paz espiritual; es vigilancia, espera, amenaza. Los ruidos materiales —tierra, madera, pasos, respiración— devuelven la religiosidad al mundo de los cuerpos.

El sonido también participa en la construcción del cuerpo familiar como comunidad vigilada. Cada gesto parece audible porque el espacio está despoblado. La ausencia de ruido social amplía la autoridad de Elías: no hay murmullo comunitario que relativice su palabra, no hay exterior sonoro que abra otra forma de vida. La familia habita un desierto acústico tan cerrado como el desierto visualmente abierto que la rodea.

Desde esta perspectiva, la política del filme no reside sólo en lo que muestra, sino en el modo en que obliga a escuchar. La religiosidad no aparece como discurso doctrinal, sino como régimen atmosférico: un modo de ocupar el espacio, regular la respiración, administrar el miedo y producir obediencia.

5. Patriarcado, microfascismos y política de la fe

Elías no es simplemente un creyente atormentado. Es la figura mediante la cual la película examina cómo la fe puede volverse estructura patriarcal de gobierno. Su autoridad se funda en una mezcla de culpa, interpretación religiosa y monopolio de la decisión. Los hijos no participan en la definición del sentido de la penitencia; son incorporados a ella como cuerpos disponibles.

La noción de microfascismos propuesta por Deleuze y Guattari (1980) ayuda a describir esta forma de poder. No se trata de un fascismo estatal organizado como régimen político, sino de microformas de obediencia, vigilancia, temor y deseo de sometimiento que atraviesan la vida cotidiana. En *Desierto adentro*, la casa, el cuarto de Aureliano, la obra de la iglesia y el desierto funcionan como extensiones de una soberanía paterna. La ley no viene del Estado; viene del padre que interpreta a Dios.

La película evita, sin embargo, reducir la fe a pura opresión. Su crítica es más precisa: cuestiona la captura patriarcal de la religiosidad y su conversión en instrumento de castigo. Los exvotos, la imaginería devocional y la promesa de reparación contienen una potencia simbólica que no se confunde automáticamente con autoritarismo. El problema emerge cuando Elías monopoliza esa potencia y la transforma en máquina de sumisión.

Esta diferencia es importante para evitar una lectura simplista de la película como discurso antirreligioso. *Desierto adentro* no denuncia la fe en sí, sino su deformación por la culpa, el miedo y el poder masculino. La religiosidad popular aparece como territorio ambivalente: puede producir consuelo, memoria e imaginación visual; pero también puede ser usada para naturalizar jerarquías y justificar sufrimientos impuestos a otros.

El cuerpo de los hijos es el lugar donde esa ambivalencia se resuelve de manera más dolorosa. Los cuerpos trabajan, esperan, obedecen, enferman, se esconden, desean. El filme muestra que la política de la fe no se juega solamente en instituciones, dogmas o proclamas, sino en la administración cotidiana de la vulnerabilidad. Por eso la Guerra Cristera no necesita reaparecer en forma de batalla: su lógica de sacrificio ya está inscrita en la vida doméstica.

6. *Desierto adentro* y *Cristiada*: dos políticas de la memoria cristera

La comparación con Cristiada permite precisar la singularidad formal y política de *Desierto adentro*. La película de Dean Wright organiza la Guerra Cristera a través de un registro épico: personajes heroicos, narrativa causal, enfrentamientos militares, música orquestal, composición monumental y pathos sacrificial. El espectador es conducido hacia una lectura en la cual la fe perseguida se convierte en causa histórica dignificada por el martirio.

Desierto adentro procede en dirección contraria. Su narración es fragmentaria y doméstica; su temporalidad se construye por culpa y repetición; su paisaje no monumentaliza una causa colectiva, sino que materializa un aislamiento afectivo. Donde *Cristiada* tiende a convertir el sacrificio en figura de elevación heroica, Plá lo desromantiza: el sacrificio aparece como peso impuesto sobre cuerpos vulnerables.

La diferencia se observa, ante todo, en el tratamiento del espacio. En *Cristiada*, los espacios abiertos suelen funcionar como escenarios de acción histórica: desplazamientos de tropas, persecuciones, enfrentamientos, rituales colectivos. En *Desierto adentro*, el espacio abierto del desierto no activa la épica del movimiento; produce estancamiento. La vastedad no amplía el mundo, sino que expone la soledad de una familia encerrada en una interpretación punitiva de la fe.

También la música separa ambas políticas de memoria. *Cristiada* recurre a una organización sonora más cercana al cine histórico de gran escala, capaz de transformar el dolor en *pathos* de identificación. Plá, en cambio, recurre a silencios, texturas acústicas y rarefacción. La memoria no es engrandecida por la música; es comprimida por una escucha seca y áspera.

El cuerpo constituye otro punto de contraste. En *Cristiada*, el cuerpo sacrificado tiende a ser legible como cuerpo mártir, inscrito en una narrativa de honra y causa. En *Desierto adentro*, el cuerpo sacrificado es el de la familia sometida a la culpa de Elías: niños, mujer, hermanos, cuerpos que no escogieron la penitencia. La película desplaza la pregunta del heroísmo hacia la responsabilidad: ¿quién decide el sentido del sacrificio?, ¿quién lo administra?, ¿quién lo padece?

Por ello, la oposición entre las dos películas no es sólo ideológica, sino formal. *Cristiada* monumentaliza; *Desierto adentro* fisura. *Cristiada* organiza el pasado como épica reconocible; *Desierto adentro* lo reabre como herida sensorial. *Cristiada* busca producir memoria pública por medio del espectáculo histórico; *Desierto adentro* produce memoria crítica por medio de la incomodidad, la aridez y la fragmentación.

Tabla 1
Criterios formales de comparación entre *Desierto adentro* y *Cristiada*

Criterio	Desierto adentro	Cristiada
Régimen narrativo	Fragmentación, elipsis, capítulos y repetición traumática.	Linealidad épica, causalidad histórica y progresión dramática.
Figuración de la fe	Culpa, vigilancia, penitencia familiar y ambivalencia devocional.	Martirio, resistencia religiosa y legitimación heroica.
Paisaje	Espacio sensorial de encierro afectivo; apertura visual y clausura social.	Escenario monumental de acción histórica y desplazamiento colectivo.
Sonido	Silencio, rarefacción, ruidos materiales y atmósfera de desamparo.	Música expansiva, *pathos* épico y conducción emocional.
Cuerpo	Vulnerabilidad, enfermedad, trabajo y castigo no elegido.	Sacrificio heroico y legibilidad martirial.
Memoria	Contramonumentalidad, ruina, herida y persistencia afectiva.	Monumentalización, reconciliación y narración pública de la causa.

7. Recepción crítica e institucional

La recepción de *Desierto adentro* confirma que la película ocupó un lugar singular en el cine mexicano de fines de la década de 2000. Su estreno en el 23.º Festival Internacional de Cine en Guadalajara fue acompañado por un reconocimiento amplio: la película obtuvo premios Mayahuel a Mejor Película Mexicana, Mejor Guion, Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Fotografía, Premio del Público y el premio Mezcal otorgado por el Jurado Joven (Festival Internacional de Cine en Morelia, s. f.; La Jornada, 2008). Esta acumulación de premios es relevante porque indica que una obra formalmente austera, de tema histórico-religioso y con una estructura poco complaciente logró circular institucionalmente como producción destacada del cine mexicano contemporáneo. Esta inserción institucional acompaña las transformaciones más amplias del cine mexicano posterior a 1988 dentro del contexto neoliberal y la circulación global (Sánchez Prado, 2014; Shaw, 2013).

El dato de recepción no debe leerse como simple consagración. Lo significativo es que la película fue premiada tanto por dimensiones artísticas —guion, actuación, fotografía— como por su capacidad de comunicación con el público del festival. La Jornada registró, además, declaraciones del productor Germán Méndez según las cuales la película trataba una temática difícil, vinculada a problemas antiguos que de algún modo continuaban presentes. Esa lectura institucional coincide con la hipótesis de este artículo: *Desierto adentro* no trata la Guerra Cristera como pasado arqueológico, sino como conflicto que retorna en formas contemporáneas de autoridad, fe y violencia.

La crítica también subrayó la ambivalencia del filme. Diego Sheinbaum, en una lectura publicada originalmente en Nexos y reproducida por Ibermedia, destacó el carácter "pensado" de la película, su interés por el fanatismo y la importancia narrativa de los exvotos de Aureliano, aunque también cuestionó ciertos excesos dramáticos (Sheinbaum, 2009). Esta recepción es productiva porque señala una tensión interna del filme: su apuesta formal por la pintura devocional, la textura y la mirada infantil convive con una dramaturgia de fuerte intensidad melodramática. Lejos de invalidar la película, esa tensión permite comprenderla como objeto híbrido entre cine histórico, melodrama familiar, ensayo visual y alegoría religiosa.

Otras fuentes críticas y materiales de prensa reunidos por Ibermedia registran la insistencia en dos núcleos: represión religiosa y temor de Dios (Velasco, 2009), por un lado, y fanatismo religioso desterrado al desierto (Iglesias, 2009), por otro. Estas lecturas muestran que la recepción temprana identificó el centro temático del filme en la relación entre fe y violencia. El presente artículo busca avanzar un paso más: no sólo identificar esa relación como tema, sino demostrar cómo la película la produce formalmente mediante paisaje, sonido, encierro, retablo y arquitectura.

La circulación institucional de *Desierto adentro*, por tanto, refuerza su relevancia como objeto de estudio. El filme no fue una obra marginal ignorada por el campo cinematográfico, pero tampoco se organizó de acuerdo con las formas más accesibles de la reconstrucción histórica. Su reconocimiento sugiere que el cine mexicano post-2000 abrió espacio para una memoria cristera no épica, capaz de disputar imaginarios religiosos e históricos desde una estética sensorial y crítica. Esta trayectoria —el reconocimiento en festivales nacionales seguido de una circulación internacional limitada a circuitos especializados— es representativa de las nuevas dinámicas transnacionales que caracterizan la inserción del cine latinoamericano contemporáneo en los mercados globales y de festivales (Tierney, 2018).

8. Conclusión

Desierto adentro reconfigura la Guerra Cristera no por medio de la reconstrucción panorámica del conflicto, sino mediante una poética sensorial de la culpa. El análisis de sus secuencias fundamentales demuestra que la película piensa la historia en la materialidad de la imagen: el polvo del desierto, el encierro de Aureliano, los exvotos, los muros inacabados de la iglesia, los gestos repetidos de trabajo, los silencios y la fragilidad de los cuerpos. Su experimentalismo no es ornamento, sino método político.

La película desplaza la memoria cristera desde la épica pública hacia la intimidad disciplinada de una familia. En ese desplazamiento reside su fuerza crítica. El conflicto entre Estado e Iglesia permanece como telón histórico, pero el núcleo del filme está en la pregunta por las formas domésticas de autoridad que sobreviven bajo el lenguaje de la fe. Elías convierte la culpa en sistema y la penitencia en régimen familiar; la iglesia que pretende construir para obtener perdón se transforma en monumento de clausura.

El contraste con *Cristiada* permite precisar esta diferencia. Mientras el cine épico-histórico tiende a ordenar la Guerra Cristera como relato de martirio y heroísmo, Desierto adentro la desorganiza como herida. Su memoria no reconcilia; incomoda. No ofrece cuerpos heroicos plenamente legibles, sino cuerpos vulnerables sometidos a una deuda que no escogieron. No transforma el paisaje en escenario de grandeza, sino en superficie de aislamiento. No usa la música para elevar el sacrificio, sino que recurre a una acústica seca, material y perturbadora.

La sección de recepción crítica e institucional muestra que esta apuesta formal no pasó inadvertida. El reconocimiento en Guadalajara y la atención crítica en torno a los exvotos, el fanatismo y la represión religiosa indican que Desierto adentro ocupó un lugar relevante en la renovación del cine mexicano post-2000. Sin embargo, su importancia no se agota en el circuito de premios. Su contribución está en proponer una forma alternativa de memoria histórica: una memoria hecha de texturas, ruinas, cuerpos y silencios.

En definitiva, *Desierto adentro* no sólo revisita la Guerra Cristera. La desplaza hacia el interior de la familia, hacia la piel de los hijos, hacia la arquitectura incompleta de una promesa religiosa que nunca se cumple. Al hacerlo, Plá produce una crítica de las continuidades patriarcales y autoritarias que atraviesan la experiencia contemporánea. La historia, en su película, no es una imagen distante: es una fuerza que sobrevive en los afectos, en los miedos y en las formas sensibles de obedecer.

9. Conflictos de interés

El autor declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

10. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

11. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

12. Objetos de ciencia abierta

El artículo no genera conjuntos de datos primarios, dado que se trata de una investigación de revisión teórico-documental.

13. Referencias

Caruth, C. (1996). *Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history*. Johns Hopkins University Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille plateaux*. Minuit.

Festival Internacional de Cine en Morelia. (s. f.). Plá, Rodrigo. https://moreliafilmfest.com/realizadores/pla-rodrigo

Fowler, C. (2004). Room for experiment: Gallery films and vertical time from Maya Deren to Eija-Liisa Ahtila. *Screen*, *45*(4), 324–343.

Iglesias, F. (2009, 30 de octubre). *El fanatismo religioso, desterrado al Desierto adentro*. ABC. Referenciado en Ibermedia Digital, ficha de Desierto adentro.

Ibermedia Digital. (s. f.). *Desierto adentro*. https://ibermediadigital.com/desierto-adentro/

La Jornada. (2008, 15 de marzo). Desierto adentro, gran triunfadora del festival de cine en Guadalajara. *La Jornada*. https://www.jornada.com.mx/2008/03/15/index.php?section=espectaculos&article=a08n1esp

Margulies, I. (2019). *In person: Reenactment in postwar and contemporary cinema*. Oxford University Press.

Marker, C. (Director). (1983). *Sans Soleil* [Película]. Argos Films.

Marks, L. U. (2000). *The skin of the film: Intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Duke University Press.

Minh-ha, T. T. (1992). *Framer framed*. Routledge.

Plá, R. (Director). (2008). *Desierto adentro* [Película]. México.

Russell, C. (1999). *Experimental ethnography: The work of film in the age of video*. Duke University Press.

Sánchez-Prado, I. (2014). *Screening neoliberalism: Transforming Mexican cinema 1988–2012*. Vanderbilt University Press.

Sharits, P. (1972). *Notes on film structure*. Film Culture.

Shaw, D. (2013). *Contemporary Latin American cinema: Breaking into the global market*. Rowman & Littlefield.

Sheinbaum, D. (2009, 1 de enero). Sobre Desierto adentro, de Rodrigo Plá. *Nexos*. Reproducido en Ibermedia Digital. https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/sobre-desierto-adentro-de-rodrigo-pla/

Sobchack, V. (2004). *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*. University of California Press.

Tierney, D. (2018). *New transnationalisms in contemporary Latin American cinemas*. Edinburgh University Press.

Velasco, K. (2009, 7 de marzo). *La represión y el temor a Dios se viven en Desierto adentro*. Crónica. Referenciado en Ibermedia Digital, ficha de Desierto adentro. https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/la-represion-y-el-temor-a-dios-se-viven-en-desierto-adentro/

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford University Press.

Wright, D. (Director). (2012). *Cristiad*a [Película]. Dos Corazones Films.

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Estudios afrolatinoamericanos en perspectiva bibliométrica

Afro-Latin American studies in a bibliometric perspective

Juan-David Luján-Villar



Juan-David Luján-Villar
https://orcid.org/0000-0001-8622-4774
Secretaría de Educación del Distrito, Colombia.
lujanvillar@gmail.com

Cómo citar este artículo

Luján-Villar, J. D. (2026). Estudios afrolatinoamericanos en perspectiva bibliométrica. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3446. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3446

Recibido: 14 - 05 - 2025
Aceptado: 18 - 01 - 2026
Publicado en línea: 17-02-2026

Resumen

Los estudios afrolatinoamericanos abordan una serie de cuestiones de máxima complejidad sobre poblaciones latinoamericanas que incluyen las Américas y el Caribe a partir de perspectivas multidisciplinares. En años recientes este campo de estudio se consolida como una vertiente con una solidez epistemológica clave en procesos de movilización y reivindicación de poblaciones que comparten experiencias racializadas de vida. Este estudio aborda los estudios afrolatinoamericanos desde una perspectiva cienciométrica que establece un diseño bibliométrico a partir de dos bases de información científica prominentes: Scopus y Web of Science. Entre los resultados se presentan las instituciones y países más productivos, autores sobresalientes a lo largo del tiempo, la ley de Lotka y Bradford aplicada a las fuentes de publicación y autores, los principales artículos con mayor número de citaciones, fuentes de publicación con mayor producción, temáticas y palabras clave significativas en el corpus analizado. Entre las conclusiones se enfatiza la necesidad de delimitar los enfoques de los estudios afrolatinoamericanos y considerar las nuevas formas de trabajo colectivo, reconocer las diversas perspectivas y los cambios de la cultura científica actual para avanzar hacia la inclusión de las visiones y voces poblacionales afrolatinoamericanas, en tanto *locus* de enunciación que encuentra en los movimientos sociales un respaldo social sólido.

Palabras clave: Bibliometría; Estudios afrolatinoamericanos; Afrodescendientes; Cienciometría; Latinoamérica; Afrohispano.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

Afro-Latin American studies address a series of highly complex issues on Latin American populations that include the Americas and the Caribbean from multidisciplinary perspectives. In recent years, this field of study has consolidated itself as an epistemologically solid and key aspect in the processes of mobilization and vindication of populations that share racialized life experiences. This study approaches Afro-Latin American studies from a scientometric perspective that establishes a bibliometric design based on two prominent scientific databases, Scopus and Web of Science. Among the results are presented the most productive institutions and countries, outstanding authors over time, Lotka and Bradford's law applied to publication sources and authors, the main articles with the highest number of citations, publication sources with the highest production, themes and significant keywords in the corpus analyzed. The conclusions emphasize the need to delimit the approaches to Afro-Latin American studies and consider the new forms of collective work, to recognize the diverse perspectives and changes in the current scientific culture in order to advance towards the inclusion of Afro-Latin American visions and voices, as a *locus* of enunciation that finds solid social support in social movements.

Keywords: Bibliometrics; Afro-Latin American studies; Afro-descendants; Scientometrics; Latin America; Afro-Hispanic.

Introducción

Los estudios afrolatinoamericanos (*Afro-Latin American studies*) son una corriente investigativa que aborda de manera académica y científica el estudio de la vida de diversas comunidades afrolatinoamericanas y sus múltiples dimensiones de existencia. Recientemente el etnónimo *afro* y lo *afro* se concibe como concepto que remite de manera indiscutible a las personas africanas y descendientes de africanos no solo en las Américas, igualmente en diversas excolonias europeas en África (Zeuske, 2025). Este término tiene diversos matices, complejidades contextuales y un impacto fuerte en términos políticos (Whitten y Friedemann, 1974), su uso académico se remonta a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, principalmente por parte de la academia cubana y norteamericana, a cargo de diversos profesionales en disciplinas como la antropología, sociología, historia y lingüística, entre otros.

En la contemporaneidad los estudios afrolatinoamericanos a nivel académico se establecen a finales de los años sesenta (Andrews, 2023), principalmente en países como Brasil, Colombia, Venezuela, Panamá y Cuba, entre otros, debido a diversos movimientos sociales que encuentran en la cultura y la historia de las poblaciones negras diversas fuentes de identidad sociocultural y etnicidad. Entre los académicos que figuran en la historia de esta perspectiva se encuentran autores fundacionales como José Antonio Saco, Agostinho Marques Perdigão Malheiro, Raimundo Nina Rodrigues, Fernando Ortiz, Manuel Raimundo Querino, Evaristo de Moraes, Arturo Alfonso Schomburg, entre otros. Como resultado actual los estudios afrolatinoamericanos componen un enorme campo de trabajo que aborda la historia de este enfoque multidisciplinar (Andrews, 2023), las experiencias afrolatin@s en el campo de la literatura americana contemporánea (Richardson, 2016), la afrolatinidad y su relación con la esclavitud colonial (Zeuske, 2025), las diásporas afrolatinas y los movimientos sociales (Rivera-Rideau et al., 2016) o las representaciones plásticas y el empoderamiento visual de mujeres afrolatinoamericanas (Scerbo, 2024).

Reiter y Sánchez (2023) editan un compendio sólido y complejo sobre los estudios afrolatinoamericanos, como suele ser usual en este tipo de manuales, algunos campos de investigación se abordan de manera sencilla y sin la profundidad requerida. Por ejemplo, se nombran algunas veces los estudios etnomusicológicos de la música afrolatinomericana que hoy suman una enorme corriente mundial en torno a músicas afrolatinas. Algo similar ocurre con la lingüística histórica y base antropológica, el estudio de los creoles o criollos afrolatinoamericanos, las lenguas de contacto o *pidgins*, un campo fructífero de investigación afropoblacional. Otros campos como la genética poblacional que hoy goza de una reputación científica formidable y es un campo de aplicación internacional envidiable, son nombrados de manera ligera en el texto de consulta.

Aunque hace poco tiempo se denominaba a los estudios afrolatinoamericanos como un "campo nuevo" en algunos compendios (De-la-Fuente y Andrews, 2018), lo cierto es que el estudio de fenómenos como el colonialismo, la esclavitud y la posterior desigualdad socioeconómica, el racismo y la discriminación (Andrews, 2023), el nacimiento de la industria del entretenimiento, las expresiones culturales y estéticas de las poblaciones afrolatinoamericanas y su diáspora, se puede rastrear hasta ciento cincuenta años atrás por lo menos, en diversas disciplinas y campos del conocimiento. La ciencia contemporánea ligada a los estudios afrolatinoamericanos aborda perspectivas étnicas ligadas al territorio y la geografía, la historia social y la autoidentificación, enfermedades y epidemias, tecnologías vermiculares, literatura y pedagogía, arqueología y estudios del territorio, geografías poblacionales y procesos migratorios, participación política y desarrollos económicos poblacionales, entre otros.

Algunos estudios abordan casos afroamericanos, como Mushunje y Graves (2023) quienes realizan un análisis bibliométrico de la investigación de suicidios entre la juventud negra, temáticas relacionadas emergentes, fuentes de publicación, términos clave sobre el tema y autores referentes en este campo investigativo. Huggins-Hoyt et al. (2015) exploran la productividad académica de autores afroamericanos en veinticinco escuelas de trabajo social, identifican diversas barreras para estos académicos en la obtención de puestos de docencia titulares en comparación con otros grupos étnicos, de manera similar identifican una situación parecida en la obtención de becas. Otros datos revelan que aproximadamente el 80% de estos académicos, exhiben índices individuales de impacto en citaciones que superan la media de impacto de toda su facultad. Ambos ejemplos permiten conocer algunas formas creativas de introducir indicadores bibliométricos en campos de las humanidades, para identificar de manera consistente y contextualizada fenómenos complejos con el fin de establecer discusiones pertinentes.

El Institute of Electrical and Electronics Engineers (IEEE, 2014) reconoce la necesidad de contextualizar los indicadores de carácter bibliométrico considerando las especificaciones de cada caso de manera independiente. Considera la necesidad de delimitar la calidad o el impacto de los trabajos científicos más allá de los índices de impacto que la literatura, campos disciplinares o autores puedan tener. Algunos abordajes recientes incluyen el uso de técnicas bibliométricas para estudiar la literatura sobre aplicaciones del del internet de las cosas (IoT) en el campo de la sanidad (Belfiore et al., 2022); el aprendizaje profundo en lenguas extranjeras (Zao et al., 2025), el estudio de las tendencias y desafíos de aplicaciones de tecnología digital en el campo de la conservación del patrimonio cultural (Li et al., 2025), establecer la cartografía temporal de estudios sobre la integridad de la investigación (Tang, 2025); o la mejora de sistemas bibliotecarios en asocio con diversos modelos de inteligencia artificial (IA) (Senthilkumar y Jagajeevan, 2024).

La presente investigación tiene como objetivo identificar las tendencias y temas centrales de investigación que comprenden los estudios afrolatinoamericanos, más allá de disciplinas, marcos teóricos u orientaciones conceptuales predefinidas. Este estudio aborda de manera empírica el análisis de bases de datos de publicaciones científicas, de manera sistemática y procesada

a partir del flujo de trabajo que se delinea en la figura 1. La investigación presenta de manera secuencial el análisis de los siguientes indicadores: total de publicaciones por año, campos de estudio, instituciones y países más productivos, autores más productivos, top 20 de artículos con más citaciones, fuentes de publicación con mayor producción y palabras clave significativas, entre otros.

Metodología

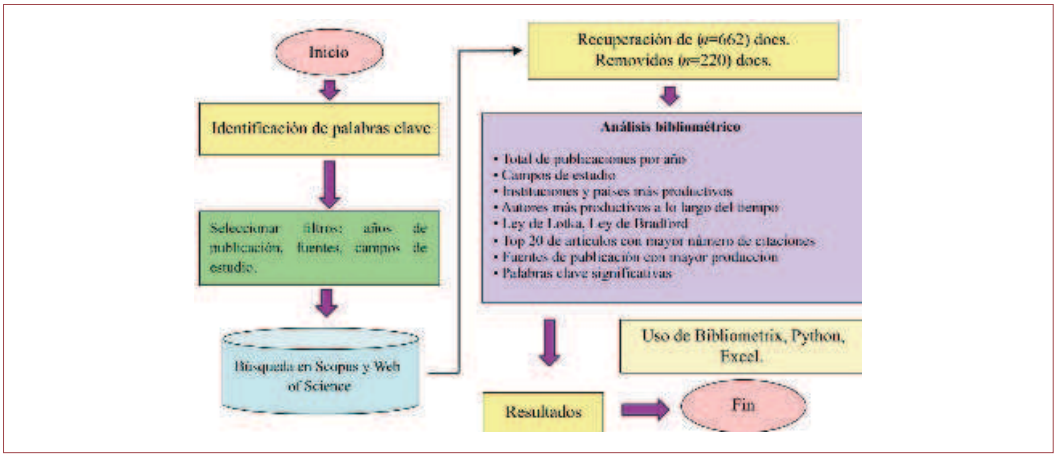
La bibliometría es una rama de la cienciometría, un campo especializado en el abordaje de la ciencia desde múltiples disciplinas del conocimiento. Esta poderosa perspectiva permite la comprensión de diversos indicadores y patrones estadísticos, tendencias, campos inter y transdisciplinares, instituciones y financiamiento a través del abordaje de bases de datos y corpus literarios enormes, lo cual sería sumamente difícil sin la tecnología informática actual disponible. Esta perspectiva ofrece diversos indicadores los cuales son independientes de alguna teoría o campo epistemológico específico, por el contrario, este tipo de estudios pretenden realizar aportes a la denominada ciencia abierta, una red de principios investigativos que cada vez toma más fuerza (Ball, 2021, Sooryamoorthy, 2020; Wang et al., 2024).

Para la realización del presente análisis bibliométrico se emplea Biblioshiny, interfaz web del programa Bibliometrix v.4.3.3 (Aria y Cuccurullo, 2017), con la finalidad de obtener los principales indicadores del conjunto de trabajos publicados que comprende el total de la muestra. Esta plataforma opera en RStudio v.4.4.1 (R Core Team, 2009). De manera complementaria se emplea el entorno de programación Python 3.13.2 (Van-Rossum y Drake, 2003) para la realización de algunos gráficos y análisis complementarios.

Materiales y estrategia de búsqueda

La figura 1 presenta de manera detallada el flujo de trabajo adelantado en el presente estudio para acarrear el análisis bibliométrico propuesto. Las fuentes de los datos son dos de las bases con mayor reconocimiento mundial en la indexación de literatura científica: Scopus y Web of Science. Ambas plataformas son algunas de las más reputadas bases de datos de producción científica de alta calidad a nivel planetario e histórico. En términos de la estrategia de recuperación de la información, se opta por identificar de manera adecuada la literatura específica que remite a los estudios afrolatinoamericanos, posteriormente descargar los datos, limpiar el total de la base bibliográfica y luego unir ambos resultados mediante RStudio (R Core Team, 2009).

Figura 1
Flujo de trabajo del análisis bibliométrico



Fuente: Elaboración propia a partir de Bansal y Rajput (2025).

La tabla 1 delinea de manera específica los algoritmos de búsqueda delimitados por operadores boléanos en las plataformas Scopus y Web of Science (WoS), con la finalidad de refinar la búsqueda y responder a los objetivos de este estudio. Se especifica el tiempo de búsqueda, que comprende 1985 a 2025, los tipos de documentos que se abordan y el número de publicaciones encontradas en cada plataforma.

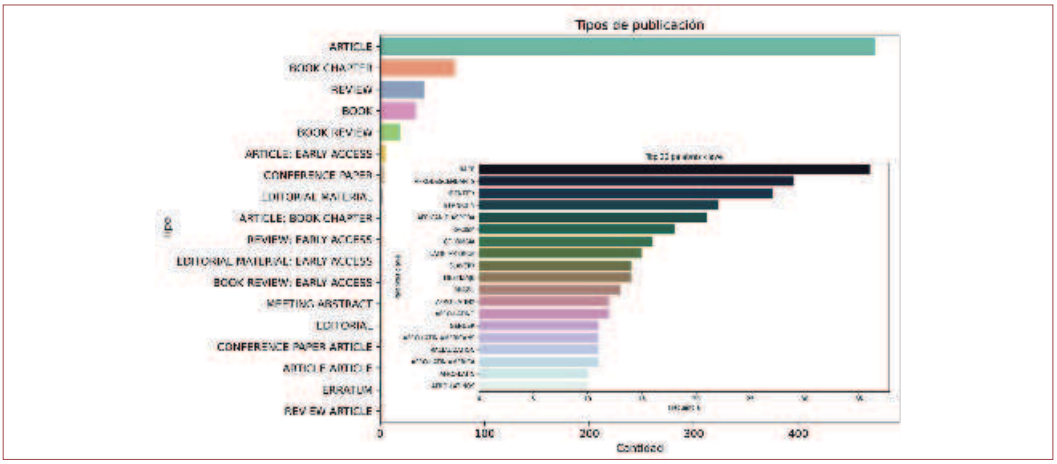
Tabla 1
Algoritmos de búsqueda bibliométrica

Categorías	
Fuente: Scopus	**Fuente: Web of Science**
TITLE-ABS-KEY("Afro-Latin American" OR "Afro-Latin" OR "Afro-Latino" OR "Afro-Latinos" OR "Afrodescendant*" OR "African descendant*" OR "Black Latin American*" OR "Afro-Latinx" OR "Afro-Latinas")	TS=("Afro-Latin American" OR "Afro-Latin" OR "Afro-Latino" OR "Afro-Latinos" OR "Afrodescendant*" OR "African descendant*" OR "Black Latin American*" OR "Afro-Latinx" OR "Afro-Latinas")
AND TITLE-ABS-KEY(history OR identity OR culture OR "social movements" OR race OR ethnicity OR politics OR diaspora)	AND TS=(history OR identity OR culture OR "social movements" OR race OR ethnicity OR politics OR diaspora)
Tipos de publicación: todo	Tipos de publicación: todo
Número de publicaciones: 529	Número de publicaciones: 361
Periodo de búsqueda: 1985-2025	Periodo de búsqueda: 1985-2025

Resultados

A continuación, se presentan algunos resultados producto de los análisis correspondientes de este estudio, aportes y las implicaciones de su desarrollo; selección específica y delimitada de los estudios que se incluyen, limpieza en la configuración del archivo final para establecer los análisis, eliminación de duplicidad producto de ambas bases de datos y selección de los indicadores bibliométricos relevantes.

Figura 2
Tipos de publicación y top 20 de las temáticas relevantes a partir de palabras clave



La figura 2 presenta los tipos de publicaciones que comprende la muestra actual de (*n*=662) documentos. Se evidencia una base de datos compuesta en su mayoría por artículos (*n*=475), capítulos de libros (*n*=72), fuentes (revistas, libros, entre otros) (*n*=478), escritos por un total de (*n*=1706) autores, (*n*=359) documentos de un solo autor, (*n*=1811) palabras clave de autores y (*n*=1228) palabras clave plus, las cuales son un algoritmo que determina términos derivados de títulos y referencias citadas. Un porcentaje de (*n*=8.157%) coautorías internacionales, y

de manera general con una tasa de crecimiento anual (*n*=7.34%) lo cual indica una tendencia a la subida. Las principales lenguas de publicación de los trabajos son; alemán, inglés, español, francés, italiano, polaco y portugués.

La figura 3 presenta la frecuencia de términos mediante nubes de palabras, derivadas de palabras clave de autores, lo cual evidencia los principales campos de estudio en el corpus analizado; "*race* (*n*=36), "*afrodescendants*" (*n*=29), "*identity*" (*n*=27), "*ethnicity*" (*n*=22), "*african diaspora*" (*n*=21), "*racismo*" (*n*=18), "*Colombia*" (*n*=16), "*latin america*" (*n*=15), "*mestizaje*" (*n*=14), "*slavery*" (*n*=14), "*brazil*" (*n*=13), "*afro-latino*" (*n*=12), "*afro-latinx*" (*n*=12), "*afro-latin america*" (*n*=11), "*afro-latin american*"*s* (*n*=11), "*gender*" (*n*=11) "*racialization*" (*n*=11), "*afro-descendants*" (*n*=10), "*afro-latin*" (*n*=10). Como se puede observar, este resultado ratifica la eficacia de la búsqueda de los documentos pertenecientes al campo de los estudios afrolatinoamericanos, términos como "raza", "afrodescendientes", "identidad", "etnicidad" y "diáspora africana" (Franco, 1975), constituyen un marcador diferencial en la investigación de la génesis de grupos sociales, vinculados con las personas que llegaron a América desde África, desde inicios del siglo XVI hasta finales del siglo XIX.

En este panorama aparecen Brasil y Colombia como referentes indiscutibles de este tipo de estudios. Países ligados a términos como «Latinoamérica", "mestizaje", "esclavitud", "afrolatino", "género" y "racialización", lo cual puede comprenderse como temáticas o conceptos que dialogan de manera constante en la literatura científica y diversas investigaciones. La Frecuencia de términos categóricos de la plataforma WoS establece temáticas disciplinares o campos de estudio relacionados con los estudios afrolatinoamericanos: "estudios étnicos" (*n*=34), "estudios de área" (*n*=31), "historia" (*n*=29), "antropología" (*n*=28), "humanidades multidisciplinarias" (*n*=28), sociología» (*n*=25), "literatura romance" (*n*=19), "lenguaje y lingüística" (*n*=16), "ciencias políticas" (*n*=16), "ciencias sociales interdisciplinarias" (*n*=16), "lingüística" (*n*=15), "medioambiente público y salud laboral" (*n*=14), "educación e investigación educativa" (*n*=12), "genética y herencia" (*n*=10), "geografía" (*n*=9), "estudios culturales" (*n*=8), "literatura" (*n*=8), "urología y nefrología" (*n*=8), "arqueología" (*n*=7), y "psicología multidisciplinar" (*n*=6).

Figura 3
Nubes de palabras de campos de estudio a partir de; a) palabras clave de autores; y b) categorías temáticas de WoS



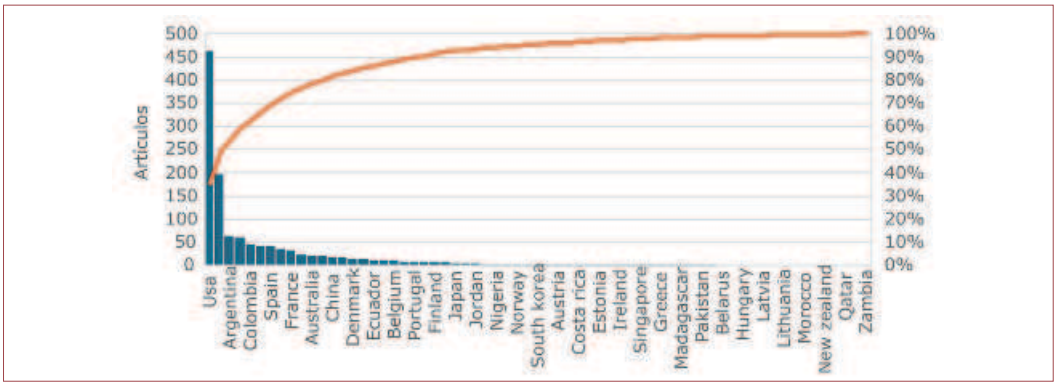
Los resultados indican predominio de los estudios étnicos, seguido de los denominados estudios de área, investigaciones históricas y antropológicas en la conformación de los estudios afrolatinoamericanos. En este conglomerado es posible reconocer la importancia de la etnografía y el trabajo de campo, así como la aplicación de métodos documentales; además, se evidencia la existencia de perspectivas testimoniales sobre fenómenos poblacionales específicos como el racismo, la segregación (Andrews, 2023), la geografía humana y cultural, el estudio de las lenguas y la literatura desde perspectivas de carácter humanista y multidisciplinar. Entre los campos disciplinares se observa un fuerte componente de las ciencias sociales y en menor grado biológicas, algunas de carácter innovador como los estudios interdisciplinares que conjugan genética de poblaciones y lingüística, realizados en el Departamento de Bolívar (Colombia), sobre el papel sobresaliente que desempeñaron a nivel ancestral los africanos en la

conformación del acervo genético de poblaciones caribeñas como el Palenque de San Basilio (Noguera et al., 2014).

La figura 4 presenta la producción de documentos por país. A lo largo del tiempo se observa a través de las barras azules una predominancia de países como Estados Unidos (*n*=463), Brasil (*n*=198), Argentina (*n*=66), Reino Unido (*n*=62), Colombia (*n*=47), Canadá (*n*=45), España (*n*=44), Alemania (*n*=39), Francia (*n*=35), y Chile (*n*=24). La línea naranja representa la frecuencia relativa acumulada, lo cual indica el porcentaje alcanzado de cada país en su producción. Estados Unidos presenta un liderazgo absoluto en materia de publicaciones, seguido de manera lejana por Brasil, Argentina, Reino Unido y Colombia, aunque es importante recalcar el papel de los autores con afiliación latinoamericana. Como se puede observar la distancia del porcentaje de Estados Unidos con el resto de los países es significativa: 90% del total de la producción en frecuencias absolutas y casi un 35% en frecuencias relativas.

Figura 4

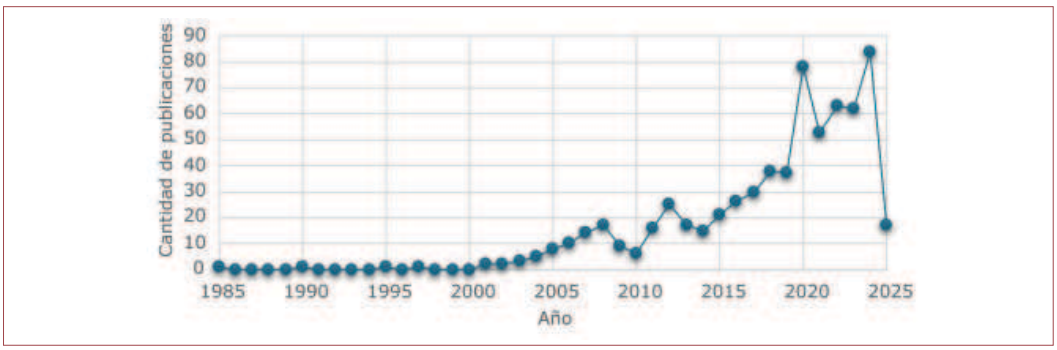
Produccion de documentos por país



La figura 5 muestra el número de publicaciones anuales. Este indicador se asocia a un crecimiento anual de (*n*=7.34%), lo cual indica un crecimiento moderado de las publicaciones en el tiempo, y se suma a la edad media de (*n*=6.97) documentos por año en cada trabajo que se publica. La distribución de las citaciones del corpus analizado presenta (*n*=9.379) media de citas por documento, y puede incrementar sí el conglomerado de documentos se consolida a través del tiempo. A esto se suma el índice de coautoría internacional (*n*=8.157%) bastante positivo, si se compara con el dominio casi exclusivo de Estados Unidos como eje central en la producción de estudios afrolatinoamericanos.

Figura 5

Publicaciones por año y autores frecuentes

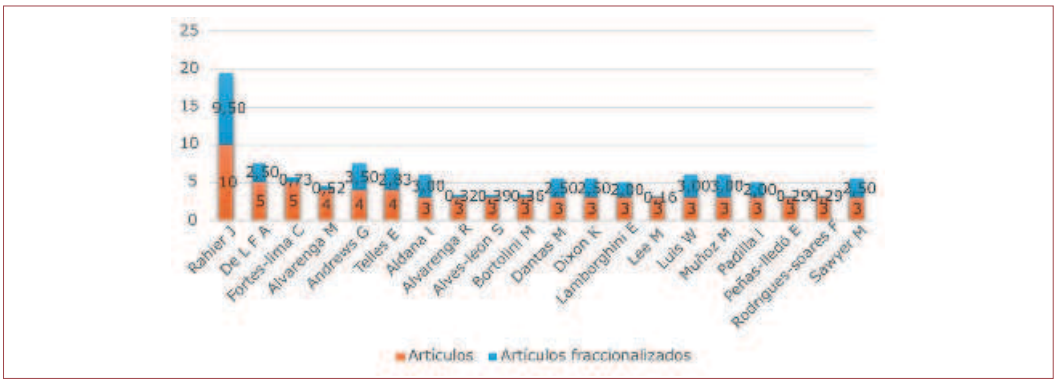


La figura 6 contiene los primeros veinte autores relevantes según su volumen de producción, entre los cuales sobresalen J. Rahier, A. De-La-Fuente, C. A. Fortes-Lima, M. P. Alvarenga y G. Andrews quienes constituyen un cúmulo variado de profesionales en antropología, his-

toria, ciencias biomédicas e historia. En este grupo de académicos se evidencia la existencia de una diversidad autorial en el campo de los estudios y la ciencia que investiga el mundo afrolatinoamericano. La naturaleza multidisciplinar de este conjunto permite evidenciar la posibilidad de establecer vínculos entre diversos campos de investigación, sobre fenómenos afrolatinoamericanos a través de diversas disciplinas y locus de enunciación descentralizados. La aplicación de metodologías complementarias, análisis y argumentos interdisciplinares posibilita la apertura e incidencia de los estudios afrolatinoamericanos en diversos campos del conocimiento, fomenta la curiosidad académica y establece un diálogo alterno en las ciencias sociales y humanas que son base del campo analizado.

Figura 6

Autores frecuentes por número de publicaciones



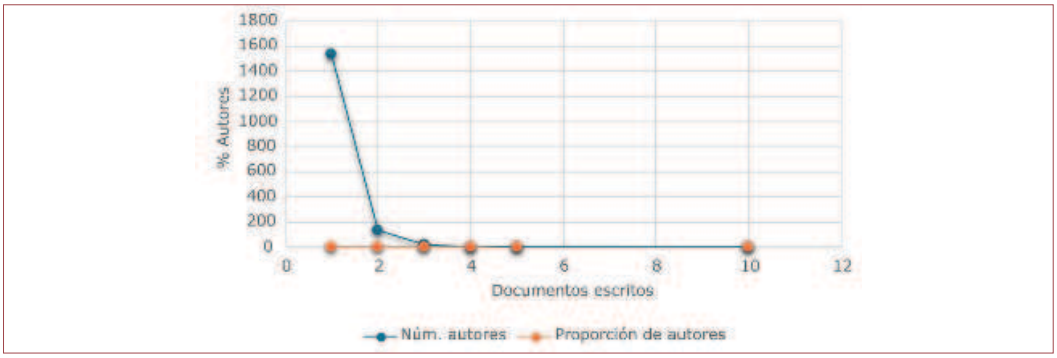
La Ley de Lotka (Lotka, 1926), también conocida como ley de productividad científica, es un índice cardinal en los estudios cienciométricos. Su nombre hace honor a A. Lotka quien en 1926 concluye que la frecuencia de publicación de los autores que componen un campo científico determinado puede describirse a partir de una ley de cuadrado inverso, graficada como una ley de potencia donde se explica que un grupo pequeño de autores reporta un mayor número de publicaciones (Sooryamoorthy, 2020). Donde $y(n)$ = número de autores con n publicaciones, C = es la constante de proporcionalidad, y n = número de artículos publicados por un autor, este último es el coeficiente beta β que es igual a *2*, dependiendo el caso.

La figura 7 presenta los resultados de la colección bibliográfica analizada en este estudio. La mayoría de los autores del campo (n=1537) mantiene una baja productividad, han escrito solo 1 publicación, representan el grupo más grande donde muchos autores tienen una contribución mínima, un hallazgo usual a través de la Ley de Lotka. Se evidencia una productividad decreciente en términos de la distribución de las publicaciones: 139 autores han escrito 2 documentos, 24 autores han escrito 3 documentos, 3 autores han escrito 4 documentos, 2 autores han escrito 5 documentos, y solamente 1 autor firma 10 documentos. Según estos resultados es difícil hablar de algún tipo de liderazgo indiscutible en las publicaciones del campo, debido a que el volumen de producción máximo de un investigador no sobrepasa otros autores. Se puede afirmar que el campo de los estudios afrolatinoamericanos no tiene una productividad concentrada en una figura emblemática.

Esta distribución de las publicaciones en la cual un pequeño grupo de autores prolíficos encabeza el número de documentos, difiere con la mayoría que contribuye de manera esporádica. Esto puede atribuirse a diversos factores entre los cuales se encuentran barreras para acceder a la publicación en revistas que incluyen indexación en las principales bases de datos, como puede verse en la caída abrupta de (n=1537) autores con 1 documento y 139 autores con 2 documentos. Otro aspecto que podría explicar este fenómeno es la ausencia de comunidades en las cuales colaborar a nivel investigativo, otro hallazgo de este estudio. Por último, se hace evidente la necesidad de publicar en lenguas como el inglés, debido a que existe una enorme

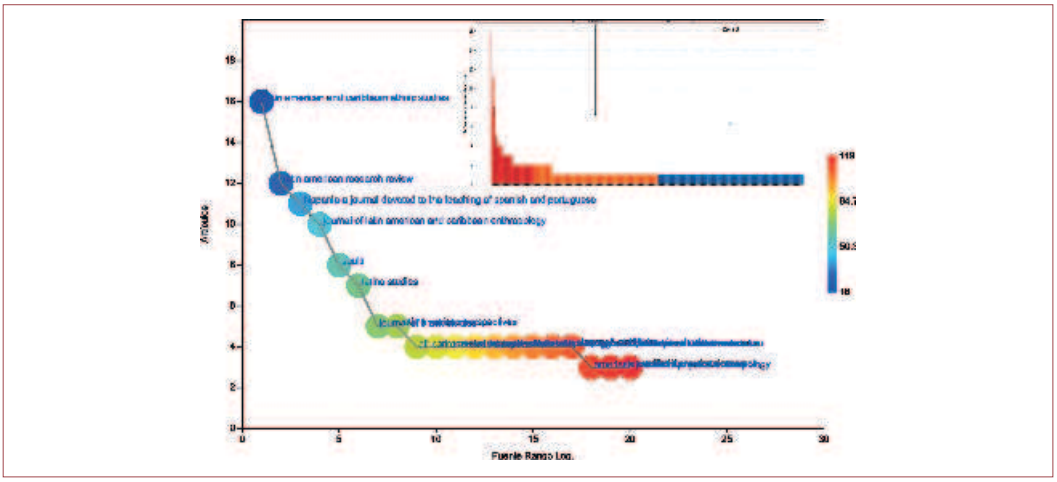
literatura de un gran valor científico escrita en español, la cual difícilmente se registra en índices como Scopus o WoS.

Figura 7
Productividad de los autores según la ley de Lotka



La figura 8 explica la ley propuesta por S. C. Bradford (Brookes, 1985) un índice bibliométrico que explica la dispersión bibliográfica y la distribución de los documentos de un campo investigativo y las diversas fuentes donde se publican los trabajos escritos. Según Bradford la concentración de la información publicada puede ordenarse en un núcleo y dos zonas; el primero agrupa un pequeño grupo de revistas que en su conjunto reúnen el grueso o núcleo R_1 de las publicaciones sobre un tema específico, la segunda zona $R_2 = k \cdot R_1$ reúne un grupo intermedio de publicaciones y el tercero congrega una larga cola marginal $R_3 = k_2 \cdot R_1$ y dispersa en un gran número de revistas, donde la k es una constante (por lo general, entre 2 y 5).

Figura 8
Núcleo de revistas: Ley de Bradford



Fuente: elaboración propia.

Si se organizan de manera decreciente las revistas de acuerdo con el número de publicaciones periódicas se encuentra el núcleo y se puede establecer una distribución de ley de potencia en la cual se localizan dos zonas más (Sooryamoorthy, 2020). Los resultados indican un total de 478 fuentes de publicación que corresponden a 662 artículos, de lo cual el núcleo constituye un (n=64 ~ 13,3%) revistas y 219 artículos, la zona 2 contiene (n=196 ~ 41%) revistas y 225 artículos, y la zona 3 soporta (n=218 ~ 41%) revistas y 218 artículos. Se observa que un pequeño grupo de fuentes o revistas sostiene la mayor parte de artículos del corpus, aunque 64 revistas implica la existencia de un núcleo amplio o menos concentrado y las colas largas de las zonas 1 y 2 reflejan cierto nivel de diversificación; esto explica el carácter interdisciplinario de

los estudios afrolatinoamericanos. Una última observación sostiene que el resultado se puede relacionar con la existencia de múltiples campos desagregados en la periferia dispersa de 414 revistas.

La tabla 2 presenta los documentos más citados a nivel global o mundial, se puede asumir que estos documentos generan el mayor impacto de citaciones del total de la muestra. Se presentan las referencias bibliográficas, el total de las citaciones, el número de citaciones por año y el total de citaciones normalizadas. Entre los campos temáticos sobresalen estudios de antropología, historia, áreas biomédicas, sociología, pedagogía y política. Los temas de cada documento reflejan la confluencia de disciplinas, temas y enfoques que revelan la muestra que se analiza. Algunos trabajos utilizan marcadores étnicos que se sobreponen a nivel histórico, con relación al término "afro" se emplean términos símiles como la palabra "negros" (*blacks*) que en la práctica denota un sustantivo o el gentilicio "latinoamericanos" (*latin americans*) de un claro carácter georreferencial (Rao et al., 2004; Yelvington, 2001).

Desde inicios del siglo XXI se encuentra en entornos académicos la inclusión del etnónimo afrolatino (*Afro-Latin*) sobre todo en campos de estudio como la antropología (Hale, 2006) o la historia (Andrews, 2004). Documentos posteriores incluyen el término "afrodescendiente" en el complejo contexto latinoamericano, como un concepto medular a nivel discursivo, político y analítico en relación con perspectivas como el género y el territorio (Htun, 2016), y problemáticas en la atención en el derecho a la salud a causa de la discriminación etnico-racial o de género (Castro et al., 2015). Estudios posteriores en campos como la sociología de la discriminación y el racismo latinoamericano (Telles & Bailey, 2013) o los estudios de migrantes afrolatinos y sus experiencias racializadas en contextos norteamericanos (Haywood, 2017), incluyen de manera directa el término "afrolatinoamericano" como marcador político y reivindicativo a nivel étnico e identitario.

Tabla 2

Documentos con mayor número de citaciones de manera global o mundial

Referencia: autor, año y fuente	Nombre del trabajo y DOI	TC*	TC/año	TC Normal
Hale, C., 2006, *Cultural Anthropology*	Activist research v. cultural critique: indigenous land rights and the contradictions of politically engaged anthropology https://doi.org/10.1525/can.2006.21.1.96	422	21,10	5,30
Andrews, G. R., 2004, *Afro-latin America, 1800-2000*	Afro-latin America, 1800-2000 https://doi.org/10.1093/oso/9780195152326.001.0001	342	114,00	51,84
Webb, P. A., 1985, *American Journal of Physical Anthropology*	Epiphyseal union of the anterior iliac crest and medial clavicle in a modern multiracial sample of American males and females https://doi.org/10.1002/ajpa.1330680402	312	7,61	1,00
Gee, G., et al., 2006, *American Journal of Public Health*	Self-reported discrimination and mental health status among african descendants, mexican americans, and other latinos in the new hampshire reach 2010 initiative: the added dimension of immigration https://doi.org/10.2105/AJPH.2005.080085	260	13,00	3,27
Hooker, J., 2005, *Journal of Latin American Studies*	Indigenous inclusion/black exclusion: race, ethnicity and multicultural citizenship in latin America https://doi.org/10.1017/S0022216X05009016	237	11,29	3,26
Gomez, M., 2005, *Black crescent: the experience and leg of african muslims in the americas*	Black crescent: the experience and leg of african muslims in the americas https://doi.org/10.1017/CBO9780511802768	223	10,62	3,07
Ramírez, G. L., 2008, *Lupus*	Childhood systemic lupus erythematosus in Latin America. The GLADEL experience in 230 children https://doi.org/10.1177/0961203307088006	123	6,83	6,43

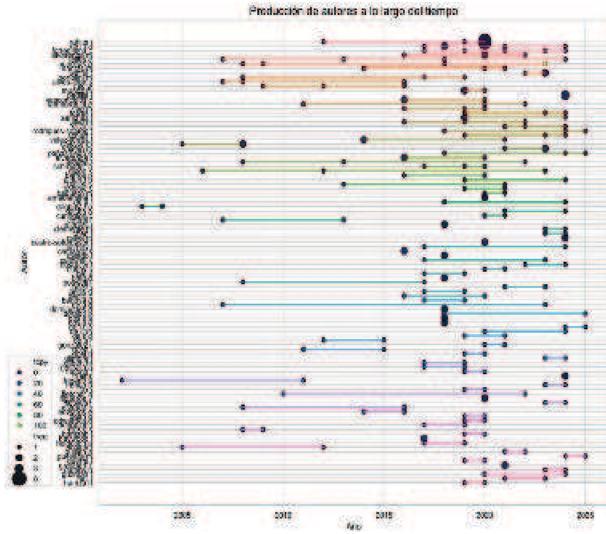
Referencia: autor, año y fuente	Nombre del trabajo y DOI	TC*	TC/año	TC Normal
González, L. A., 2013, *Lupus*	Ethnicity in systemic lupus erythematosus (SLE): its influence on susceptibility and outcomes https://doi.org/10.1177/0961203313502571	116	8,92	5,98
Yelvington, K. A., 2001, *Annual Review of Anthropology*	The anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: diasporic dimensions https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.30.1.227	110	4,40	1,73
Htun, M., 2016, *Inclusion without representation in Latin America: Gender quotas and ethnic reservations*	Inclusion without representation in Latin America: Gender quotas and ethnic reservations https://doi.org/10.1017/CBO9781139021067	97	9,70	8,88
Telles, E.; Bailey, S, 2013, *American Journal of Sociology*	Understanding latin american beliefs about racial inequality. https://doi.org/10.1086/670268	85	6,54	4,38
Osei, K. et al., 1997, *Metabolism*	Race and ethnicity determine serum insulin and C-peptide concentrations and hepatic insulin extraction and insulin clearance: comparative studies of three populations of West African ancestry and white Americans https://doi.org/10.1016/S0026-0495(97)90167-0	83	2,86	1,00
Rao, S. et al., 2004, *American Family Physician*	Impaired glucose tolerance and impaired fasting glucose	83	3,77	3,37
Ewing, A., 2014, *The age of Garvey: How a Jamaican activist created a mass movement and changed global Black politics*	The age of Garvey: How a Jamaican activist created a mass movement and changed global Black politics https://www.jstor.org/stable/j.ctt7zvgvn	78	6,50	4,68
Dogra, S. et al., 2010, *IInternational Journal of Behavioral Nutrition and Physical Activity*	Variation in mode of physical activity by ethnicity and time since immigration: A cross-sectional analysis https://doi.org/10.1186/1479-5868-7-75	78	4,88	3,80
Vélez-Torres, I., 2014, *Political Geography*	Governmental extractivism in Colombia: Legislation, securitization and the local settings of mining control https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2013.11.008	74	6,17	4,44
Castro, A. et al., 2015, *Revista Panamericana de Salud Pública*	Assessing equitable care for Indigenous and Afrodescendant women in Latin America https://iris.paho.org/handle/10665.2/10044	67	6,09	8,79
Ramos, B. et al., *2003, Hispanic Journal of Behavioral Sciences*	Dual ethnicity and depressive symptoms: implications of being black and latino in the united states https://doi.org/10.1177/0739986303025002002	66	2,87	1,45
Romberg, R., 2003, *Witchcraft and welfare: Spiritual capital and the business of magic in modern Puerto Rico*	Witchcraft and welfare: Spiritual capital and the business of magic in modern Puerto Rico.	66	2,87	1,45
Haywood, J., 2017, *International Journal of Qualitative Studies in Education*	'Latino spaces have always been the most violent': Afro-Latino collegians' perceptions of colorism and Latino intragroup marginalization https://doi.org/10.1080/09518398.2017.1350298	61	6,78	4,80

*Citación total.

La figura 9 presenta de manera detallada el volumen de producción de los autores en el corpus bibliográfico y el despliegue de su evolución. Se puede señalar el impacto de los estudios afrolatinoamericanos después del año 2016 cuando se incrementa de manera considerable la producción del campo. A partir del año 2020 se puede observar una consolidación de esta vertiente académica, después de esta fecha se presenta un nivel de producción creciente, tendencia que continúa hasta el presente. Este panorama concuerda con algunos autores que señalan un crecimiento significativo del campo entre otros factores, resultado de la visibilización y trabajo colectivo de movimientos étnicos que interpelan la academia en su rol de activistas, investigadores y sujetos que construyen conocimiento desde diversos enfoques, experiencias y perspectivas (Andrews, 2016; De-la-Fuente, 2018; Edwards, 2022).

Figura 9

Producción de autores a lo largo del tiempo



La citación *bursts* o explosión de citas permite establecer picos o tendencias de citas. Algunos de los usos de este algoritmo permiten la identificación de picos de citas (*burst detection*) o temas con bursts recientes (*hot topics*). Por ejemplo, la inteligencia artificial y sus múltiples investigaciones, estudios de tendencias por año (*temporal analysis*) o la identificación de áreas emergentes con alta actividad de citaciones (*research fronts*). El presente análisis se realiza a partir de palabras clave del corpus bibliográfico, la tabla 3 contiene las veinticinco palabras con mayor número de apariciones en el conjunto de datos. Se realiza un análisis de las ráfagas de palabras clave donde el valor se indica mediante la frecuencia de citación (Huang et al. 2020), para identificar temas tendencia en el periodo de 1985-2025.

Los términos "mujer" (2020-2025), "racismo" (2011-2025), "cultura (2014-2025), "raza (1997-2025), "variación genética" (2009-2025), "poder" (2011-2024) y "adolescente" (1985-2024) presentan la mayor fuerza en el conjunto de la literatura. Algunos conceptos como "adolescente"evidencian una mayor longevidad, de manera seguida por el concepto de "raza" e "identidad" (2001-2025), aunque otras nociones relacionadas como la de "identidad étnica" figuren de manera mucho más reciente (2024-2025). Términos como "lingüística" (2023) o "ancestralidad" (2023-2024) figuran de manera reciente y se mantienen vigentes en el campo, como soporte a nuevas temáticas por explorar junto a otros enfoques.

Tabla 3

Explosión de citas o *citation bursts*

Palabra clave	Fuerza	Inicio	Fin	1985-2025
women	1,666667	2020	2025	■■■■■■
racismo	1,333333	2011	2025	■■■■■■■■■■■■■■■
culture	1,333333	2014	2025	■■■■■■■■■■■■
race	1,333333	1997	2025	■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■
genetic variation	1	2009	2025	■■■■■■■■■■■■■■■■■
power	1	2011	2024	■■■■■■■■■■■■■■
adolescent	1	1985	2024	■■
impact	0,666667	2020	2024	■■■■■
identity	0,666667	2001	2025	■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■■
group consciousness	0,666667	2021	2025	■■■■■

Palabra clave	Fuerza	Inicio	Fin	1985-2025
gender	0,666667	2007	2023	■■■■■■■■■■■■■■■■■■
american	0,666667	2012	2025	■■■■■■■■■■■■■■■
reflections	0,666667	2014	2023	■■■■■■■■■■
phenotype	0,666667	2018	2025	■■■■■■■■
prejudice	0,666667	2013	2025	■■■■■■■■■■■■■■
pharmacogenetics	0,666667	2018	2025	■■■■■■■■
linguistics	0,666667	2023	2023	■
ancestry	0,666667	2023	2024	■■
youth	0,666667	2017	2024	■■■■■■■■
african-americans	0,666667	2007	2024	■■■■■■■■■■■■■■■■■■
barriers	0,666667	2023	2023	■
bayes theorem	0,666667	2009	2023	■■■■■■■■■■■■■■■■
genotype	0,666667	2018	2025	■■■■■■■■
strategies	0,666667	2023	2024	■■
ethnic-identity	0,666667	2024	2025	■■

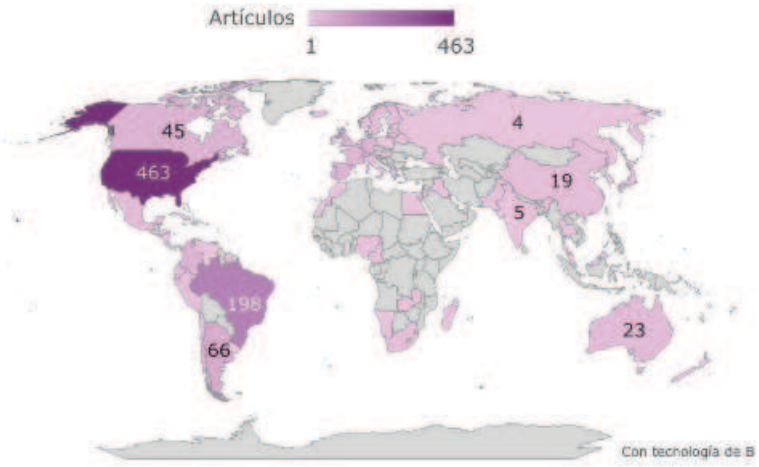
La tabla 4 exhibe las principales fuentes de publicación de los estudios afrolatinoamericanos y los países de referencia. Entre las primeras cinco revistas figuran *Latin American and Caribbean Ethnic Studies* (Reino Unido) (*n*=16); *Latin American Research Review* (Estados Unidos) (*n*=12), *Hispania A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese* (Estados Unidos) (*n*=11); *Journal of Latin American and Caribbean Anthropology* (México) (*n*=10) y *Souls* (Estados Unidos) (*n*=8). Se evidencia el origen de la mayor parte de los estudios en Estados Unidos y Reino Unido, con una gran diferencia sobre los demás países.

Tabla 4
Fuentes de publicación relevantes de los estudios afrolatinoamericanos entre 1985-2025

Fuentes	País	Art.	Porcentaje del total
Latin American and Caribbean Ethnic Studies	Reino Unido	16	2,42
Latin American Research Review	Estados Unidos	12	1,81
Hispania A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese	Estados Unidos	11	1,66
Journal of Latin American and Caribbean Anthropology	México	10	1,51
Souls	Estados Unidos	8	1,21
Latino Studies	Reino Unido	7	1,06
Journal of Black Studies	Estados Unidos	5	0,76
Latin American Perspectives	Reino Unido	5	0,76
African and Black Diaspora	Reino Unido	4	0,6
Afrodescendants, Identity, and The Struggle for Development in the Americas	Estados Unidos	4	0,6
Centro Journal	Puerto Rico	4	0,6
Ethnic and Racial Studies	Reino Unido	4	0,6
Grassroots Development	Estados Unidos	4	0,6
Hispania	España	4	0,6
International Journal of Qualitative Studies in Education	Reino Unido	4	0,6
Latin American and Latinx Visual Culture	Estados Unidos	4	0,6
Slavery & Abolition	Reino Unido	4	0,6
American Journal of Physical Anthropology	Estados Unidos	3	0,45
Bulletin of Latin American Research	Reino Unido	3	0,45
Estudos Ibero-Americanos	Brasil	3	0,45

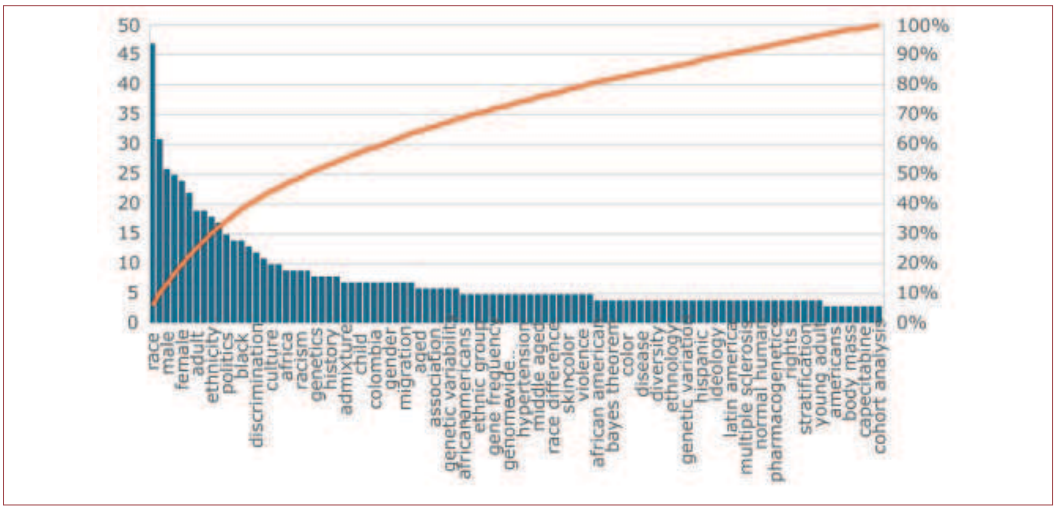
La figura 10 presenta la distribución georreferenciada del volumen de producción mundial de los estudios afrolatinoamericanos. La producción científica de los países permite conocer la frecuencia de las publicaciones y las apariciones de autores por país de afiliación, lo cual se refleja en los indicadores de los autores de un documento publicado. En el presente se observa el liderazgo de los Estados Unidos, Brasil, Argentina, Reino Unido y Colombia (ver figura 4). Jiménez & Flores (2010) reúnen en la edición de un volumen los conceptos de "africanidad" y "latinidad", a partir un constructo identitario que incluye la identificación multigeográfica que sostiene un pasado colectivo comparable, una serie de sentidos de tradición localizados, realidades sociales y experiencias de tipo cultural compartidas. Este resultado permite identificar la influencia determinante de diversos académicos latinoamericanos que encuentran la necesidad de investigar el mundo contemporáneo y la génesis de las formaciones sociales de matriz africana en Latinoamérica. Por otra parte, evidencia el interés en el campo de los estudios afrolatinoamericanos por parte de las academias norteamericana y europea, a manera de proyecto activo en el reconocimiento de epistemologías históricamente marginalizadas y la diversidad poblacional del mundo contemporáneo.

Figura 10
Distribución geográfica de las publicaciones



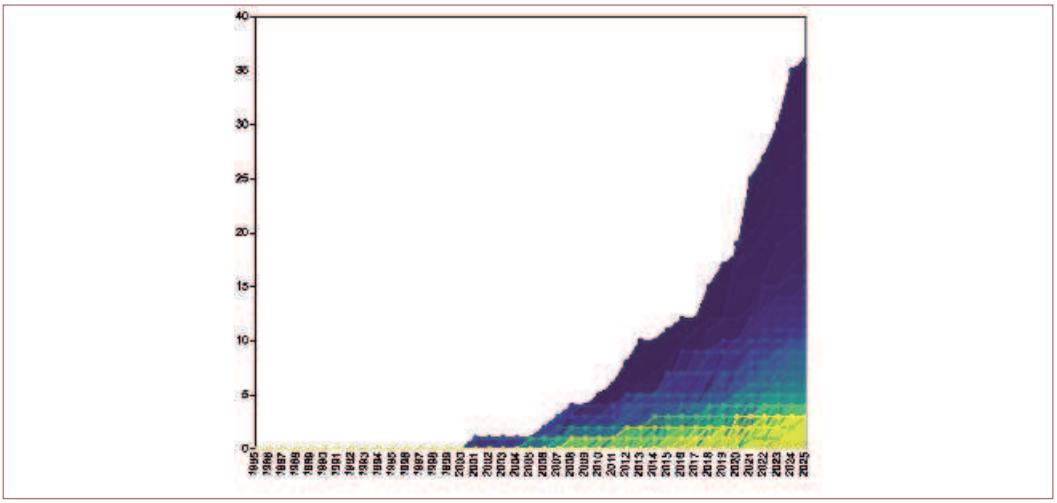
La figura 11 presenta la distribución de Ley de Pareto de las palabras más frecuentes y su dinámica temporal, con la finalidad de demostrar la distribución de los términos que generan un mayor impacto en el campo. Este fenómeno permite evidenciar de manera general, que unas pocas palabras funcionan como vectores conceptuales determinantes a lo largo del corpus bibliográfico. Términos como "raza", "etnicidad", "políticas, "negro, "discriminación", "cultura", "África", "racismo", "genética", "historia", mezcla", "Colombia", "género", "migración", "asociación", "variabilidad genética", "afroamericanos", "grupo étnico", "frecuencia génica", "genoma completo", "hipertensión", "color de piel", "violencia", "afroamericano", entre otros, conjugan un basto marco de acción de los estudios afrolatinoamericanos. La influencia de esta terminología escapa del mundo científico y académico, sí se reconoce su enorme impacto en términos de políticas públicas o el acceso a derechos básicos afropoblacionales (Andrews, 2023; Ewing, 2014; Hale, 2006; Vélez-Torres, 2014).

Figura 11
Distribución de Ley de Pareto de palabras más frecuentes y dinámica de palabras en el tiempo



La figura 12 presenta la frecuencia de las palabras y las dinámicas de su evolución. En la imagen se puede observar la explosión de términos a partir del año 2016, cuando se puede considerar la consolidación del campo de los estudios afrolatinoamericanos de manera multidisciplinar a nivel académico. La imagen permite observar el incremento de temáticas y su notable diversificación disciplinar (ver figura 3), y cómo aumentan de manera paulatina los temas que se incorporan, se acumulan y evolucionan en el campo. Laó-Montes (2005) identifica tempranamente la importancia del término afrolatino en términos plurales; "afrolatinidades", desde este momento advierte sobre la capacidad y polivalencia del concepto en tanto significador para conjugar diversos sentires raciales, devenires políticos e identitarios, incluso comerciales, sobre el campo de investigación que aborda las complejidades de los latinoamericanos de ascendencia africana y su impacto en el mundo (Jiménez y Flores, 2010).

Figura 12
Palabras más frecuentes y dinámica de palabras en el tiempo

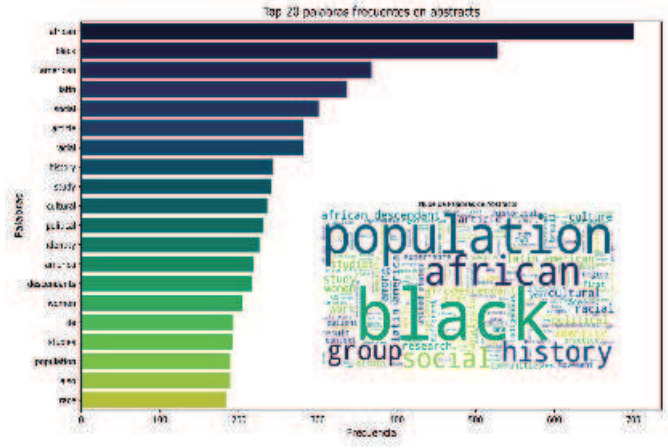


La figura 13 permite conocer la frecuencia o popularidad de los términos vinculantes en el campo epistemológico de los estudios afrolatinoamericanos y la nube de palabras derivada de los resúmenes del corpus. En este caso nótese la posibilidad de establecer combinatorias entre los distintos términos que figuran de manera relevante. Términos como "africanos", "americano", "latino", "social", "racial", "histórico", "cultural" o "político" ofrecen diversas

posibilidades analíticas, por ejemplo, el término afrolatino es símil del concepto de afrohispánico (*afro-hispanic*) un campo altamente productivo en los últimos años, en disciplinas como la sociolingüística comparada e histórica de poblaciones afrolatinoamericanas, y utilizada para referirse a diversas lenguas de ascendencia afrohispana (Lipski, 2005; Schwegler, 2014), también denominadas afrohispanoamericanas (*african+hispanic+american*) (Luján, 2019).

Otros conceptos contienen la misma lógica combinatoria; afroamérica (*african+american*) equivalente al conjunto de poblaciones en las Américas (no solo del norte) de origen africano; afrodescendiente (*african+descendants*) o afroamericano (*african+american*) relativo a un aspecto o individuo vinculado genealógicamente con África; afropoblacional (*african+population*) correspondiente a una población afro, entre muchas otras posibilidades conceptuales y etimológicas. En muchos casos estos conceptos son medulares en campos como la dialectología afrolatinoamericana (Luján, 2019), los estudios políticos y movimientos sociales desarrollados en áreas afrodescendientes (Dixon & Burdick, 2012), la etnomusicología (Luján, 2016) o estudios interdisciplinares que incluyen genética de poblaciones y sociolingüística histórica (Noguera et al., 2014).

Figura 13
Top 20 palabras frecuentes en resúmenes



Discusión y conclusiones

El presente estudio aborda el campo de los estudios afrolatinomaericanos desde una perspectiva bibliométrica a partir de aspectos estructurales de este campo a nivel cienciométrico; instituciones, países más productivos, publicaciones y autores a lo largo del tiempo, ley de Lotka, ley de Bradford, principales artículos con mayor número de citaciones, fuentes de publicación con mayor producción y palabras clave significativas, entre otros indicadores. El resultado permite conocer los principales temas y enfoques disciplinares de esta corriente científica, caracterizada principalmente por un diálogo interdisciplinar constante, el cual cuenta con una tradición académica significativa.

De-la-Fuente (2016) considera que la afrolatinidad exige contemplar las diferencias americanas o las diversas formaciones raciales relacionadas con sus respectivos nacionalismos, sin embargo, la afrolatinidad comparte historias paralelas sobre la esclavitud, el viacrucis de las génesis poblacionales afrolatinas, las múltiples discriminaciones raciales y los conflictos de tipo cultural. Dzidzienyo (2003) documenta de manera temprana algunas de las dificultades históricas del reconocimiento de lo afrolatinoamericano en el mundo de las ideas, a partir de la denuncia de ideologías occidentales, prejuicios, invisibilizaciones humanas y unilateralidad histórica en los discursos nacionalistas. En el contexto de la globalización el término afrolati-

noamericano se inserta en discursos y agendas de carácter nacional e internacional, más allá del mito neoliberal de la ideología y la democracia racial (Andrews, 2023).

Los resultados del presente estudio plantean el reto necesario de realizar una continua delimitación de la agenda investigativa en relación con los enfoques de los estudios afrolatinoamericanos (De-la-Fuente & Andrews, 2018). Esta perspectiva implica reconocer los diversos aportes de las disciplinas al campo, realizar balances científicos respecto al momento en el cual se encuentra las realidades académicas regionales e internacionales, en relación con campos como las investigaciones afroamericanas, las ciencias sociales y humanas computacionales y los diversos modelos de investigación interdisciplinaria en el estudio de la cultura, la etnicidad, las desigualdades, el territorio, las lenguas, el arte y la estética.

Un aspecto importante de la vida académica contemporánea de manera general, demanda considerar las nuevas formas de trabajo colectivo y reconocer diversas perspectivas que atraviesan los cambios de la cultura científica actual desde los equipos pequeños hasta los grandes conglomerados (Ball, 2021; Sooryamoorthy, 2020), con la finalidad de avanzar en la inclusión de las visiones y voces poblacionales afrolatinoamericanas, en tanto locus de enunciación que encuentra en los movimientos sociales y culturales un respaldo humano sólido a través de acciones complejas por parte de gente afrodescendiente en Latinoamérica y el resto del planeta (Andrews, 2023).

Financiación

El presente texto nace como producto del proyecto investigativo doctoral del autor titulado; "Efectos de la percepción musical en estudiantes de educación básica y media en Bogotá, Colombia, en espacios formativos", realizado en el marco del Doctorado en Docencia y Educación Artística, Universidad de Las Américas y el Caribe, UNAC, Colima, México.

Declaración de conflictos de intereses

El autor manifiesta que no existen conflictos de intereses de ninguna índole en relación con el presente artículo entre el autor, la revista, la entidad editora u otra entidad.

Referencias

Andrews, G. R. (2004). *Afro-Latin America, 1800–2000*. Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/oso/9780195152326.001.0001

Andrews, G. R. (2016). *Afro-Latin America: Black lives, 1600–2000*. Harvard University Press.

Andrews, G. R. (2023). A short history of Afro-Latin American studies, 1890–2020. En B. Reiter & J. A. Sánchez (Eds.), *Routledge handbook of Afro-Latin American studies* (pp. 17–31). Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003159247-3

Aria, M., & Cuccurullo, C. (2017). bibliometrix: An R-tool for comprehensive science mapping analysis. *Journal of Informetrics*, *11*(4), 959–975. https://doi.org/10.1016/j.joi.2017.08.007

Ball, R. (Ed.). (2021). *Handbook bibliometrics*. De Gruyter Saur. https://doi.org/10.1515/9783110646610

Bansal, R., & Rajput, N. K. (2025). Quantum machine learning: Unveiling trends, impacts through bibliometric analysis. *arXiv*. https://doi.org/10.48550/arXiv.2504.07726

Belfiore, A., Cuccurullo, C., & Aria, M. (2022). IoT in healthcare: A scientometric analysis. *Technological Forecasting and Social Change*, *184*, Artículo 122001. https://doi.org/10.1016/j.techfore.2022.122001

Brookes, B. C. (1985). "Sources of information on specific subjects" by S.C. Bradford. *Journal of Information Science*, *10*(4), 173–175. https://doi.org/10.1177/016555158501000406

Castro, A., Savage, V., & Kaufman, H. (2015). Assessing equitable care for Indigenous and Afrodescendant women in Latin America. *Revista Panamericana de Salud Pública*, *38*(2), 96–109. https://iris.paho.org/handle/10665.2/10044

De-la-Fuente, A. (2016). Afterword: Afro-Latinos and Afro-Latin American studies. En P. Rivera-Rideau, J. A. Jones & T. Paschel (Eds.), *Afro-Latin@s in movement: Critical approaches to blackness and transnationalism in the Americas* (pp. 289–303). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59874-5_14

De-la-Fuente, A. (2018). El activismo y los estudios afrolatinoamericanos. En R. Campoalegre (Ed.), *Voces en resistencia en homenaje al centenario de Nelson Mandela* (pp. 237–243). CLACSO.

De-la-Fuente, A., & Andrews, G. R. (2018). Los estudios afrolatinoamericanos, un nuevo campo. En *Los estudios afrolatinoamericanos: una introducción*, (pp. 11-38). CLACSO. https://doi.org/10.2307/j.ctv253f51t.4

Dixon, K., & Burdick, J. (Eds.). (2012). *Comparative perspectives on Afro-Latin America*. University Press of Florida. https://doi.org/10.5744/florida/9780813037561.001.0001

Dogra, S., Meisner, B. A., & Ardern, C. I. (2010). Variation in mode of physical activity by ethnicity and time since immigration: A cross-sectional analysis. *International Journal of Behavioral Nutrition and Physical Activity*, *7*(1), Artículo 75. https://doi.org/10.1186/1479-5868-7-75

Dzidzienyo, A. (2003). Afro-Latin Americans within the changing global order. *Revista del CESLA. International Latin American Studies Review*, (5), 53–70. https://www.revistadelcesla.com/index.php/revistadelcesla/article/view/293

Edwards, E. (2022). Afro-Latin American studies: An introduction, ed. Alejandro de la Fuente and George Reid Andrews. *The English Historical Review*, *137*(587), 1300–1302. https://doi.org/10.1093/ehr/ceaa290

Ewing, A. (2014). *The age of Garvey: How a Jamaican activist created a mass movement and changed global black politics*. Princeton University Press.

Franco, J. L. (1975). *La diáspora africana en el Nuevo Mundo*. Editorial de Ciencias Sociales.

Gee, G. C., Ryan, A., Laflamme, D. J., & Holt, J. (2006). Self-reported discrimination and mental health status among African descendants, Mexican Americans, and other Latinos in the New Hampshire REACH 2010 Initiative: The added dimension of immigration. *American Journal of Public Health*, *96*(10), 1821–1828. https://doi.org/10.2105/AJPH.2005.080085

Gómez, M. A. (2005). *Black crescent: The experience and legacy of African Muslims in the Americas*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511802768

González, L. A., Toloza, S. M., McGwin, G., Jr., & Alarcón, G. S. (2013). Ethnicity in systemic lupus erythematosus (SLE): Its influence on susceptibility and outcomes. *Lupus*, *22*(12), 1214–1224. https://doi.org/10.1177/0961203313502571

Hale, C. R. (2006). Activist research v. cultural critique: Indigenous land rights and the contradictions of politically engaged anthropology. *Cultural Anthropology*, *21*(1), 96–120. http://www.jstor.org/stable/3651549

Haywood, J. M. (2017). 'Latino spaces have always been the most violent': Afro-Latino collegians' perceptions of colorism and Latino intragroup marginalization. *International Journal of Qualitative Studies in Education*, *30*(8), 759–782. https://doi.org/10.1080/09518398.2017.1350298

Hooker, J. (2005). Indigenous inclusion/black exclusion: Race, ethnicity and multicultural citizenship in Latin America. *Journal of Latin American Studies*, *37*(2), 285–310. https://doi.org/10.1017/S0022216X05009016

Htun, M. (2016). *Inclusion without representation in Latin America: Gender quotas and ethnic reservations*. Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9781139021067

Huang, L., Shi, X., Zhang, N., Gao, Y., Bai, Q., Liu, L., Zuo, L., & Hong, B. (2020). Bibliometric analysis of trends and issues in traditional medicine for stroke research: 2004–2018. *BMC Complementary Medicine and Therapies*, *20*, Artículo 39. https://doi.org/10.1186/s12906-020-2832-x

Huggins-Hoyt, K. Y., Holosko, M. J., Briggs, H. E., & Barner, J. R. (2015). Citation impact scores of top African American scholars in social work schools: The story behind the data. *Research on Social Work Practice*, *25*(1), 164–170. https://doi.org/10.1177/1049731514530004

IEEE. (2014). Appropriate use of bibliometric indicators for the assessment of journals, research proposals, and individuals. *IEEE Computer Graphics and Applications*, *34*(2), 86–87. https://doi.org/10.1109/MCG.2014.24

Jiménez, M., & Flores, J. (Eds.). (2010). *The Afro-Latin@ reader: History and culture in the United States*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822391319

Laó-Montes, A. (2005). Afro-Latinidades and the diasporic imaginary. *Iberoamericana*, *5*(17), 117–130. https://doi.org/10.18441/ibam.5.2005.17.117-130

Li, W., Xie, Q., Ao, J., Lin, H., Ji, S., Yang, M., & Sun, J. (2025). Systematic review: A scientometric analysis of the status, trends and challenges in the application of digital technology to cultural heritage conservation (2019–2024). *Heritage Science*, *13*, Artículo 90. https://doi.org/10.1038/s40494-025-01636-8

Lipski, J. (2005). *A history of Afro-Hispanic language: Five centuries and five continents*. Cambridge University Press.

Lotka, A. J. (1926). The frequency distribution of scientific productivity. *Journal of the Washington Academy of Sciences*, *16*(12), 317–323. https://www.jstor.org/stable/24529203

Luján, J. D. (2016). Los hijos de la violencia y la segregación: La escena afrojuvenil del rap en la ciudad de Cali en la década de los noventa. *Methaodos. Revista de Ciencias Sociales*, *4*(1), 177–188. https://doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.96

Luján, J. D. (2019). El kikongo y su continuum en afrohispanoamérica; posibilidades etimológicas para su estudio. *Lingüística y Literatura*, *40*(75), 94–120. https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n75a05

Mushunje, R., & Graves, S. L., Jr. (2023). Bibliometric analysis of suicide research among Black youth. *Journal of Black Psychology*, *49*(3), 302–318. https://doi.org/10.1177/00957984211032209

Noguera, M. C., Schwegler, A., Gomes, V., Briceño, I., Alvarez, L., Uricoechea, D., Amorim, A., Benavides, E., Silvera, C., Charris, M., Bernal, J. E., & Gusmão, L. (2014). Colombia's racial crucible: Y chromosome evidence from six admixed communities in the department of Bolivar. *Annals of Human Biology*, *41*(5), 453–459. https://doi.org/10.3109/03014460.2013.852244

Osei, K., Schuster, D. P., Owusu, S. K., & Amoah, A. G. (1997). Race and ethnicity determine serum insulin and C-peptide concentrations and hepatic insulin extraction and insulin clearance: Comparative studies of three populations of West African ancestry and white Americans. *Metabolism*, *46*(1), 53–58. https://doi.org/10.1016/s0026-0495(97)90167-0

R Core Team. (2009). *R: A language and environment for statistical computing (versión 2024.04.2)* [Software]. R Foundation for Statistical Computing. https://www.R-project.org/

Ramírez, L. A., Uribe, O., Osio, O., Grisales, H., Cardiel, M. H., Wojdyla, D., Pons-Estel, B. A., Catoggio, L. J., Soriano, E. R., Imamura, P. M., Manni, J. A., Grimaudo, S., Sarano, J., Maldonado-Cocco, J. A., Arriola, M. S., Gómez, G., García, M. A., Marcos, A. I., Marcos, J. C., … Vivas, J. (2008). Childhood systemic lupus erythematosus in Latin America. The GLADEL experience in 230 children. *Lupus*, *17*(6), 596–604. https://doi.org/10.1177/0961203307088006

Ramos, B., Jaccard, J., & Guilamo-Ramos, V. (2003). Dual ethnicity and depressive symptoms: Implications of being black and Latino in the United States. *Hispanic Journal of Behavioral Sciences*, *25*(2), 147–173. https://doi.org/10.1177/0739986303025002002

Rao, S. S., Disraeli, P., & McGregor, T. (2004). Impaired glucose tolerance and impaired fasting glucose. *American Family Physician*, *69*(8), 1961–1968.

Reiter, B., & Sánchez, J. A. (Eds.). (2023). *Routledge handbook of Afro-Latin American studies*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003159247

Richardson, J. T. (2016). *The Afro-Latin@ experience in contemporary American literature and culture: Engaging blackness*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/978-3-319-31921-6

Rivera-Rideau, P., Jones, J. A., & Paschel, T. (Eds.). (2016). *Afro-Latin@s in movement: Critical approaches to blackness and transnationalism in the Americas*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/978-1-137-59874-5_6

Romberg, R. (2003). *Witchcraft and welfare: Spiritual capital and the business of magic in modern Puerto Rico*. University of Texas Press.

Scerbo, R. (2024). *The Afro-descendant woman in Latin American diasporic visual art*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003378594

Schwegler, A. (2014). Portuguese remnants in the Afro-Hispanic diaspora. En A. M. Carvalho & P. Amaral (Eds.), *Portuguese-Spanish interfaces: Diachrony, synchrony, and contact* (pp. 403–441). John Benjamins.

Senthilkumar, K. R., & Jagajeevan, R. (2024). *Improving library systems with AI: Applications, approaches, and bibliometric insights*. IGI Global. https://doi.org/10.4018/979-8-3693-5593-0

Sooryamoorthy, R. (2020). *Scientometrics for the humanities and social sciences*. Routledge. https://doi.org/10.4324/9781003110415

Tang, G. (2025). Mapping nine decades of research integrity studies (1935–2024): A scientometric analysis. *Accountability in Research*, 1–36. https://doi.org/10.1080/08989621.2025.2470860

Telles, E., & Bailey, S. (2013). Understanding Latin American beliefs about racial inequality. *American Journal of Sociology*, *118*(6), 1559–1595. https://doi.org/10.1086/670268

Van Rossum, G., & Drake, F. L., Jr. (Eds.). (2003). *An introduction to Python* (Release 2.2.2). Network Theory Limited. https://www.python.org/downloads/release/python-222/

Vélez-Torres, I. (2014). Governmental extractivism in Colombia: Legislation, securitization and the local settings of mining control. *Political Geography*, *38*, 68–78. https://doi.org/10.1016/j.polgeo.2013.11.008

Yelvington, K. A. (2001). The anthropology of Afro-Latin America and the Caribbean: diasporic dimensions. *Annual Review of Anthropology*, 30(1), 227-260. https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.30.1.227

Wang, C., Chen, X., Yu, T., Liu, Y., & Jing, Y. (2024). Education reform and change driven by digital technology: A bibliometric study from a global perspective. *Humanities and Social Sciences Communications*, *11*, Artículo 256. https://doi.org/10.1057/s41599-024-02717-y

Webb, P. A. O., & Suchey, J. M. (1985). Epiphyseal union of the anterior iliac crest and medial clavicle in a modern multiracial sample of American males and females. *American Journal of Physical Anthropology*, *68*(4), 457–466. https://doi.org/10.1002/ajpa.1330680402

Whitten, N., & Friedemann, N. S. de. (1974). La cultura negra del Litoral Ecuatoriano y Colombiano: Un modelo de adaptación étnica. *Revista Colombiana de Antropología*, *17*, 81–115. https://doi.org/10.22380/2539472X.1563

Zeuske, M. (2025). *Afro-latinidad e historia de las esclavitudes*. Bielefeld University Press. https://doi.org/10.32870/9786075812564

Zhao, W., Tang, Y., & Ma, X. (Wanli) (2025). From learning science to computer science: A scientometric review of deeper learning in foreign languages (1993–2024). *SAGE Open*, *15*(1), 1–20. https://doi.org/10.1177/21582440251322564

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

Restricciones físicas y de políticas para la comunicación digital en organizaciones cubanas

Physical and policy constrains on digital communication in Cuban organizations

Yosvani-Orlando Lao-león; Roxana Sera-Rodríguez



Yosvani-Orlando Lao-León
Universidad de Holguin, Cuba
https://orcid.org/0000-0001-7491-3548
ylaol2025@gmail.com



Roxana Sera-Rodríguez
Universidad de Holguin, Cuba
https://orcid.org/0000-0001-9658-6357
rserar@uho.edu.cu

Cómo citar este artículo

Lao-León, Y. O., & Sera-Rodríguez, R. (2026). Restricciones físicas y de políticas para la comunicación digital en organizaciones cubanas. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3608. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3608

Recibido: 25 - 10 - 2025
Aceptado: 27 - 12 - 2025
Publicado en línea: 02-02-2026

Resumen

El presente artículo tiene como objetivo analizar las restricciones físicas y de políticas que afectan la comunicación digital en organizaciones cubanas, particularmente en la provincia de Holguín. Se aplicó un diseño longitudinal con un alcance descriptivo-explicativo. Para lo que se diseñó un cuestionario estructurado en diez preguntas con una escala Likert con ruptura. Fue aplicado a una muestra intencional de 15 organizaciones, su selección se justificó considerando la representatividad sectorial y la posibilidad de generalizar resultados en la provincia. El instrumento evaluó recursos tecnológicos, capacidades del personal, procedimientos normativos y gestión de contenidos digitales. Los resultados indican que las restricciones: insuficiente infraestructura tecnológica, limitados recursos financieros, falta de personal capacitado y ausencia de políticas, protocolos e indicadores, funcionan como un sistema interconectado que se interrelaciona con el contexto socio-tecnológico cubano. La precariedad financiera y de infraestructura, impide sostener inversiones e implementar sistemas de formación; la carencia de políticas internas y criterios de evaluación fragmentan los esfuerzos y dificultan la replicabilidad. Por eso, sectores regulados como el bancario y el de seguridad exhiben más limitaciones mientras el turismo presenta mejor desempeño. El diseño del Árbol de Realidad Actual permitió identificar como causas raíces la ausencia de políticas internas sostenibles y los escasos recursos financieros. Se requieren soluciones integrales como: marcos normativos internos, financiamiento persistente, capacitación vinculada a procesos y métricas accionables y sostenibles.

Palabras clave: Árbol de la Realidad Actual; Comunicación digital; Estrategias de comunicación; Teoría de las Restricciones; Transformación digital en Cuba.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Abstract

This article analyzes the physical and policy constraints that affecting digital communication in Cuban organizations, with an emphasis on the Holguín´s province. A longitudinal design with a descriptive-explanatory scope was applied. A structured questionnaire consisting of ten questions with a Likert scale was designed for this purpose. It was administered to a purposive sample of 15 organizations, selected based on sectoral representativeness and the possibility of generalizing the results to the province. The instrument evaluated technological resources, staff capacities, regulatory procedures, and digital content management. The results indicate that the constraints—insufficient technological infrastructure, limited financial resources, a lack of trained personnel, and the absence of policies, protocols, and indicators—function as an interconnected system that interacts with the Cuban socio-technological context. Financial and infrastructural precarity hinders sustained investment and the implementation of training systems; the lack of internal policies and evaluation criteria fragments efforts and makes replication difficult. Therefore, regulated sectors such as banking and security exhibit greater limitations, while tourism performs better. The design of the Current Reality Tree identified the absence of sustainable internal policies and scarce financial resources as root causes. Comprehensive solutions are required, including internal regulatory frameworks, sustained funding, process-oriented training, and actionable and sustainable metrics.

Keywords: Current Reality Tree; Digital communication; Communication strategies; Theory of Constraints; Digital transformation in Cuba.

1. Introducción

En el contexto organizacional actual, la comunicación digital (CD) se ha consolidado como un elemento estratégico fundamental que transforma las dinámicas tradicionales entre las empresas y sus grupos de interés (Shahzad et al., 2025; Umoren y Ukpe., 2025). Asimismo, demanda cambios estructurales significativos para alinear estrategias, procesos y resultados con objetivos digitales, requiriendo organizaciones menos jerárquicas y más interconectadas (Shahzad et al., 2025).

El ecosistema cubano presenta desafíos estructurales complejos para el desarrollo de comunicación digital organizacional relacionados con: limitaciones de infraestructura tecnológica y conectividad, restricciones regulatorias y normativas en el uso de plataformas digitales, y brechas de capacitación y cultura digital dentro de las organizaciones. Según Unesco (2024), solo el 67.4% de la población cubana tiene suscripciones de telefonía móvil, 42% acceso a banda ancha móvil activa y 3.25% a banda ancha fija.

Estas limitaciones se agravan por factores geopolíticos como el embargo y sanciones internacionales de Estados Unidos y el asilamiento en redes internacionales, y dentro de los económicos, los altos costos de conectividad y la dependencia de infraestructura estatal centralizada. La investigación sobre *geoblocking* de Ablove et al. (2024) corroboró que más de 500 dominios bloquean usuarios cubanos, incluyendo 142 de los 2,000 dominios más populares de internet, afectando plataformas educativas, servicios de comunicación y herramientas tecnológicas.

El presente artículo analiza las restricciones físicas y de políticas que afectan la CD en organizaciones cubanas, particularmente en la provincia de Holguín, aplicando el marco teórico de la Teoría de las Restricciones (TOC) de Eliyahu M. Goldratt (1990) para identificar las limitaciones que afectan la efectividad de los procesos comunicativos digitales. Para lo que:

– Se caracteriza el patrón de restricciones físicas y de política.

– Se identifican las causas raíces que generan efectos no deseados (o UDE, del inglés *Undesirable Effects*).
– Se establecen las relaciones causa-efecto entre éstas utilizando el Árbol de Realidad Actual de la TOC.
– Se proporcionan elementos conceptuales para el diseño de estrategias integrales, para contribuir al conocimiento científico sobre gestión de CD y proporcionar evidencia empírica para implementar estrategias comunicativas organizacionales efectivas en Cuba.

2. Revisión de la literatura

La Teoría de las Restricciones (TOC) de Eliyahu M. Goldratt (1990) constituye un paradigma de gestión que conceptualiza todo sistema gestionable como limitado por un número muy reducido de restricciones en el logro de sus objetivos (Paim-Machado et al., 2023). Esta teoría se fundamenta en tres medidas fundamentales: *throughput* (tasa de generación de dinero a través de ventas); gastos operacionales (dinero que el sistema gasta para convertir inventario en *throughput*); e inventario (dinero invertido en elementos destinados a la venta).

Los procesos de pensamiento de la TOC establecen varias herramientas para el mejoramiento enfocado de los sistemas empresariales. Entre ellas destaca el diagrama lógico conocido como el Árbol de Realidad Actual, para la identificación de las causas raíces. Estos procesos responden tres interrogantes fundamentales: ¿Qué cambiar?, ¿A qué cambiar? y ¿Cómo provocar el cambio? Mabin y Cavana (2024) proponen un marco de seis etapas que combina herramientas seleccionadas del proceso de pensamiento, con un enfoque riguroso para abordar problemas complejos mediante la identificación sistemática de restricciones y la visualización de relaciones causa-efecto entre limitaciones organizacionales.

La literatura científica establece una taxonomía entre restricciones físicas y restricciones de política (Goldratt, 1990; Cox, 2022). Las restricciones físicas, involucran limitaciones tangibles relacionadas con equipos, personal y recursos materiales, siendo identificables mediante observación directa y requiriendo frecuentemente inversión de capital. Incluyen capacidad limitada de equipos, falta de personal cualificado y disponibilidad insuficiente de materias primas (Lao-León et al., 2017). Las restricciones de política, representan limitaciones procedimentales expresadas en políticas escritas o no escritas que impiden generar más *throughput*, incluyendo políticas organizacionales, procedimientos establecidos y marcos regulatorios que restringen el acceso a información y procesos (Paim-Machado et al., 2023).

Thokala et al. (2025) establecen una clasificación complementaria que distingue entre restricciones a nivel nacional versus nivel organizacional local, relevante para comunicación digital donde las restricciones pueden manifestarse tanto en políticas nacionales (regulaciones de telecomunicaciones) como organizacionales específicas (políticas internas de seguridad, limitaciones presupuestarias).

La aplicabilidad de la TOC se ha extendido significativamente más allá de sus orígenes manufactureros. Da-Silva-Stefano et al. (2024) documentan aplicaciones exitosas en gestión de cadenas de suministro, donde la TOC facilita la identificación y gestión de restricciones críticas. En el sector salud, Cox (2022) demostró mediante investigación-acción que la TOC resultó en incrementos significativos en ingresos, disminución en tasas de no-presentación de pacientes y mejor utilización de proveedores, evidenciando que puede crear cambios paradigmáticos en el rendimiento organizacional.

Y es que el proceso de CD opera como un sistema multidireccional e interactivo que establece dinámicas bidireccionales caracterizadas por inmediatez, interactividad y capacidad multimedia (Verčič y Verčič, 2025). Por lo que contempla elementos sincronizados desde la definición

de objetivos hasta la implementación de mecanismos de retroalimentación para la optimización continua.

Su gestión efectiva requiere una convergencia de recursos multidimensionales: elementos humanos, tecnológicos, financieros y normativos (Umoren y Ukpe, 2025). Los recursos humanos especializados constituyen el elemento central y requieren competencias específicas en análisis de datos, gestión de crisis online, creación de contenidos multimedia y personalización de experiencias digitales.

La TOC proporciona un marco metodológico para abordar limitaciones en los procesos de CD organizacional. Esta teoría parte de que toda organización tiene al menos una restricción que limita su capacidad para alcanzar objetivos superiores. Las aplicaciones contemporáneas incluyen gestión de proyectos con restricciones de recursos (Shifman et al., 2025) y organizaciones intensivas en conocimiento, donde la TOC facilita la gestión de restricciones relacionadas con capacidades humanas especializadas y flujos de información. Investigaciones recientes han explorado el potencial de la TOC en contextos comunicacionales y transformación digital.

Paim-Machado et al. (2023) confirmaron que la aplicación de TOC en contextos comunicacionales permite visualizar relaciones causa-efecto entre diferentes tipos de restricciones, facilitando la identificación de causas raíces e implementación de soluciones integrales. En CD, permite identificar sistemáticamente los "cuellos de botella" mediante su proceso de cinco pasos: identificar, explotar, subordinar, elevar y repetir. Por su parte Campion (2016), examinó restricciones que militan contra la comunicación organizacional efectiva, mientras Yang y Han (2023) y Wei y Li (2024) exploraron cómo las restricciones financieras y organizacionales afectan la implementación de estrategias de CD.

Por su parte Li y Gao (2024) evidenciaron que la transformación digital puede aliviar restricciones financieras mediante mejora del control interno, sugiriendo que la TOC facilita la identificación de restricciones que limitan la efectividad comunicacional. Xuqian (2024) demostró el efecto mediador de las restricciones financieras entre transformación digital e innovación. Damadzic et al. (2022) realizaron un meta-análisis encontrando que ciertos tipos de restricciones pueden paradójicamente estimular la creatividad organizacional, sugiriendo que la TOC en comunicación debe considerar tanto efectos limitantes como estimulantes.

En la CD organizacional, la TOC permite identificar restricciones mediante visualización sistemática de relaciones causa-efecto. Las restricciones físicas (infraestructura tecnológica insuficiente, carencia de personal especializado) se interrelacionan con restricciones de política (ausencia de marcos normativos, políticas de seguridad restrictivas) generando efectos acumulativos que comprometen la efectividad comunicacional. Estos ejemplos demuestran que la TOC en CD proporciona un marco metodológico robusto para identificar, analizar y superar limitaciones que afectan la efectividad de procesos comunicacionales organizacionales en diversos contextos contemporáneos.

3. Metodología

Se aplicó un diseño longitudinal con alcance descriptivo explicativo, mediante la administración de un cuestionario estructurado en diez preguntas en escala Likert a una muestra intencional de organizaciones de la provincia de Holguín. Fue utilizado el muestreo no probabilístico intencional, dado que para su selección las organizaciones debieron mostrar disposición para incluirse en el estudio, presentar evidencias de experiencia en la gestión de su comunicación digital y que, a su vez, manifestaran dificultades previamente identificadas en el proceso. Atendiendo a estas premisas, quedaron seleccionadas 15 organizaciones de la provincia Holguín, pertenecientes a sectores estratégicos en la dinámica socioeconómica de la provincia, distribuidas como se muestra en la tabla 1.

Para la recopilación de la información primaria, fue elaborado un cuestionario. Las preguntas se diseñaron con escala de Likert en cuatro niveles (1 = Muy en desacuerdo, 4 = Muy de acuerdo), esto permitió medir percepciones y actitudes sobre los recursos, procesos y resultados de la comunicación digital en las organizaciones.

Tabla 1

Sectores a los que pertenecen las organizaciones

Sector	Cantidad	Total del sector en la provincia[1]	Representatividad
Constructivo	4	6	50,00%
Bancario	3	3	100,00%
Turístico	6	7	85,71%
Seguridad	2	5	40,00%
Total	15	21	71,43%

Fuente: Elaboración propia

La construcción de los ítems se sustentó en la taxonomía de recursos propuesta por Umoren et al. (2025), que distinguen recursos humanos, tecnológicos, financieros y normativos como ejes críticos en los procesos de comunicación digital. Asimismo, se incorporaron ítems relativos a las exigencias del marco legal vigente en Cuba para garantizar la seguridad de la información y la transparencia en la comunicación corporativa (Rodríguez-Hernández et al., 2021).

En función de la escala con ruptura utilizada, para su procesamiento, se tomaron como resultados negativos las calificaciones 1 y 2, y como positivas las restantes. El instrumento fue aplicado de forma mixta, online y de forma presencial, al especialista responsable de la comunicación en cada organización. La confiabilidad y consistencia de la escala del instrumento, procesada en el software *SPSS* versión 24 para *Windows*, arrojó un resultado favorable para la investigación de 0,857 (mayor que 0,7).

De igual forma, en el procesamiento de la información en el paquete estadístico se utilizó el coeficiente de correlación de Spearman, atendiendo la naturaleza de las variables analizadas. Esto, con el objetivo de identificar posibles patrones en las correlaciones entre las restricciones y los sectores objeto de estudio.

El cuestionario quedó conformado como sigue:

Cuestionario

Estimado(a) especialista:

Estamos realizando un diagnóstico de las limitaciones que presenta el proceso de comunicación digital en su organización. Para esto, necesitamos que responda las preguntas siguientes con la mayor veracidad posible, en una escala ascendente de cuatro niveles donde 1 es "Muy en desacuerdo" y 4 es "Muy de acuerdo". Los resultados serán utilizados únicamente con fines académicos. Agradecemos de antemano su colaboración.

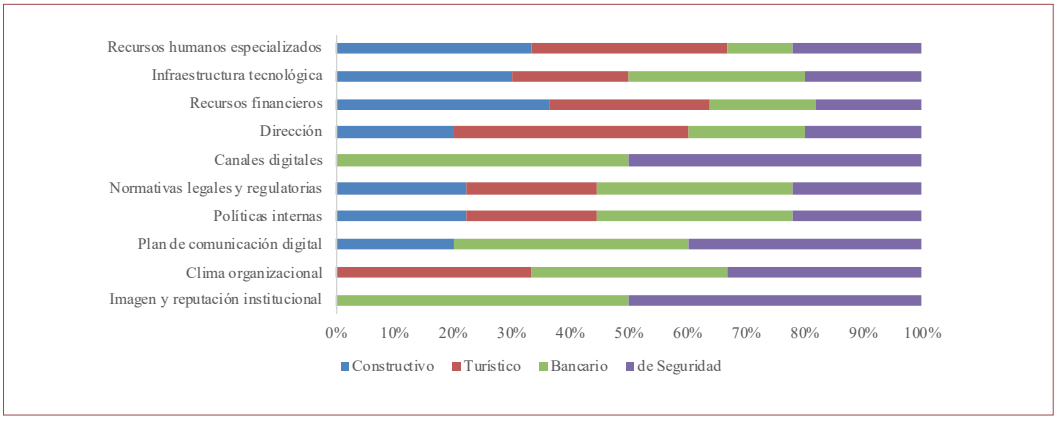
Preguntas	1	2	3	4
La organización dispone de los recursos humanos especializados necesarios para gestionar la comunicación digital				
Se cuenta con la infraestructura tecnológica adecuada para sostener procesos de comunicación eficientes				
Los recursos financieros asignados son suficientes para respaldar la estrategia de comunicación digital				
La dirección organiza, evalúa y controla periódicamente los procesos de comunicación				
Los canales digitales empleados resultan coherentes con los públicos internos y externos de la organización.				
Se cumple de manera sistemática con las normativas legales y regulatorias relacionadas con la comunicación digital				
La organización dispone de políticas internas que garanticen la continuidad y seguridad de la comunicación				
El plan de comunicación digital está alineado con los objetivos estratégicos de la entidad				
La comunicación digital interna contribuye a mejorar el clima organizacional				
Los procesos de comunicación externa fortalecen la imagen y reputación institucional				

Fuente: Elaboración propia.

4. Análisis

Los resultados permitieron identificar un patrón común de restricciones en la gestión de la comunicación digital, aunque presentan matices en función del sector al que pertenece cada organización. En la figura 1 se muestran los resultados.

Figura 1
Resultados del instrumento



Fuente: Elaboración propia.

De forma general, las restricciones más frecuentes fueron:

- Insuficientes recursos financieros, lo que impide actualizar plataformas digitales o invertir en campañas comunicativas (73,33%).
- Limitaciones tecnológicas, expresadas en conectividad deficiente, equipos obsoletos y ausencia de software especializados (66,67%).
- Ausencia de sistemas de control y evaluación de la comunicación, por lo que se generan estrategias poco ajustadas a los resultados reales (66,67%).
- Déficit de recursos humanos calificados, por lo que las funciones de comunicación recaen en personal administrativo sin formación especializada (60,00%).
- Débiles normativas y políticas internas, al no existir documentos regulatorios ni protocolos que garanticen continuidad en la gestión comunicativa (60,00%).

Por otro lado, al analizar los resultados por sector, se observó que:

- Las entidades bancarias mostraron mayor número de restricciones, especialmente en los recursos tecnológicos y de política interna. La ausencia de coherencia entre los canales digitales utilizados y la ausencia de políticas claras para la comunicación interna, se traduce en mensajes desarticulados y en una baja efectividad frente a los públicos.
- El sector de la seguridad también evidenció un nivel elevado de restricciones, principalmente en los recursos tecnológicos y normativos, pues el cumplimiento parcial de la legalidad y los insuficientes recursos dificultan la consolidación de un modelo comunicativo estable y eficiente.
- El sector constructivo, aunque en menor medida, presentó restricciones en recursos financieros y tecnológicos, lo que afecta su capacidad de sostener procesos de comunicación continuos.
- El sector turístico, en cambio, destacó por ser el que presentó menos restricciones, dado que dispone de mayor infraestructura tecnológica y muestra una integración más coherente entre comunicación interna y externa. No obstante, persisten restricciones en la evaluación sistemática de los procesos y en los recursos financieros.

– Elementos transversales, que se pudieron identificar, están asociados a la insuficiencia de los recursos financieros, las restricciones tecnológicas y la ausencia de evaluación sistemática, ya que se repiten en todos los sectores. Esto confirmó que no se trata de problemas aislados en un sector, sino de restricciones presentes en el modelo de gestión comunicativa en Cuba.

De forma general, las restricciones más frecuentes se concentran en el sector bancario, mientras que el sector turístico resulta relativamente más avanzado en materia de comunicación digital. Este contraste, puede ser evidencia de que el desempeño comunicacional no depende únicamente de factores sectoriales, sino de la prioridad que la alta dirección le concede a la comunicación digital como un proceso estratégico.

Al analizar las correlaciones existentes entre las restricciones definidas y los sectores analizados, las restricciones estructurales y regulatorias tienden a correlacionarse de manera positiva y más fuerte con los sectores bancario ($\rho_{promedio}$ = 0,867) y de seguridad ($\rho_{promedio}$ = 0,753), resultado lógico pues ambos dependen de un marco legal y normativo rígido, así como de políticas internas estrictas. Esto se refleja en la alta ponderación de elementos como normativas legales y regulatorias ($\rho_{promedio}$ = 0,891), recursos financieros ($\rho_{promedio}$ = 0,764) y dirección ($\rho_{promedio}$ = 0,705), donde la centralización y el control estatal limitan la flexibilidad operativa. En contraste, los sectores constructivo ($\rho_{promedio}$ = 0,718) y turístico ($\rho_{promedio}$ = 0,761) presentan correlaciones más visibles con factores como infraestructura tecnológica ($\rho_{promedio}$ = 0,753), canales digitales ($\rho_{promedio}$ = 0,746) y clima organizacional ($\rho_{promedio}$ = 0,709), que en el entorno cubano se ven limitados de acceso a tecnología, conectividad y disponibilidad de recursos humanos especializados.

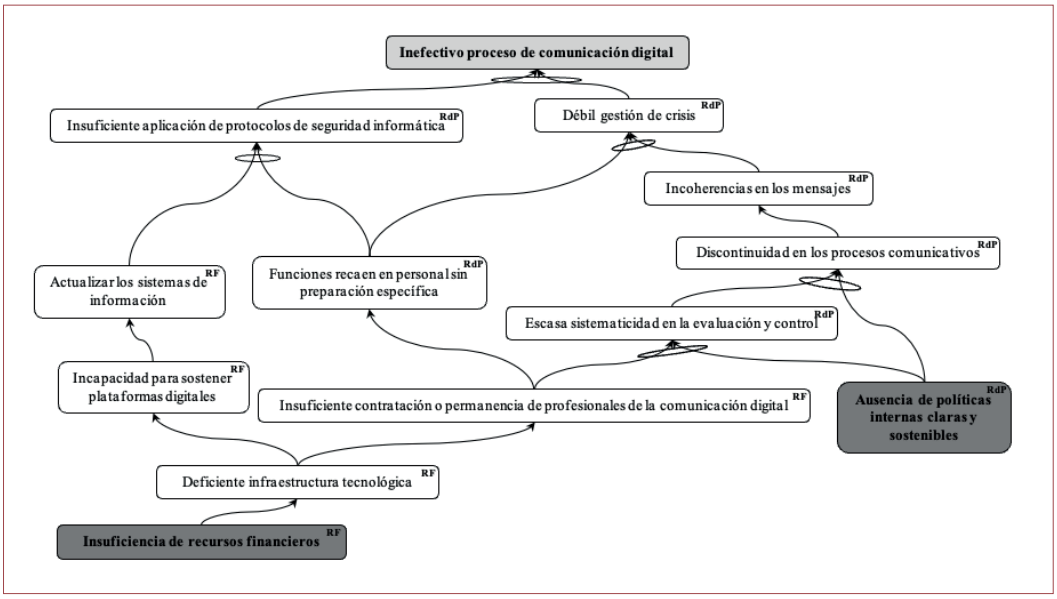
Estos resultados sugieren que estas restricciones en Cuba no afectan de manera homogénea a todos los sectores, sino que se distribuyen según la naturaleza de cada uno. Mientras que el turismo y la construcción enfrentan barreras principalmente tecnológicas y de recursos, el sistema bancario y de seguridad están más condicionados por la rigidez institucional y la dependencia de políticas centralizadas, manifestadas en estructuras jerárquicas verticales que limitan su autonomía, procesos normativos lentos que retrasan la adopción de tecnologías digitales, y una fuerte subordinación a planes nacionales de informatización que condicionan cualquier innovación. Esto vislumbra un patrón de correlación donde los sectores orientados al servicio y la innovación se ven limitados por la falta de infraestructura y capital humano, mientras que los sectores estratégicos para el Estado se ven restringidos por la sobrerregulación y la necesidad de mantener control político y económico.

Con el objetivo de identificar la causa raíz de los efectos no deseados (restricciones) que limitan la efectividad de la comunicación digital en las organizaciones estudiadas y establecer la relación causa–efecto entre éstas, se confeccionó el Árbol de Realidad Actual (ARA). Para diseñar este, primeramente se clasificaron las restricciones presentes en: físicas (RF) o de política (RdP), según establece el proceso de pensamiento de la Teoría de las Restricciones (TOC, por sus siglas en inglés) propuesta por Goldratt (1990).

La lógica del ARA se basa en la sucesión de relaciones causa–efecto, donde la insuficiencia de determinados recursos genera restricciones inmediatas, que a su vez condicionan nuevas restricciones (Lao-León et al., 2017). Basado en esta lógica, se obtuvo el ARA que se muestra en la figura 2.

La consecución de los efectos no deseados en el ARA, es coherente con el proceso de pensamiento planteado por Goldratt, que afirma que RF generan RdP. Su diseño muestra que las restricciones identificadas no se manifiestan de manera aislada, sino como parte de un sistema causal interdependiente.

Figura 2
Árbol de la Realidad Actual de la comunicación digital de organizaciones holguineras



Fuente: Elaboración propia.

Como causas raíces se identificaron los insuficientes recursos financieros y la ausencia de políticas internas claras y sostenibles, que conducen a que el efecto acumulado de esta cadena sea un inefectivo proceso de comunicación digital en las organizaciones objeto de estudio.

Atendiendo al proceso de pensamiento de la TOC, se puede afirmar que el recurso crítico en estas organizaciones es la combinación de RdP (ausencia de políticas internas claras y sostenibles) con las RF (insuficientes recursos financieros), pues constituyen el cuello de botella que impide mejorar la efectividad comunicativa. El diseño del ARA, muestra que la superación de las restricciones identificadas no se conseguirá únicamente con mayor financiamiento, sino que demanda un cambio en la gestión organizacional y normativa que articule coherentemente los recursos disponibles para el proceso de comunicación digital.

5. Discusión

El patrón de restricciones que manifiestan las organizaciones objeto de estudio en Holguín, Cuba (asociado a la insuficiencia de recursos financieros, debilidades tecnológicas y carencia de personal especializado) se encuentra alineado con la situación estructural de la conectividad y las políticas públicas en Cuba, que conforman un entorno donde el acceso y el costo de Internet determinan la sostenibilidad de estrategias comunicacionales. En la Política para la Transformación Digital y la Agenda Digital Cubana (MINCOM, 2024) se reconocen las limitaciones en acceso, la necesidad de priorizar infraestructura y la dependencia de decisiones regulatorias para fomentar la inclusión digital; en este contexto, las organizaciones que no cuentan con recursos propios sufren todas las consecuencias de una brecha externa que frena su capacidad operativa. Esta relación entre política pública y restricciones organizacionales, justifica por qué las RF y RdP aparecen como causas raíces en el ARA, lo que coincide con lo planteado por De-León-García et al. (2022).

En el contexto del uso organizacional de redes y plataformas, estudios sobre adopción temprana de Internet y las redes sociales en Cuba (Grandinetti y Eszenyi, 2018; Guerrero-Blanco et al., 2023) evidencian que, aun cuando existen "beneficiarios" con acceso institucional o en el

trabajo, la regla general es de acceso restringido y utilización condicionada por disponibilidad de recursos y marcos normativos. Esto justifica la gestión empírica y reactiva observada en los sectores constructivo, de seguridad y bancario, donde las publicaciones se agrupan en redes sociales como Facebook y/o X y su evaluación es substancialmente cuantitativa. La evidencia académica planteada por Grandinetti y Eszenyi (2018), señala que sin canales de acceso estables y asequibles, las organizaciones tienden a priorizar presencia mínima en las plataformas más accesibles, lo que reduce la calidad comunicacional y su alcance, conclusión que se corresponde totalmente con la realidad organizacional analizada.

La literatura local sobre turismo y redes sociales (Pérez-Labrada et al., 2022) ratifica el patrón sectorial identificado: organizaciones turísticas priorizan la comunicación digital hacia el cliente externo incorporando con mayor rapidez tácticas (*reels*, ofertas, atención a mensajes) y exponen indicadores de visibilidad superiores a sectores menos "de cara" al mercado. El sector hotelero analizado (con menor frecuencia de restricciones) se ajusta a estos resultados. Pérez-Labrada et al. (2022) justificaron esta condición al examinar el marketing turístico digital en Latinoamérica, incluido el Caribe, pues constataron que la visibilidad digital depende fuertemente del nivel de adopción tecnológica y de estrategias formales de marketing digital, elementos que faltan en los sectores más regulados o menos orientados al cliente directo.

Respecto a la capacidad analítica y de medición, el uso emergente de analítica avanzada y *Big Data* en las organizaciones analizadas, muestra que su escalada está condicionada por la disponibilidad de políticas, presupuesto y capital humano con competencias para explotar estas herramientas. Por lo que la carencia de sistemas automatizados actualizados encontrada en el sector bancario es así tanto una limitación técnica como organizativa. Esta situación robustece el diseño del ARA, donde se ratifica que la solución técnica exige simultáneamente políticas y procesos que permitan hacerla sostenible (Esperón-Orozco y Cabrera-Soto, 2023).

En el ámbito normativo y de cumplimiento (manuales de comunicación, protocolos de seguridad y políticas internas), emerge como factor mediador entre recursos y resultados. Se observó que, aun cuando existen algunos recursos (líneas corporativas, cuentas en redes, perfiles *web*), la ausencia de una política interna los convierte en activos subutilizados y/o riesgosos (vulnerabilidad reputacional, filtración de información). La experiencia cubana (De-León García et al., 2022; Stable-Rodríguez y Font-Fernández, 2022) muestra que las políticas públicas pueden fomentar o limitar la explotación de estos recursos digitales; por tanto, las organizaciones que desarrollen manuales, mapas de procesos y controles automatizados podrán convertir estos recursos limitados en ventajas competitivas relativas de gestión comunicacional.

Lo analizado sugiere una agenda de acción integrada: priorizar intervenciones que actúen sobre las causas raíces identificadas en el ARA. A corto plazo, la formulación de políticas internas claras y el diseño de indicadores, permitirían mejorar la eficiencia del uso de recursos en el proceso de comunicación; a mediano y largo plazo, su articulación con políticas de acceso y financiación digital será necesaria para garantizar su sostenibilidad.

6. Conclusiones

Se identificaron las restricciones como la combinación de insuficientes recursos financieros operativos y la ausencia de políticas internas sostenibles, que se traducen en equipos y software desactualizados, ausencia de licencias y presupuesto para mantenimiento y capacitación y discontinuidad de los servicios; por tanto, se requiere de una inversión priorizada enfocada a la infraestructura crítica y la formación modular vinculada a procesos comunicativos, y un paquete normativo (manual, protocolos y matriz de indicadores) a pilotar para medir mejoras pre/post en continuidad de los servicios, tasa de interacción y tiempo medio de respuesta.

El sector turístico muestra menor frecuencia de aparición de restricciones, mientras que los sectores bancario y de seguridad presentan con mayor frecuencia restricciones tecnológicas y normativas, que dificultan la innovación y el monitoreo sistemático de la comunicación digital.

El Árbol de Realidad Actual permitió identificar que la combinación de los insuficientes recursos financieros y la ausencia de políticas internas claras y sostenibles constituyen las causas raíces, indicando que solo su articulación simultánea podrá aumentar la efectividad del proceso de comunicación digital de manera sostenible.

7. Nota

1. Según datos publicados en el Anuario Estadístico de Holguín 2023 por la Oficina Nacional de Estadística e Información de Cuba.

8. Contribución de los autores

Yosvani-Orlando Lao-León: Administración del proyecto; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Recursos; Software; Supervisión; Validación.

Roxana Sera-Rodríguez: Análisis formal; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Supervisión; Visualización.

9. Declaración de conflictos de intereses

Los autores declaran que no existen conflictos de intereses en relación con el artículo presentado.

10. Referencias

Ablove, A., Chandrashekaran, S., Le, H., Raman, R. S., Ramesh, R., Oppenheimer, H., & Ensafi, R. (2024). *Digital discrimination of users in sanctioned states: The case of the Cuba embargo*. 33rd USENIX Security Symposium (USENIX Security 24), Philadelphia, PA.

Campion, C. (2016). Constraints militating against organisational communication effectiveness in selected secondary schools in Rivers State, Nigeria. *Journal of Education and Social Policy*, *3*(6), 45-52. https://www.jesoc.com/wp-content/uploads/2017/12/KC8_14.pdf

Cox, J. F. (2022). Using the theory of constraints to create a paradigm shift in organisation performance at a large primary care provider practice. *Health Systems*, *11*(2), 126-159. https://doi.org/10.1080/20476965.2021.1876533

Da-Silva-Stefano, G., Pacheco-Lacerda, D., Wolf-Motta-Morandi, M. I., Cassel, R. A., & Denicol, J. (2024). How important is the Theory of Constraints to supply chain management? An assessment of its application and impacts. *Computers & Industrial Engineering*, *198*, 110717. https://doi.org/10.1016/j.cie.2024.110717

Damadzic, A., Winchester, C., Medeiros, K. E., & Griffith, J. A. (2022). [Re]thinking outside the box: A meta-analysis of constraints and creative performance. *Journal of Organizational Behavior*, *43*(8), 1330-1357. https://doi.org/10.1002/job.2655

De-León-García, D., Delgado-Fernández, M., Suárez-Hernández, J., & Jiménez-Valero, B. (2022). Intensidad tecnológica en el contexto empresarial cubano. *Revista Cubana de Administración Pública y Empresarial*, *6*(3), e234. https://doi.org/10.5281/zenodo.7040329

Esperón-Orozco, J. B., & Cabrera-Soto, M. (2023). El uso de Big Data en el Banco Central de Cuba. *Observatorio ANEC*. https://observatorio.anec.cu/uploads/files/7bbac150-fb22-11ed-96ad-2d999ad90845/p._26_-__El_uso_del_Big_Data_en_el_Banco_Central_de_Cuba.pdf

Goldratt, E. M. (1990). *Theory of constraints*. Croton-on-Hudson: North River. https://www.academia.edu/download/55519122/Theory-of-Constraints.pdf

Grandinetti, J., & Eszenyi, M. E. (2018). La revolución digital: mobile media use in contemporary Cuba. *Information, Communication & Society*, *21*(6), 866-881. https://doi.org/10.1080/1369118X.2018.1437202

Guerrero-Blanco, D., Díaz-Pompa, F., Ortiz-Pérez , O. L., & Carrasco-Ruano, Y. T. (2023). The profile of the Cuban digital consumer in the tourist destination Cuba. *Visionario Digital*, *7*(2), 55-69. https://doi.org/10.33262/visionariodigital.v7i2.2555

Lao-León, Y. O., Marrero-Delgado, F., Pérez-Pravia, M. C., & González-Ricardo, J. (2017). Identificación de restricciones físicas en el sistema logístico de empresas comercializadoras en Holguín, Cuba. *Visión de Futuro*, *21*(1), 116 - 135. https://visiondefuturo.fce.unam.edu.ar/index.php/visiondefuturo/article/view/130

Li, Y., & Gao, F. (2024). The impact of digital transformation on corporate financing constraints: Based on the analysis of internal and external dual paths. *Accounting and Corporate Management*, *6*, 163-174. https://doi.org/10.23977/acccm.2024.060523

Mabin, V. J., & Cavana, R. Y. (2024). A framework for using Theory of Constraints thinking processes and tools to complement qualitative system dynamics modelling. *System Dynamics Review*, *40*(4), e1768. https://doi.org/10.1002/sdr.1768

MINCOM. (2024). *Política para la transformación digital y la Agenda Digital Cubana*. Ministerio de Comunicaciones de Cuba. https://www.fgr.gob.cu/sites/default/files/Documentos/2024-06/Politica_de_Transformacion_Digital_de_Cuba_Agenda_Digital_y_Estrategia.pdf

Paim-Machado, M., Lilge-Abreu, J., Motta-Morandi, M. I., Sartori-Piran, F., & Pacheco-Lacerda, D. (2023). Exploratory decision robustness analysis of the theory of constraints focusing process using system dynamics modeling. *International Journal of Production Economics*, *260*, 108856. https://doi.org/10.1016/j.ijpe.2023.108856

Pérez-Labrada, S., Díaz-Pompa, F., Cruz-Aguilera, N., & Balseira-Sanamé, Z. (2022). Marketing turístico digital en Latinoamérica: estudio bibliométrico 2010-2019. *Universidad y Sociedad*, *14*(2), 521-534. https://rus.ucf.edu.cu/index.php/rus/article/view/2733

Rodríguez-Hernández, D. M., Palmero-Martín, L., González-Bello, K., & Donis-Vieites, H. (2021). Regulación jurídica del secreto empresarial en el ordenamiento jurídico cubano. *Revista Iberoamericana de la Propiedad Intelectual*, (15), 229-268. https://doi.org/10.26422/RIPI.2021.1500.rod

Shahzad, K., Imran, F., & Butt, A. (2025). Digital transformation and changes in organizational structure. *Research-Technology Management*, *68*(3), 25-40. https://doi.org/10.1080/08956308.2025.2465706

Shifman, D. A., Margolin, I., Halfi, C., & Singer, G. (2025). Classification tasks with local and global resource allocation constraints. *IFAC-PapersOnLine*, *59*(1), 61-66. https://doi.org/10.1016/j.ifacol.2025.03.012

Stable-Rodríguez, Y., & Font-Fernández, C. L. (2022). Análisis de la producción científica sobre competencias digitales, informacionales y mediáticas en Scopus y Web of Sciencie. *Bibliotecas. Anales de investigación*, *18*(3), 82-93. https://revistasbnjm.sld.cu/index.php/BAI/article/view/529

Thokala, P., Duarte, H., Wright, S., Husereau, D., Durand-Zaleski, I., Lindgren, P., Postema, R., Machnicki, G. & Garrison, L. (2025). Incorporating resource constraints in health economic evaluations: Overview and methodological considerations. *Pharmacoecon Open*, *9*(2), 161-178. https://doi.org/10.1007/s41669-024-00537-z

Umoren, P. E., & Ukpe, A. P. (2025). Digital communication in organizations:Trends, strengths, and weaknesses. *Direct Research Journal of Management and Strategic Studies*, *6*(1), 55-64. https://directresearchpublisher.org/drjmss/files/2025/06/Umoren-and-Ukpe.pdf

UNESCO. (2024). *Cuba: artificial intelligence readiness assessment report*. UNESCO Publications. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000393248

Verčič, A. T., & Verčič, D. (2025). The internal communication paradox: Balancing digital convenience with face-to-face satisfaction. *Public Relations Review*, *51*(3), 102587. https://doi.org/10.1016/j.pubrev.2025.102587

Wei, L., & Li, M. (2024). Digital transformation, financing constraints and firm growth performance–From the perspective of financing channels. *Finance Research Letters*, *63*, 105272. https://doi.org/10.1016/j.frl.2024.105272

Xuqian, W. (2024). The digital transformation, funding constraints, and the green innovation of transportation companies [Original Research]. *Frontiers in Environmental Science, Environmental Economics and Management*, *12*. https://doi.org/10.3389/fenvs.2024.1332051

Yang, Y., & Han, J. (2023). Digital transformation, financing constraints, and corporate environmental, social, and governance performance. *Corporate Social Responsibility and Environmental Management*, *30*(6), 3189-3202. https://doi.org/10.1002/csr.2546

Revista PANAMERICANA de COMUNICACIÓN

Vol. 8, n. 1, enero-junio 2026

La comunicación política de Jorge Álvarez Máynez en TikTok. Tensiones y contradicciones entre la vieja y la nueva política

Jorge Álvarez Máynez's political communication on TikTok. Tensions and contradictions between old and new politics



Cyntia Cerón-Hernández
Universidad Intercontinental, México
https://orcid.org/0000-0001-7239-1459
cyntia.ceron@universidad-uic.edu.mx



Thelma-Elena Pérez-Álvarez
Universidad Intercontinental, México
https://orcid.org/0000-0002-5787-4388
thelma.perez@universidad-uic.edu.mx

Cómo citar este artículo

Cerón-Hernández, C., & Pérez-Álvarez, T. E. (2026). La comunicación política de Jorge Álvarez Máynez en TikTok. Tensiones y contradicciones entre la vieja y la nueva política. *Revista Panamericana de Comunicación*, *8*(1), 3307. https://doi.org/10.21555/rpc.v8i1.3307

Recibido: 10 - 12 - 2024
Aceptado: 17 - 05 - 2026
Publicado en línea: 20 - 06 - 2026

Resumen

Se presentan los resultados del análisis de los videos con mayor interacción en la campaña hacia la presidencia de México en 2024, publicados en la cuenta oficial de TikTok de Jorge Álvarez Máynez. A través de una metodología mixta se analizan las interacciones, los temas abordados, las funciones estratégicas y la autorrepresentación del candidato. Los resultados muestran la construcción de una estrategia de comunicación que replica la tendencia del político-*influencer* e intenta posicionarlo como un político disruptivo, alejado de lo que el candidato ha denominado como la "vieja política". Asimismo, evidencian tensiones y contradicciones relacionadas con la frase diferenciadora de la campaña y con la mística del partido político Movimiento Ciudadano que el candidato promueve.

Palabras clave: Tecnopolítica; TikTok; Elecciones; Jóvenes; Comunicación política.

Abstract

This study presents the results of an analysis of the videos with the highest engagement in the 2024 Mexican presidential campaign, posted on the official TikTok account of Jorge Álvarez Máynez. Through a mixed methodology, we analyze the interactions, the topics addressed, the strategic functions, and the candidate's self-representation. The results reveal the construction of a communication strategy that replicates the "politician-influencer" trend and seeks to position the candidate as a disruptive politician, distanced from what he has termed "old-school politics". They also demonstrate tensions and contradictions related to the campaign's slogan and the mystique of the Movimiento Ciudadano political party, which the candidate promotes.

Este trabajo está bajo una licencia Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).

Keywords: Technopolitics; TikTok; Elections; Young people; Political communication.

1. Introducción

El uso de la plataforma de entretenimiento TikTok creció a nivel global durante la pandemia de Covid-19. En 2020, en México acumulaba 22,7 millones de usuarios, para marzo de 2024, 74 millones: 55% mujeres, 45% hombres. En 2025, mantiene el cuarto lugar global con 85 millones de usuarios y de acuerdo al rango de edad, es la plataforma de entretenimiento donde el mayor número de usuarios y usuarias son audiencias jóvenes; el 28,6% tiene de 18 a 24 años (56,4% hombres y 43,6% mujeres) (Silverio, 2026).

En México, los medios de comunicación digital tienen regulaciones poco claras y cumplimiento impreciso, por lo que representan una oportunidad para experimentar con estrategias de marketing y comunicación política e intentar mayor interacción con las audiencias. Instituciones y actores políticos comprendieron que si aspiran a una mayor optimización de recursos y alcance, deben tener presencia en TikTok, ya que las juventudes en la plataforma representan un significativo capital político, en tanto nuevos posibles votantes jóvenes (Podium, 2020; Gómez-de-Travesedo-Rojas et al., 2023) como usuarios y usuarias que utilizan la plataforma como principal medio de información.

Lo anterior se confirma durante la elección a la presidencia de México en 2024, a través del estudio realizado por el Instituto Nacional Electoral (INE) (citado por Fraustro, 2024), donde la exposición de Claudia Sheinbaum, Xóchitl Gálvez y Jorge Álvarez Máynez rebasó los 12 millones de horas entre el 1 de marzo y el 29 de mayo, mientras que el monitoreo de radio y televisión del INE reportó mil 713 horas al aire durante las campañas. A lo anterior se añade, según Fraustro (2024), que TikTok acaparó el 60% de la atención electoral, por medio de 717 millones de interacciones entre el 1 de marzo y el 29 de mayo de 2024, lo cual representa que 6 de cada 10 conversaciones sociodigitales de la campaña presidencial ocurrieron en TikTok.

La revisión de la literatura señala que la concurrencia de jóvenes en TikTok representa una oportunidad de visibilidad y conexión de actores políticos con usuarias y usuarios. En 2020, los presidentes Nayib Bukele de El Salvador y Emmanuel Macron de Francia inician con la tendencia de la comunicación política en la plataforma (Figuereo-Benítez et al., 2022), la cual se distinguirá consecutivamente por el aprovechamiento del video corto (15 a 30 segundos), canciones de moda, uso de filtros y posibilidades de edición, invitación a retos, narrativas y puestas en escena de entretenimiento y espectacularizadas (Cervi y Marín-Lladó, 2021). Así también fue el caso de Javier Milei en Argentina (Montaño-Sánchez, 2025) y Claudia Sheinbaum en México (Pérez-Álvarez et al., 2023; Montaño-Sánchez, 2024).

La relevancia de este análisis tiene varias aristas. Por un lado, la importancia que tomaron las redes sociodigitales y la plataforma TikTok en la comunicación política previa y durante la campaña oficial entre marzo y mayo del 2024. Por otro lado, se trató de la primera campaña hacia la presidencia de México en la que contendieron dos mujeres y un hombre, Claudia Sheinbaum Pardo candidata de la coalición Sigamos Haciendo Historia (Morena, Partido del Trabajo y Partido Verde Ecologista), Xóchitl Gálvez por la alianza Fuerza y Corazón por México (Partido Revolucionario Institucional, Partido Acción Nacional y Partido de la Revolución Democrática) y Jorge Álvarez Máynez por Movimiento Ciudadano, quien previo al inicio de la campaña en marzo de 2024, tenía una menor exposición mediática que sus contrincantes. Las líneas anteriores marcan un escenario novedoso que plantea retos en la comunicación política, así como en la regulación del uso y monitoreo de medios digitales para futuros procesos electorales en el país.

El caso de Álvarez Máynez puede resultar interesante, ya que, a pesar de ser el último en sumarse a la contienda hacia la presidencia en México con una estrategia de comunicación política basada en un considerable uso de redes sociodigitales, como se evidenciará más adelante, fue el candidato con mayor crecimiento durante la campaña en términos de la interacción generada por las audiencias en su cuenta oficial de TikTok. La singularidad del estudio de los textos audiovisuales de la campaña electoral del candidato reside en la convergencia de líneas discursivas y performativas correspondientes con la mística política del partido Movimiento Ciudadano (MC) (2011) (Movimiento Ciudadano, 2026).

MC es un partido político definido como de centroizquierda, cuya ideología política es la socialdemocracia e impulsa "La evolución mexicana" a través de una agenda centrada en la ecología, el cuidado de la salud, promoción de la paz y la libertad, políticas públicas para las mujeres, respeto al federalismo y una promesa de futuro para el país. MC se promueve como nueva alternativa innovadora y joven, cuyo lema central es: "Lo nuevo vs. la vieja política"; en este contexto, Jorge Álvarez Máynez fue el primer candidato hacia la presidencia del partido (Movimiento Ciudadano, 2026).

En términos de comunicación política, las estrategias de MC presentan un mayor apego a la lógica de redes y plataformas digitales posicionándose en el terreno político durante la campaña hacia la presidencia de 2018 a través del eslogan "Movimiento Naranja" y el *jingle* interpretado por el niño de la comunidad indígena huichola, Yuawi López.

En 2021, durante la campaña a la gubernatura de Nuevo León, Samuel García y Mariana Rodríguez, *influencer* y pareja de García, logran un fuerte impacto en la ciudadanía a través del uso de Instagram; particularmente, al transferir la atención generada por Mariana Rodríguez hacia García (Álvarez-Monsiváis y Marañón, 2023). Lo anterior representó tanto la oportunidad de atraer a posibles votantes en las elecciones hacia la gubernatura como seguidores al partido político MC, reproduciendo la tendencia del político-*influencer* y difuminando márgenes entre propaganda electoral y publicidad.

El estudio parte de la interrogante ¿Cómo se utiliza TikTok en el proceso electoral hacia la presidencia de 2024 y cómo puede contribuir con la democracia? El objetivo general es identificar y describir el uso de TikTok como nueva plataforma de comunicación político-electoral en las campañas hacia la presidencia de México en 2024 para analizar su rol en la construcción de estrategias de tecnopolítica orientada hacia las audiencias jóvenes. Como objetivos particulares trazamos los siguientes:

- Identificar los videos del candidato Álvarez Máynez hacia la campaña presidencial que son de mayor relevancia para las audiencias de TikTok.
- Identificar los principales temas de los videos.
- Determinar las funciones estratégicas a partir de la producción y publicación de los videos en la cuenta oficial del candidato Máynez.
- Analizar las formas en que el candidato se autorrepresenta en los videos para construir la imagen de sí mismo como sujeto político.

La hipótesis sostiene que el uso de TikTok como plataforma de comunicación del candidato Jorge Álvarez Máynez se centra en el desarrollo de contenido de entretenimiento y tono emocional enfocado en el personaje político, no así en la generación de datos o ideas que permita la toma de decisiones informadas de las audiencias jóvenes.

2. Marco teórico

2.1. Comunicación política en TikTok: procesos, estrategias y prácticas

La esfera política comprende las posibilidades para capitalizar el potencial de la interacción de usuarias y usuarios en medios de comunicación digitales con fines electorales. Esto, a través del aprovechamiento de características técnicas y funcionalidades de producción de contenido en redes sociodigitales y plataformas de entretenimiento dentro de una ecología de medios compleja y sistémica (Islas, 2015); lo cual, implica operaciones humanas y automatizadas en el desarrollo de procesos, estrategias y prácticas que promueven la interacción y comunicación (Logan, 2010).

Redes y plataformas digitales representan soportes virtuales donde diferentes tipos de interacciones convergen apelando al involucramiento emocional y predictibilidad algorítmica de internautas, en sintonía con estrategias de marketing creadas para generar experiencias en torno al consumo de productos y servicios (Kotler et al., 2021).

Dichos soportes virtuales promueven distintas acciones relacionadas con la comunicación política, como el procesamiento de grandes cantidades de datos, la segmentación a detalle, el diseño de la razón de ser del proyecto político o llamados a la acción de potenciales votantes. Esto, en función de las posibilidades de interacción que el medio permite, como el prosumismo, la amplificación y la viralización del contenido mediático por parte de usuarios y usuarias (Larsson, 2016).

En 2024, TikTok registró en México 74,2M (Silverio, 2024) de usuarias y usuarios. Esto podría suponer un crecimiento exponencial en la recepción e interacción de mensajes electorales con audiencias nativas digitales, como *Millennials* y *Centennials*. Grupos etarios relevantes para la esfera política en función del desinterés ante la acción política y ciudadana, pues aún y cuando acuden a tramitar la credencial de elector, consideran que "votar no sirve para nada, no votan o estiman que no hay buenas opciones políticas" (Gómez-Tagle y García, 2021, p.188).

Por ende, consideramos fundamental examinar el desarrollo de las campañas hacia la presidencia de México en 2024, dirigidas específicamente a los y las jóvenes mexicanas usuarias de esta plataforma de entretenimiento.

2.2. De los procesos: tecnopolítica, prosumismo y engagement en TikTok

Palazuelos-Rojo et al. (2022) analizan las campañas electorales de 2012 y 2018 en México y plantean a la tecnopolítica como un proceso que engloba la capacidad de auto organización masiva y el empoderamiento ciudadano mediante la utilización de redes sociodigitales (Toret et al., 2013). En dicho proceso interviene también una compleja articulación de "relaciones estratégicas de poder, control y supervisión de las prácticas sociales, culturales y políticas" (Castells, 2009, p. 25) que actúa para transformar o conservar estructuras políticas existentes, animando la participación de internautas. Ejemplos de procesos de tecnopolítica, son movimientos generados por el ciberactivismo y el ciberfeminismo, como *#Yosoy132* (México, 2012), *#VivasNosQueremos* (América Latina, 2016), #MeToo (Estados Unidos, 2017) y "Un día sin nosotras" (México, 2020).

Nuestra disertación sobre tecnopolítica, en tanto proceso participativo y de ensamblaje, implica la observación de procesos dinamizados por varios actores con intereses como obtener la atención y lograr el compromiso o *engagement* político de las audiencias jóvenes en TikTok. Específicamente, nos interesa examinar los textos audiovisuales enmarcados en el entreteni-

miento, ya que consideramos, podrían aportar al beneficio o perjuicio de la democracia digital en México, en tanto la responsabilidad que aspirantes a obtener la jefatura de un Estado, tienen hacia el respeto y el fomento del derecho a la información de las juventudes y con la reducción, por ejemplo, de la desinformación y la polarización de la opinión pública (Ford, 2019).

Además, cuando planteamos que las narrativas enmarcadas solo en el entretenimiento pueden cooperar con el favorecimiento o deterioro de la democracia digital en el país, nos referimos también a la no promoción de expresiones de violencia digital, ni al uso de *bots* y tropas cibernéticas. A la par, consideramos esencial reparar en procesos legislativos relacionados con una dispersa regulación de medios digitales en México y los que conciernen al desarrollo y al financiamiento de la campaña electoral en estudio.

2.3. Estrategias: espectacularización de la política e inversión política en la juventud

La segmentación específica hacia *Millennials y Centennials* en redes y plataformas entraña la organización de un complejo ensamblaje que integra a diversos actores, como organizaciones políticas, instituciones públicas, agencias de marketing, comunicación política y producción audiovisual, medios de comunicación y jóvenes, cuyas interacciones participan en la difusión de contenidos.

Además, cada plataforma tiene un ancho de banda afectivo, donde la información emocional puede variar de intensidad de acuerdo con cada dispositivo, aplicación o red sociodigital (emoticones, likes, vistas, hashtags etc.), lo cual permite cuantificar emociones y su relación con la interacción que mueve a los usuarios (Lasén en Serrano-Puche, 2017).

Para partidos y actores políticos, la producción de mensajes de campañas electorales podría suponer el desafío de realizar contenido de interés para potenciales votantes jóvenes a partir de las posibilidades estructurales y creativas que TikTok ofrece, "donde determinados eventos de carácter político o social funcionan como amalgama de información, opinión, interpretación y emociones que son repetidas y amplificadas en la red" (Papacharissi en Serrano-Puche, 2017, p.278).

En el caso de TikTok, el elemento que funciona como soporte de la información generada y difundida para propiciar conexión entre políticos y las juventudes es el video, principal contenido difundido en la plataforma, el cual se emite a través de una programación algorítmica activada, entre otros factores, por los hábitos de consumo de los usuarios.

El video puede considerarse una forma cultural visible, la cual se materializa en un texto audiovisual y cuya importancia radica en que "se genera a partir de procesos de interpretación, ocurridos tanto por quienes solicitan, producen y difunden el video como por quienes lo reciben" (Pérez-Álvarez, 2023, p. 192). Lo anterior participa en procesos de tecnopolítica, donde los textos audiovisuales tienen una función pedagógica (Ardèvol, 2001) al poner en común significados relacionados sobre quiénes son y qué hacen los actores políticos, lo cual podría impactar tanto en las interacciones como en el derecho de las juventudes a la participación ciudadana y al libre acceso a la información.

De manera que, la articulación de mensajes de campaña electoral a través de TikTok podría representar tanto una oportunidad de innovación a partir del uso de funcionalidades que la plataforma ofrece como la posibilidad de continuar con enmarcados mediáticos ya conocidos. Específicamente, en esta plataforma se difunden textos audiovisuales de campañas electorales con narrativas enmarcadas en la política pop online (Mazolenzi y Safardini, 2009), centrada en el entretenimiento y aprovechamiento de la imagen digital, vía la combinación de elementos ideológicos, emocionales, personales e informativos con el propósito de generar conexión con las audiencias jóvenes (Quevedo-Redondo y Portalés-Oliva, 2017).

Otros enmarcados presentes en los textos audiovisuales de campañas electorales en la plataforma son el *femine style* o feminización del discurso político (Amaireh, 2022), utilizado para humanizar el discurso, por medio de elementos tanto irónicos, afectuosos y compasivos como de ataque verbal hacia oponentes o rivales políticos, apelando a la unidad y el empoderamiento de las audiencias a través del uso de "nosotras/os" o "juntas/os" (Bonnafous, 2003, en Quevedo-Redondo y Gómez-García, 2023). Narrativas que, de acuerdo con Arias (2016), participan en la sentimentalización de la democracia, promoviendo conversaciones que fungen como "mediadoras decisivas en la relación del ciudadano con la vida política" (p. 174), las cuales no cooperan con la promoción de argumentaciones y animan la construcción de relatos personalizados.

Todo lo anterior, converge con otras particularidades correspondientes con las estructuras y posibilidades de funcionamiento de plataformas digitales como la operación de tropas cibernéticas, donde actores vinculados con instituciones públicas y organizaciones políticas difunden propaganda, operan ejércitos de *trolls* y robots o *bots* para amplificar discursos de odio o información manipulada, llamar la atención de la opinión pública, oprimir la libertad de prensa o el activismo político (Bradshaw y Howard, 2017). Asimismo, con cámaras de eco (Diaz-Ruiz y Nilsson, 2023), donde los hábitos de consumo informativo de usuarios y usuarias refuerzan y amplifican sus creencias, limitando la reflexión, el cuestionamiento y el aprendizaje.

2.4. Sobre prácticas enlazadas al cuerpo y la subjetividad: encarnación, autorrepresentación y emociones

La subjetividad es un elemento intrínseco en procesos de tecnopolítica, ya que la búsqueda del *engagement* político de las juventudes a través de estrategias narrativas que impregnan los textos audiovisuales de campañas electorales en TikTok, ponen en el centro al cuerpo, a la gestualidad y a la emotividad, a la expresión verbal y no verbal, las cuales se articulan para confeccionar la imagen deseada del personaje político. Esto ubica al cuerpo como centro de encarnación y generación de prácticas y disciplinas en términos de representación.

De forma que la dinámica de la plataforma se enmarca en el interaccionismo simbólico a partir del modelo dramatúrgico de Goffman (2001). Pues TikTok es al mismo tiempo, un espacio que condiciona la producción de contenido a partir de su arquitectura y posibilidades de funcionamiento y un escenario donde la intersección de macro y micro estructuras sucede para que actores políticos construyan y encarnen la imagen que pretenden proyectar a las audiencias vía los textos audiovisuales. Esto implica considerar la autorrepresentación ligada a contextos y a situaciones específicas de interacción e influencia recíproca, sucedidas en encuentros dentro del continuum que, para Serrano-Puche (2017), supone el universo conjunto de la vida offline y online.

Consideramos las narrativas de los textos audiovisuales de las campañas electorales difundidas en TikTok como una puesta en escena, la cual supone para los candidatos construir y seleccionar el material del relato que se difunde con el objetivo de construir y proyectar una imagen deseada para conectar con las audiencias jóvenes, o de acuerdo con Goffman (2001), "la máscara" que el personaje político utilizará para completar la imagen de político en campaña.

En el contexto de TikTok, la construcción de la máscara del personaje político en campaña involucra una performatividad o interpretación corporal determinada que incluye vestimenta, gestos, ademanes, entonaciones aprendidas para dirigirse a los potenciales votantes y lograr persuadir.

Esta performatividad incluye al cuerpo sexuado, en tanto la incorporación de reglas y nociones específicas designadas a un sexo y a otro en función de lo esperado socioculturalmente, o *hexis*

corporal (Bourdieu, 1987), movimiento, interacción y acción determinada para cada sexo en función de un sistema de objetos y una infinidad de valores sociales y significados. Así como su repetición interpretativa en un orden cultural simbólico con una matriz de códigos disponibles (masculino-femenino) en la que no hay identidad esencial ni estable (Butler, 1997).

En este sentido, Álvarez Máynez y MC aluden a las masculinidades alternativas, las cuales denuncian y rechazan las violencias contra las mujeres, están a favor de la igualdad de género o del feminismo (Uribe-Roncallo, 2020). Esto parecería irrumpir en el panorama político mexicano, orientado hacia la promoción de la masculinidad tradicional. Sin embargo, críticos como Lorente (2009 en Uribe-Roncallo, 2020) consideran este cambio únicamente retórico y estético, "cambiar para seguir igual: ese ha sido el compromiso de los hombres para adaptarse a los tiempos, a las modas y a las circunstancias sin renunciar a su posición de poder" (p. 15).

Por tanto, consideramos que analizar la performatividad de los textos audiovisuales de la campaña electoral de Jorge Álvarez Máynez en TikTok, por medio de registrar y observar criterios de acción, encarnación y congruencia relacionada con la masculinidad alternativa, es importante tanto por la información que podría compartir con las audiencias como por la pedagogía que los textos audiovisuales podrían transferir a las juventudes en relación con el rechazo de las violencias machistas y la promoción de la igualdad de género que su partido político y él promueven.

3. Metodología

La investigación se enmarca en la etnografía digital (Gómez-Cruz, 2017) y utiliza un método transversal correlacional y descriptivo con un diseño mixto (Velasco y Díaz-de-Rada, 1997), ya que nos interesa observar, analizar y describir características y situaciones concretas relacionadas con las interacciones de las audiencias con los textos audiovisuales que los personajes políticos produjeron y difundieron en la plataforma TikTok. Las fechas corresponden al periodo oficial de las campañas hacia la presidencia durante el 1 de marzo al 31 de mayo de 2024.

Nuestra propuesta metodológica es resultado de un proceso de ajustes realizados durante la primera fase del estudio, la cual consistió en el análisis de los textos audiovisuales difundidos en TikTok como parte de la campaña de Claudia Sheinbaum en el partido Morena a la candidatura por la presidencia. Dicha primera etapa, se realizó de octubre de 2022 a septiembre de 2023, periodo anterior al nombramiento oficial de la actual presidenta de México, como Coordinadora Nacional de los Comités de Defensa de la Cuarta Transformación (10 de septiembre de 2023) (Pérez-Álvarez et al., 2023)[1].

En función de lo anterior, analizamos los textos audiovisuales de la campaña electoral de Jorge Álvarez Máynez en TikTok a partir de un proceso que, en la metodología cuantitativa, incluyó la elaboración de una base de datos en función del seguimiento y registro semanal de los videos difundidos en la cuenta oficial del candidato en la plataforma. A esta recopilación de datos se les aplicó la Fórmula del Grado de Interacción (López-Aguirre et al., 2021), una herramienta que permite transitar del *big data* al *smart data,* mediante la identificación de los contenidos con mayor cantidad de interacciones realizadas por las audiencias. Es decir, la fórmula permite dar un peso diferenciado a los indicadores de interacción en TikTok: número de Me gusta, Visualizaciones, y Compartidos, los cuales resultan más significativas que el número de seguidores de un usuario, un dato que puede llegar a incrementarse artificialmente.

La base de datos construida y procesada por la Fórmula del Grado de Interacción, nos permitió trabajar con una muestra de los videos que resultaron más relevantes para las audiencias de TikTok generando así un corpus de análisis de los 15 videos con mayor interacción en un periodo mensual. Nuestra muestra total general fue de 45 videos en el trimestre que duraron las campañas oficiales hacia la presidencia.

El proceso anterior facilitó el manejo de dar un tratamiento focalizado a partir de que nuestro interés es considerar una muestra con importancia en términos de las interacciones, más que conformar una muestra estadísticamente representativa, para realizar un análisis en torno al uso de la plataforma, las narrativas de comunicación política y la auto representación del personaje político.

A partir de la delimitación del corpus de análisis, acometemos un análisis de contenido cuantitativo (Krippendorff, 1990) de elementos concretos y significativos de los textos audiovisuales, con el objetivo de identificar patrones en la construcción de las narrativas de dichos videos. Para ello, desarrollamos un libro de códigos donde precisamos tres códigos y sus indicadores con la finalidad de calificar y contabilizar los contenidos con la mayor claridad y objetividad para cumplir nuestros objetivos de investigación. Los códigos y sus indicadores se establecieron con relación a nuestro marco teórico, la revisión del estado del arte y procesos anteriores de investigación en el análisis de las campañas hacia la presidencia en México.

En primera instancia consideramos al Código de Interacción, como aquel que da cuenta de la participación de las audiencias en el entorno digital en el contexto de la tecnopolítica (Gómez-Aguilera y López-Aguirre, 2018). Mide la interacción de éstas con los videos en función de indicadores como el número de las Visualizaciones, los Me gusta, los Comentarios y los *Hashtags* utilizados (a partir de los cuales también, determinamos el contenido relevante para las audiencias).

El segundo código es el Temático Estratégico y corresponde con el mensaje difundido en términos de comunicación y estrategia política. Este código responde a las preguntas: ¿De qué hablan? ¿A qué ámbito hacen referencia? y ¿Para qué lo hacen? (López-Rabadán y Doménech-Fabregat, 2018; Gómez-Aguilera y López-Aguirre, 2018; López-Aguirre et al., 2021). Estudiamos los Temas[2] tratados por el candidato; así como el Ámbito[3] al que los temas corresponden y la Función Estratégica[4] por ejemplo si se busca generar conexión con las audiencias, evidenciar una alianza estratégica con un partido o personaje político, difundir acciones o movilización política en el llamado al voto, por ejemplo.

El tercero, es el Código Dramático, el cual responde a la puesta en escena de Goffman (2001) y considera el diseño del mensaje respondiendo a la pregunta ¿Cómo se crea el mensaje? Es decir, la Puesta en escena[5], el Tono[6] del mensaje, los Actores sociales[7] involucrados primarios y secundarios, así como la autorrepresentación del candidato o Máscara[8], lo cual hace referencia a la imagen que el candidato intenta proyectar en el mensaje.

Se realizó la codificación del material con la finalidad de encontrar los patrones más comunes en la muestra para realizar un análisis cuantitativo descriptivo. En función de la importancia del lenguaje audiovisual en TikTok, y a partir de concebir al video como "una forma de expresión de la cultura actual que incorpora un contínuum de diversas formas de representación social" (Pérez-Álvarez, 2018, p. 296) se optó por incorporar la metodología cualitativa como parte de la estrategia metodológica.

El abordaje cualitativo se enmarca en la etnografía digital (Gómez-Cruz, 2017) a partir de nuestro interés de cuestionar, incorporar y conocer el papel de lo digital como objeto de investigación y como herramienta para el desarrollo de los videos seleccionados. Esto, con el fin de hacer una lectura con mayor profundidad los Códigos Temático-Estratégico y Dramático dentro de la totalidad del mensaje audiovisual y delinear interpretaciones sobre elementos contextuales y performativos utilizados en la estrategia de comunicación política.

Planteamos la revisión de la función denotativa y connotativa de los textos audiovisuales (Pérez-Álvarez, 2019) desde una perspectiva que integra la aplicación del análisis crítico del discurso (Van-Dijk, 2005) al modelo dramatúrgico de Goffman (2001). Es decir, una lectura para estudiar y descifrar la puesta en escena y la máscara auto representada por el personaje

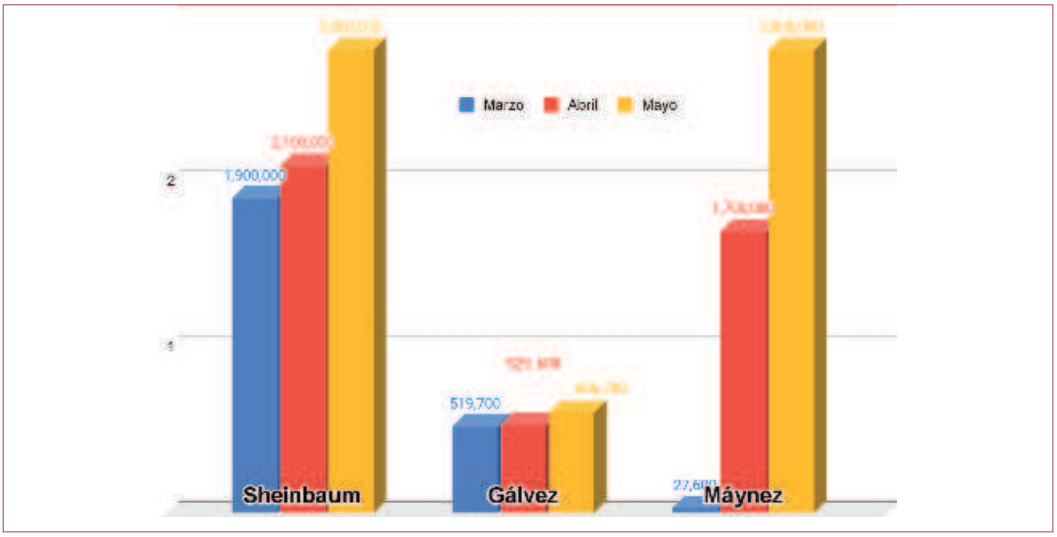
político en la plataforma en el contexto del proceso de campaña electoral. En el entendido de que la audiencia se compone principalmente por personas usuarias jóvenes, y que nuestro corpus refleja lo que les generó mayor interés.

4. Análisis de resultados

A continuación, presentamos los resultados sobre el análisis cuantitativo y cualitativo realizado a la muestra general de 45 videos difundidos en la cuenta oficial de Jorge Álvarez Máynez en TikTok durante marzo a mayo de 2024. Dicha muestra representa los videos más relevantes para las audiencias en función del número de interacciones registradas por la fórmula del grado de interacción (López-Aguirre et al., 2021). Nos centramos en describir resultados correspondientes con el Código de interacción: número de seguidores e indicadores de interacción (gráficos 1 y 2), Código temático: temas y función principal (gráficos 3 y 4) y Código dramático: tono, máscara y género (gráficos 5, 6 y 7).

Gráfico 1

Código de Interacción: Número de seguidores



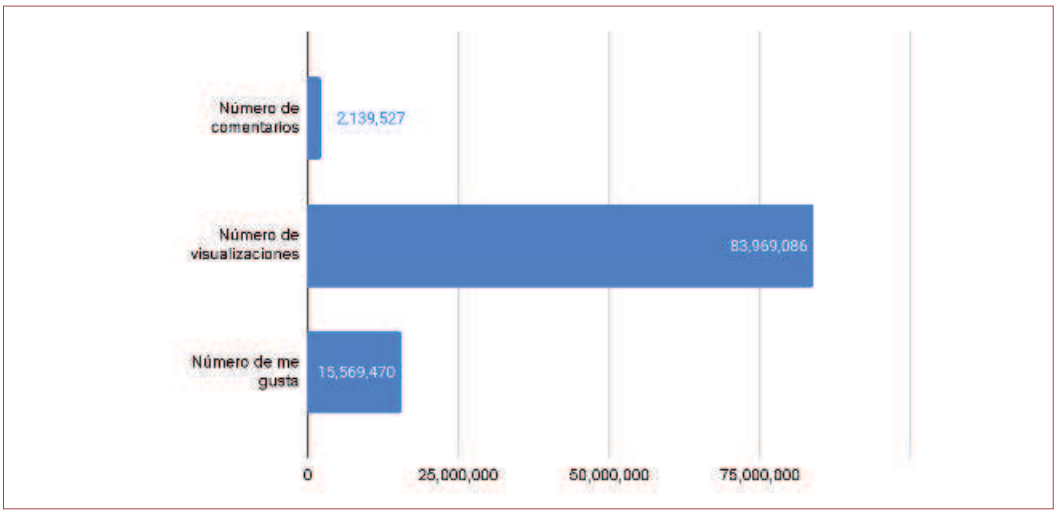
Fuente: Elaboración propia (2024)

Como se puede ver en el gráfico 1, Máynez fue el candidato que consiguió ganar el mayor número de seguidores durante la campaña, logrando un crecimiento de 101.4%, en comparación con el 11.7% de Claudia Sheinbaum y el 1.47% de Xóchitl Gálvez. Lo anterior, llama la atención, ya que el candidato no tenía la misma cobertura mediática que sus contrincantes al iniciar la campaña. Sin embargo, posiblemente el centrar su estrategia de comunicación en plataformas y redes sociodigitales, así como diseñar sus contenidos en personas usuarias jóvenes, principal perfil de consumo de la plataforma, explica dicho crecimiento.

Se confirma que el elemento de mayor relevancia en TikTok con relación con la medición de la interacción, al ser una plataforma digital de entretenimiento, es el Número de visualizaciones, aspecto que fue creciendo durante la campaña. Especialmente del primer al segundo mes se dio el crecimiento más importante de 117,786 en marzo a 38,254,500 en abril (crecimiento de 324%).

Gráfico 2

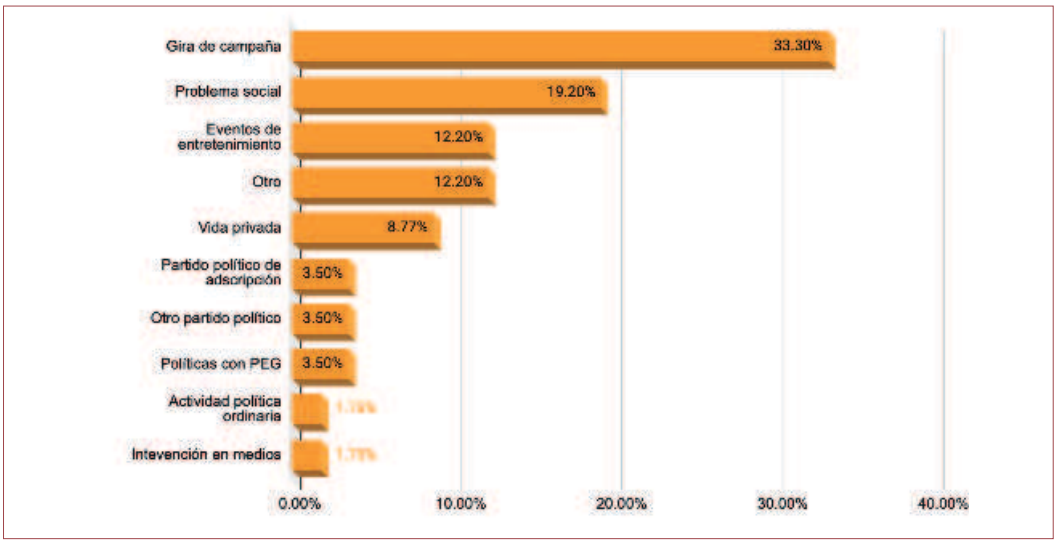
Código de Interacción: Indicadores de interacción



Fuente: Elaboración propia (2024)

Gráfico 3

Código Temático: Temas



Fuente: Elaboración propia (2024)

El principal tema mostrado en los videos son los relacionados con lo que denominamos como Gira de campaña. A diferencia de las candidatas contendientes, Álvarez Máynez tiene actos de campaña en universidades privadas principalmente, y algunas públicas. En 7 de estos videos aparece en universidades, como la Autónoma de Tabasco, Iberoamericana, el Instituto Tecnológico Autónomo de México, la Universidad la Salle, el Tecnológico de Monterrey, Universidad del Valle de Cuernavaca, entre otras, donde responde preguntas de las y los jóvenes. También presenta el Fosfo Bus y algunos eventos acompañado del gobernador Samuel García y su pareja Mariana Rodríguez, candidata a la Alcaldía de Monterrey.

El segundo tema al cual hace referencia es Problemas sociales, en este sentido aborda, por ejemplo, la gentrificación, los feminicidios, la despolitización de las juventudes, la reducción de presupuestos para mejorar condiciones ambientales, entre otros. El abordaje de las problemáticas sucede en algunos casos, mediante la crítica de lo realizado por la llamada "vieja política" por medio del ataque a las estrategias utilizadas por los gobiernos de otros partidos y, a partir de ello,

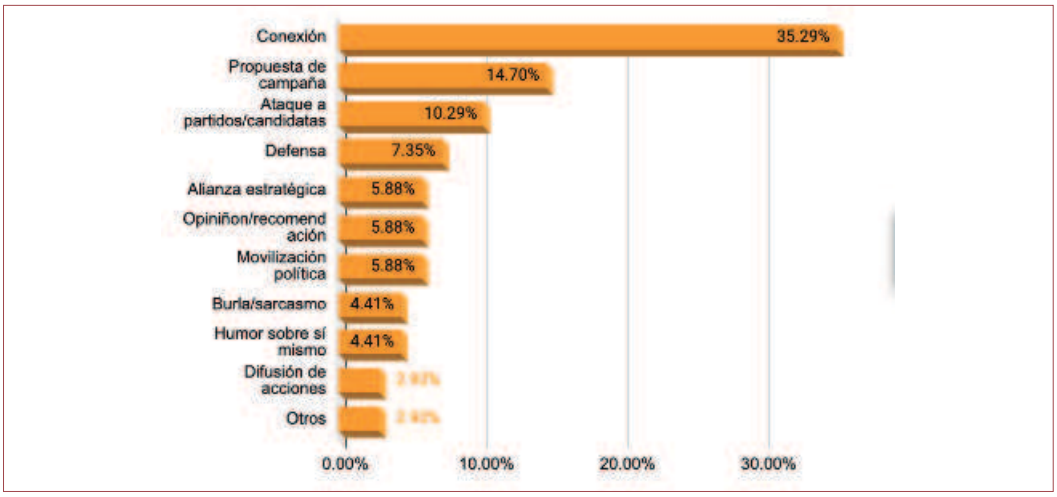
menciona algunas propuestas, las cuales intentan mostrar una visión diferente a las actuales para solucionar las problemáticas. Por ejemplo, al rechazar la prisión preventiva oficiosa, implementar un programa de atención a la primera infancia o dar becas a estudiantes de universidades públicas y privadas. Sin embargo, únicamente en 3 videos llega a plantear algunas líneas sobre cómo hará esa ofrecida diferencia con relación a un modelo de política "tradicional" en México. Es decir, toca temas que no habían sido parte de la agenda política o que han tenido menor relevancia, pero no explica las estrategias políticas de cómo se realizarán los cambios.

El tercer lugar de registros corresponde a Eventos de entretenimiento, el candidato aparentemente se presenta como un espectador más, en eventos masivos, como el Tecate Fest, Axe Ceremonia, concierto del grupo Enjambre en Zacatecas, Feria de San Marcos, los cuales son también consumidos por las y los jóvenes usuarios de la plataforma de TikTok. En esos eventos Álvarez Máynez aparece cantando, bailando en la multitud o en un lugar dado a personas con trato preferente (VIP) con el gobernador de Nuevo Léon Samuel García mostrando superioridad y status; *performance* que pudiera ser aspiración de algunas juventudes y que no habían sido mostradas por figuras políticas en periodos anteriores en el país.

La categoría Otro enmarca videos relacionados con las dinámicas más características de la plataforma, como video selfies musicales con diversos efectos y filtros, canciones específicas, retos y llamados a la acción. En ellos, el candidato se enfoca en invitar a las juventudes usuarias de la plataforma a que voten, se apropien de su propaganda y la reproduzcan, a promocionar el Fosfo Bús o la canción y coreografía "Presidente Máynez". También presenta aspectos cotidianos relacionados con su vida personal, como la recomendación de comidas típicas (cócteles tibios de mariscos) y comparte fragmentos de una sesión de *spinning* o comenta sobre la fiesta de su hijo Luciano.

Gráfico 4

Código temático: Función principal



Fuente: Elaboración propia (2024)

La principal función que cumplen los videos de Álvarez Máynez es la de establecer Conexión con las audiencias de TikTok. Estos videos incorporan y reproducen tendencias de la plataforma, como video selfies con diversos efectos y filtros, retos, como ¿Qué tipo de Máynez eres hoy? coreografías, música, eventos de entretenimiento masivo dirigidos a jóvenes, o de su vida personal y llamados a la acción, como el cumpleaños de su hijo Luciano, su clase de spinning con la intención de autorrepresentarse como un político cercano a las y los jóvenes.

De esta manera, intenta alejarse de la figura del político tradicional, por ejemplo, más institucional, formal y lejano a dinámicas habituales y a las prácticas juveniles. Su aspecto físico, su

edad, la forma de presentarse desde espacios cotidianos y poco institucionales, su vestimenta, sus actitudes y su forma relajada de hablar, intentan romper con el estereotipo del político de partidos en el poder; estrategia que parece efectiva para acercar a las y los jóvenes usuarios de la plataforma.

Como se muestra en el gráfico 3, en segundo lugar se ubican las Propuestas de Campaña, del total de 45 videos, 13 difunden propuestas, como el Programa Bono Cultural para Jóvenes, abrir guarderías, integrar a un millón de jóvenes a la universidad a través de becas para instituciones educativas públicas y privadas, capacitación y mejores salarios para policías, reducir la jornada laboral a 40 horas a la semana, atención médica gratuita, el Programa Nacional de Atención a la Primera Infancia, entre otras.

Gracias al seguimiento mensual de la cuenta oficial, podemos destacar que en marzo, el primer mes de campaña, se registra un mayor número de propuestas (9 videos). Tendencia que disminuye en los meses subsecuentes, por el incremento de videos de *Conexión* (video selfies musicales con diversos efectos y filtros para compartir aspectos de vida personal, propaganda, retos, llamados a la acción y eventos de entretenimiento masivo dirigidos a jóvenes).

Por ejemplo, en abril difunde dos videos con Propuestas y 8 textos audiovisuales de Conexión, como "El fosfo bus ya tiene su calca matona. Gracias @marianardzcantu", "El futuro es hoy" y "¡Nuestro primer millón! Quiero pedirles que también llegue hoy mi compadre", los cuales presentan una alianza estratégica con personalidades del partido Movimiento Ciudadano, Mariana Rodríguez y Samuel García, para capitalizar tanto el apoyo de seguidores que estos dos personajes políticos tienen, como los del candidato.

En mayo, comparte dos videos con Propuestas y difunde 10 videos de Conexión, entre ellos, textos audiovisuales con efectos de animación para llamar al voto a otros públicos objetivos, como el del Programa de Atención a la Primera Infancia, "El voto útil explicado de la manera más sencilla posible" y "Una candidata te dice que votes contra Morena y la otra te dice que votes contra el PRIAN[9]. Te invito a votar por el futuro de tus hijos y de nuestro país". En estos videos explica el voto útil, llama al voto de las juventudes y se dirige también a las personas adultas mayores para solicitar su voto.

Las propuestas de campaña se relacionan con otras funciones como Ataque a partidos y Defensa. El candidato construye una narrativa que parte de una problemática, alrededor de la cual realiza una crítica a las acciones de otros partidos o figuras políticas, donde aplica la función de Ataque a la llamada "Vieja Política", la cual en su estrategia, representa la alianza PRI-PAN e incluye a Morena como contrincante y partido hegemónico con acciones convencionales que califica de "vieja política". Esto se puede observar en el siguiente ejemplo: "Si presentas algún malestar es porque este gobierno decidió invertir más en carbón o combustóleo y menos en la reforestación y conservación. En el México Nuevo acabaremos con las prácticas negligentes de la vieja política. Tu salud y la de los niños y niñas es prioridad."

Igualmente, en Ataque hace referencia a las candidatas contrincantes e infringe violencia política en razón de género, al utilizar la apariencia física de las mismas y reproducir el estereotipo de mujer amargada "Xóchitl y Claudia no sonríen". Asimismo, al sugerir que la candidata del Xóchitl Gálvez le copiará en el primer debate, o un video de animación en donde ataca a Claudia Sheinbaum presentándola como marioneta del ex presidente Andrés Manuel López Obrador (AMLO), intentando minimizar la autonomía e independencia de la candidata.

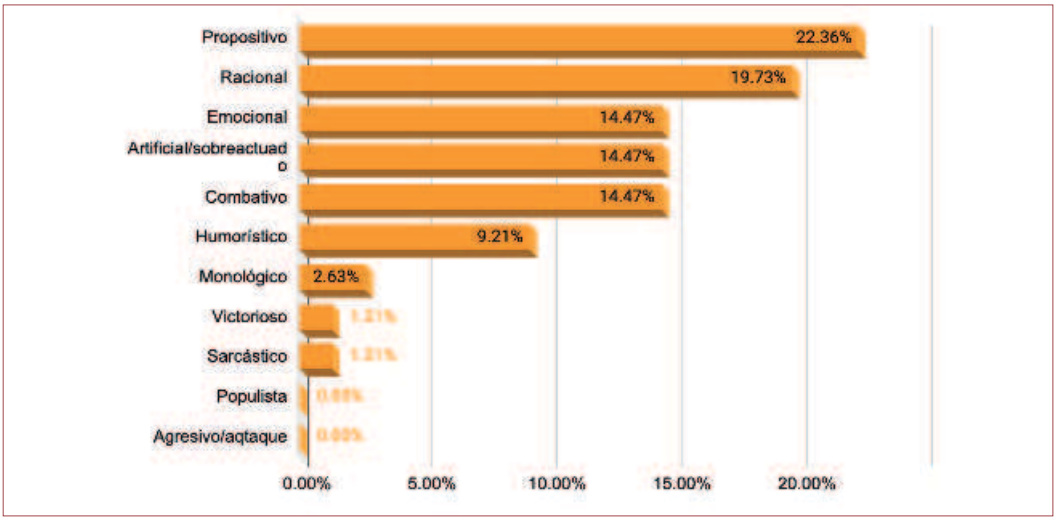
Como ejemplo de la función de Defensa podemos ver a través del video "Los que ya no sonríen" dirigido a periodistas líderes de opinión como Leo Zukerman y Joaquín López Dóriga. En este video, Álvarez Máynez defiende su gesto de sonrisa que caracterizó su participación en el primer debate, la cual fue motivo de críticas y burlas de los líderes de opinión y otros que intentaron deslegitimar su participación en dicho evento.

Ante ello, el candidato responde: “Los que dejaron de sonreír nos quieren quitar el derecho a hacerlo. No me van a quitar la sonrisa, porque México va a volver a sonreír.”

Asimismo, en el video “¡Atención México! Este es un llamado a la acción”, Álvarez Máynez denuncia al “PRI de Alito Moreno” por reclamar como suyos los derechos de autor de la canción “Presidente Máynez” y bajarla momentáneamente de la plataforma de música online Spotify; argumentando “Eres un cerdo, Alito Moreno, eres un cerdo, pero, la diferencia entre ustedes y nosotros es que nosotros vamos a sonreír… ustedes saben que ya se van al tercer lugar, al basurero de la historia”. Marcando nuevamente prácticas entre lo que representa un cambio entre la llamada “vieja política” del PRI, y sus acciones en el marco de una nueva política.

Gráfico 5

Código dramático: Tono



Fuente: Elaboración propia (2024)

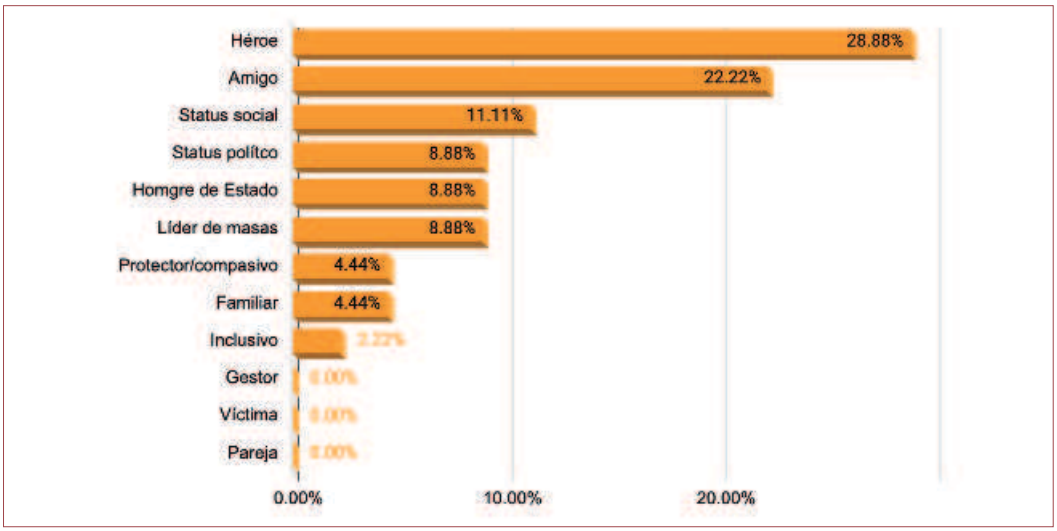
Como se presenta en el gráfico 5, el tono Propositivo domina por medio de propuestas en torno a los problemas sociales a la par del tono racional, lo cual se combina con el tono emocional a partir de mensajes que hablan de un “México Nuevo” y una promesa de cambio de la llamada “Vieja Política”, apelando a la esperanza a partir del involucramiento de los y las jóvenes.

Por otro lado, el tono Artificial-sobreactuado se registra a partir de la asistencia a eventos de entretenimiento dirigidos a los jóvenes de clase media-alta como el Tecate Fest, dirigido al grupo etario y estilo de vida del cual él pretende comunicar su pertenencia, enviando un aparente mensaje de cercanía con este grupo de jóvenes.

En otros videos con estas características y acompañado por Samuel García, el candidato se mimetiza con acciones corporales de expresión de poder del Gobernador de Nuevo León, donde cierta diferenciación del resto de asistentes a un concierto, por ejemplo, al llegar en un vehículo Tesla u ocupar un lugar privilegiado en el evento; lo cual puede enviar un mensaje aspiracional para ciertos jóvenes en ese contexto.

El tono Combativo aparece en videos donde cuestiona a la “Vieja Política”, menciona la corrupción de políticos y partidos. También, imprime violencia política en razón de género al utilizar imágenes de sus contrincantes durante el primer debate en las que aparecen con rostro serio para enviar el mensaje “Xóchitl y Claudia no sonríen” y al presentar a Claudia Sheinbaum como una marioneta de Andrés Manuel López Obrador en un video animado.

Gráfico 6
Código dramático: Máscara

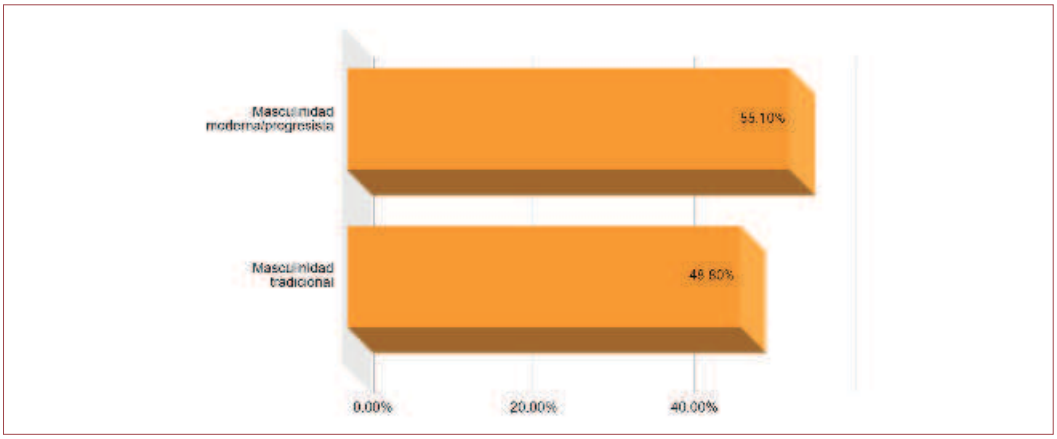


Fuente: Elaboración propia (2024)

Máynez, es el protagonista en 41 videos, es decir el uso de la plataforma se centra en el personaje político. Con relación a la máscara o el performance mediante el cual se autorrepresenta en los videos, aparece principalmente como Héroe (28,88%) y Amigo (22,22%) (gráfico 6). El candidato intenta mostrarse tanto un héroe que ganará las elecciones y terminará con la indiferencia de las juventudes hacia la política, así como un par que habla de tú a las audiencias para decirles que terminará con la vieja política y les llevará a un México nuevo que volverá a sonreír.

Los protagonistas de los 4 videos restantes son Mariana Rodríguez (2) y Samuel García (2). De manera que es posible observar una alianza estratégica, la cual por un lado, ayuda a difundir la imagen de la entonces candidata a la Alcaldía de Monterrey, y por el otro, ostentar capital político con dos de los personajes políticos de su partido más conocidos por las juventudes usuarias a través de las redes sociodigitales.

Gráfico 7
Código dramático: Género



Fuente: Elaboración propia (2024)

Finalmente, dentro del Código dramático y la categoría de Género, encontramos que la masculinidad moderna/progresista presenta los mayores registros. Esto, a partir de contabilizar el desarrollo de propuestas y críticas, por ejemplo hacia el funcionamiento del patriarcado y su

inacción para garantizar seguridad a las mujeres, concientizar sobre la necesidad de educación con perspectiva de género, apoyar a madres de familia por medio de promover que los padres asuman la obligatoriedad de cumplir con sus responsabilidades, garantizar el derecho de las mujeres a decidir sobre sus cuerpos y expresar apoyo a la comunidad LGBTIQ+.

Sin embargo, el análisis se afina cuando observamos videos como "El futuro es hoy", donde parece que lleva a cabo cierta reconfiguración de una masculinidad que apela al cambio, al progreso y a la novedad; pero muestra solo un aparente cambio en lo superficial, pues mantiene la lógica patriarcal de la masculinidad joven, blanca, heterosexual y privilegiada. Por ejemplo, al mostrarse en entornos aspiracionales de élite o cuando se muestra por Samuel García, y a partir del lenguaje corporal, observamos cierta mímesis a partir de la cual, parece que éste se convierte en modelo a seguir para el candidato.

En lo sustancial, la masculinidad moderna/progresista registrada podría ser una suerte de reconfiguración de la masculinidad tradicional, en la cual la autorrepresentación Álvarez Máynez, refleja un cambio a nivel de aspecto físico, con un tono más relajado y cercano, así como cuestionador de modelos pasados, como mencionamos previamente.

Sin embargo, también encontramos una actitud de superioridad aspiracional en tono "cool", donde se reproducen tanto la actitud de superioridad de Samuel García, imitada por Jorge Álvarez Máynez como el status y el poder económico y político.

En cuanto a los registros del modelo de masculinidad tradicional, el candidato la despliega cuando se burla y ejerce violencia política en razón de género a sus pares por no sonreír, utilizando imágenes que las desfavorecen, sugerir que Xóchitl Gálvez le copiará en el primer debate y que Claudia Sheinbaum es una marioneta de AMLO.

5. Conclusiones

El estudio permitió cumplir con el objetivo de identificar y describir el uso de TikTok como nueva plataforma de comunicación político-electoral, en las campañas hacia la presidencia de México en 2024 para analizar su rol en la construcción de estrategias de tecnopolítica orientada hacia las audiencias jóvenes.

El análisis del Código de interacción (número de seguidores e interacciones) permitió identificar los videos que fueron más relevantes para las audiencias de la plataforma, considerando que son personas jóvenes las principales usuarias. A través del Código temático (temas y función principal) fue posible distinguir no sólo los tópicos de mayor peso para las audiencias y el candidato, sino distinguir la función estratégica relacionada mediante el proceso de decisión de qué publicar y con qué intención hacerlo. Y finalmente el Código dramático (tono, máscara y género) hizo posible identificar cómo se diseñaron las narrativas para lograrlo.

Si bien, Álvarez Máynez tuvo el mayor crecimiento en la plataforma durante la campaña con relación a sus contendientes. A partir de utilizar la Fórmula del Grado de Interacción (López-Aguirre et al., 2021) y obtener más que una muestra estadísticamente representativa, sino los contenidos con interacciones más relevantes para las audiencias, comprendemos que para el público objetivo la estrategia pudo ser eficiente, ya que el candidato consiguió posicionarse y llamar la atención.

No obstante, la estrategia también conlleva un menor acceso para otros grupos etarios, así como para clases sociales con limitaciones de conexión a Internet o sin habilidades digitales. Por lo cual, resulta una estrategia adecuadamente focalizada, pero desigual y contradictoria al centrar la campaña exclusivamente en espacios digitales, si consideramos la mística progresista de Movimiento Ciudadano que el candidato promociona.

El diseño de la metodología mixta permitió identificar por un lado, los patrones utilizados en la cuenta del candidato mediante el análisis de contenido, así como analizar algunas tensiones y contradicciones del candidato y entre la nueva y vieja política, en sintonía con la frase diferenciadora utilizada en la campaña. Asimismo, mediante el análisis de la función denotativa y connotativa de los textos audiovisuales de la campaña (Pérez-Álvarez, 2019), la autorrepresentación del candidato y las puestas en escena a través del modelo dramatúrgico de Goffman (2001), desde la perspectiva del análisis crítico del discurso (Van-Dijk, 2005).

El estudio de los procesos de tecnopolítica (Palazuelos-Rojo et al., 2022) permitió observar la dinamización del prosumismo y la colaboración de los jóvenes usuarios, por medio de la invitación a desarrollar la estrategia "de boca en boca", a replicar elementos de propaganda digital, a difundir el tema musical de la campaña, la coreografía y calcomanías.

No obstante, también hizo posible detectar el difuminado de márgenes entre información y persuasión al intentar capitalizar la cercanía de las juventudes para motivar a abuelos y abuelas a replantear su voto. Con lo cual, también se evidencia la participación juvenil como un componente del complejo ensamblaje implicado en la producción y difusión de esta campaña que es necesario seguir examinando.

La estrategia de comunicación política se focaliza en entrelazar entretenimiento, diversión, su auto proclamada victoria en los debates, el llamado a la acción a las juventudes para reproducir la propaganda y votar, bajo la promesa de novedad, de progreso y de futuro "El futuro es hoy", "El México nuevo". Esto, desde una lógica de mercado que implica no aportar datos sustanciales que permitan conocer cómo gestionará, resolverá los problemas y cumplirá las promesas de campaña realizadas.

De igual manera, la utilización del enmarcado de la "política pop online" (Mazolenzi y Sfardini, 2009) al detonar lo personal y el entretenimiento para intentar conectar con las audiencias en clave de juventud y apelar al involucramiento emocional a través de la sentimentalización del discurso político (Arias, 2016) y de la juvenilización del mismo. Ya que en los videos prevaleció tanto una narrativa de experiencia personal como elementos con los que las juventudes usuarias se identifican: conciertos, música en tendencia, necesidades y problemáticas cercanas, *hashtags* y eslóganes que responden y armonizan con la necesidad de cambio y novedad; así como empatar con las narrativas de las redes.

Sin embargo, este cambio parece más superficial que una transformación genuina al estar en tensión con la repetición de viejas prácticas; como los ataques directos contra personalidades políticas de otros partidos, la centralidad en las promesas de cambio más que en la argumentación de acciones y procesos para lograrlas.

Destaca también, la fórmula de capitalizar la influencia mediática de Mariana Rodríguez al buscar transferir hacia Jorge Álvarez Máynez y a MC la atención que ella genera, reproduciendo así la tendencia del político-*influencer* (Álvarez-Monsiváis y Marañón, 2023). Estrategia que se enmarca dentro de una lógica de mercado donde Mariana Rodríguez puede representar una suerte de anzuelo para dar a conocer al candidato y absorber parte del capital social y político que ella construyó previamente como *influencer* en redes sociodigitales.

Examinar la hexis corporal (Bourdieu, 2000) y la interpretación de masculinidad del candidato (Butler, 1997) evidenció otra contradicción. Aunque el discurso es progresista, y aparentemente, representa una nueva masculinidad relajada y cercana que cuestiona el modelo tradicional, denota cierta superioridad machista y aspiracional en tono "*cool*", como ocurrió en el lanzamiento de su candidatura donde toma cerveza desde un palco VIP en el estadio con el gobernador de Nuevo León.

La hipótesis se cumple al confirmar que el corpus audiovisual analizado se centra en el entretenimiento y tono emocional enfocado en el personaje político y no en la generación de

datos o ideas que permita la deliberación informada de las audiencias jóvenes. A partir de que en una minoría de los videos el candidato desarrolla, explica y argumenta propuestas. De un total de 45 videos, el candidato difunde propuestas en 13 textos audiovisuales, de los cuales únicamente en tres desarrolla líneas de acción para explicar cómo logrará erradicar la "Vieja Política". Con lo cual, es posible afirmar que los videos analizados no aportan al beneficio de la democracia digital (Ford, 2019) a partir de no cooperar con la reducción de la desinformación y desarrollar ataques y expresiones de violencia política en razón de género.

Consideramos que el análisis de la utilización de TikTok en la campaña del candidato es relevante, ya que reproduce la tendencia del político-*influencer* (Álvarez-Monsiváis y Marañón, 2023) con un diseño estratégico centrado en medios digitales y mensajes de alto impacto, no necesariamente apelando a grandes costos de producción, sino al posicionamiento y la adaptación a las demandas del algoritmo para intentar potenciar la viralidad. Estrategia que podría ser rentable, al permitir erogar un gasto menor y generar mayor cercanía con las audiencias en comparación con estrategias tradicionales.

En este sentido, es importante también señalar los retos que se presentan en términos del monitoreo y la normatividad en el uso de plataformas y redes sociodigitales en procesos político electorales, ya que estas parecen posicionarse como medios clave en el ecosistema de comunicación política digital con procesos, estrategias y prácticas diferenciadas a los medios tradicionales.

Como futuros temas de investigación proponemos analizar la experiencia de las audiencias con los textos audiovisuales y con la imagen que los personajes políticos construyen a partir de un análisis de Comentarios y narrativas grupales en TikTok. Una limitación metodológica es la revisión del uso de *bots*, puesto que el método actual hizo posible identificar ciertos incrementos en la interacción dentro del código, sin embargo, no podemos verificar su empleo a falta del equipo adecuado.

6. Nota

1. Este estudio funcionó como prueba piloto para diseñar y afinar, mediante sesiones colectivas de trabajo con colegas involucrados en el proyecto, nuestro Libro de Códigos, el cual se presenta más adelante en el presente artículo, así como el proceso de codificación.

2. Gira de campaña, Actividad política, Intervención en medios, Vida privada, Partido político de adscripción, Otro partido político, Problema social, Eventos de entretenimiento, Políticas con PEG, Otro.

3. Seguridad, Salud, Economía, Infraestructura, Institucional, Cultura/Entretenimiento, Género, Ecología, Migración, Corrupción, Internacional, Personal, Ciencia, Otro.

4. Diseño de acciones, Propuesta de campaña, Movilización política, Opinión/Recomendación, Ataques a partidos/candidatos de oposición, Defensa, Alianza estratégica, Humor sobre sí mismo, Burla/sarcasmo sobre otros partidos/candidatos, Conexión, Otros.

5. Institucional, Cotidiano artificial, Espontáneo, Artificioso.

6. Racional, Combativo, Emocional, Propositivo, Agresivo, Monológico, Victorioso, Artificial, Sarcástico, Nacionalista, Humorístico, Populista.

7. Candidato, Miembros del partido de adscripción, Otros políticos, Familia/Amigos, Ciudadanía, Mujeres, Indígenas, Adultos Mayores, Jóvenes, Infancias, Personas con discapacidad, Artistas/influencers, Medios, Instituciones, Movimientos sociales, LGBTIQ+

8. Hombre de Estado, Gestor público, Líder de masas, Protector, Héroe, Víctima, Inclusivo, Status político, Mediador, Amigo, Pareja, Familiar, Estatus social, Género (Masculinidad tradicional, Masculinidad patriarcal, Masculinidad moderna/progresista).

9. Término coloquial utilizado para hacer referencia a una alianza entre el Partido Revolucionario Institucional (PRI) y el Partido Acción Nacional (PAN).

6. Contribución de las autoras

Cyntia Cerón-Hernández: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización.

Thelma-Elena Pérez-Álvarez: Administración del proyecto; Análisis formal; Conceptualización; Curación de datos; Escritura - borrador original; Escritura - revisión y edición; Investigación; Metodología; Recursos; Software; Supervisión; Validación; Visualización.

7. Conflictos de interés

Las autoras declara que no existe ningún conflicto de interés, económico ni de otra naturaleza, que haya podido influir en los resultados o en la interpretación de los hallazgos presentados en este artículo.

8. Cumplimiento ético

La investigación que sustenta este artículo es de carácter teórico-documental y no involucra experimentación con seres humanos, recolección de datos personales ni intervención sobre participantes. Por ello, no requirió evaluación por parte de un comité de ética institucional. El trabajo se llevó a cabo conforme a los principios éticos generales de la investigación académica, incluyendo el respeto a los derechos de autoría y la correcta atribución de las fuentes consultadas.

9. Financiación

Este trabajo no contó con financiación específica de agencias del sector público, sector comercial o entidades sin ánimo de lucro.

10. Objetos de ciencia abierta

Los datos generados durante la investigación no están disponibles.

11.Referencias

Álvarez-Monsiváis, E., & Marañón, F. (2023). De influencer a primera dama: Las publicaciones de Instagram de Mariana Rodríguez en la campaña por la gubernatura de Nuevo León, México 2021. *Observatorio (OBS*)*, *17*(2), 81–102. https://doi.org/10.15847/obsOBS17220232152

Amaireh, H. A. (2022). Corpus-based analysis of the feminine style of Kamala Harris' discourse: Women (not men) are the backbone of America's democracy and economy. *Theory and Practice in Language Studies*, *12*(9), 1762–1769. https://doi.org/10.17507/tpls.1209.08

Ardèvol, E. (2001). Imagen y conocimiento antropológico. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, (27), 43–64. https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15084

Arias, M. (2016). *La democracia sentimental: Política y emociones en el siglo XXI*. Página Indómita.

Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama.

Bradshaw, S., & Howard, P. (2017). *Troops, trolls and troublemakers: A global inventory of social media manipulation* (Working Paper No. 2017.12). Project on Computational Propaganda, Oxford Internet Institute. https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:cef7e8d9-27bf-4ea5-9fd6-855209b3e1f6

Butler, J. (1997). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.

Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Alianza Editorial.

Cervi, L., & Marín-Lladó, C. (2021). What are political parties doing on TikTok? The Spanish case. *Profesional de la Información*, *30*(4), e300403. https://doi.org/10.3145/epi.2021.jul.03

Diaz-Ruiz, C., & Nilsson, T. (2023). Disinformation and echo chambers: How disinformation circulates on social media through identity-driven controversies. *Journal of Public Policy & Marketing*, *42*(1), 18–35. https://doi.org/10.1177/07439156221103852

Figuereo-Benítez, J. C., Oliveira, J. S., & Mancinas-Chávez, R. (2022). TikTok como herramienta de comunicación política de presidentes iberoamericanos. En I. Aguaded, A. Vizcaíno-Verdú, Á. Hernando-Gómez y M. Bonilla-del-Río (Eds.), *Redes sociales y ciudadanía: Ciberculturas para el aprendizaje* (pp. 103–112). Comunicar Ediciones. https://doi.org/10.3916/Alfamed2022

Ford, E. (2019). *El reto de la democracia digital: Hacia una sociedad interconectada*. Jurado Nacional de Elecciones / Oficina Nacional de Procesos Electorales / Konrad-Adenauer-Stiftung.

Fraustro, S. (2024, 24 de julio). TikTok arrasa a TV en exposición de candidatos presidenciales en México. *Milenio*. https://www.milenio.com/politica/elecciones/tiktok-la-principal-fuente-de-exposicion-de-candidatos-presidenciales

Goffman, E. (2001). *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (H. B. Torres Perrén & F. Setaro, trads.; Obra original publicada en 1959). Amorrortu.

Gómez-Cruz, E. (2018). Etnografía celular: Una propuesta emergente de etnografía digital. *Virtualis: Revista de Cultura Digital*, *8*(16), 77–98. https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/251

Gómez-de-Travesedo-Rojas, R., Gil-Ramírez, M., & Chamizo-Sánchez, R. (2023). Comunicación política en TikTok: Podemos y Vox a través de los vídeos cortos. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, (60), 71–93. https://revistascientificas.us.es/index.php/Ambitos/article/view/22842

Gómez-Aguilera, B. N., & López-Aguirre, J. L. (Coords.). (2018). *Agencia sociodigital de la campaña presidencial de 2018: Temas, emociones y notas falsas que motivaron la interacción político-ciudadana*. Universidad Autónoma de Coahuila.

Gómez-Tagle, S., & García, J. E. (2021). *La confianza y la participación de la juventud en la democracia*. Instituto Nacional Electoral. https://www.ine.mx/wp-content/uploads/2021/08/confianzayparticipacion.pdf

Islas, O. (2015). La ecología de los medios: Metadisciplina compleja y sistémica. *Palabra Clave*, *18*(4), 1057–1083. https://doi.org/10.5294/pacla.2015.18.4.5

Kotler, P., Kartajaya, H., & Setiawan, I. (2021). *Marketing 5.0: Tecnología para la humanidad*. LID Editorial.

Krippendorff, K. (1990). *Metodología del análisis de contenido: Teoría y práctica*. Paidós.

Larsson, A.-O. (2016). Online, all the time? A quantitative assessment of the permanent campaign on Facebook. *New Media & Society*, *18*(2), 274–292. https://doi.org/10.1177/1461444814538798

Logan, R. K. (2010). *Understanding new media: Extending Marshall McLuhan*. Peter Lang.

López-Aguirre, J. L., Gómez-Aguilera, B. N., Cerón-Hernández, C., & Fernández-Fernández, E. (2021). *La retórica digital del discurso político electoral en Twitter: Análisis del logos, ethos y pathos. Aportaciones de la ciencia de datos en el estudio de temas y sentimientos*. Universidad Panamericana / Universidad Autónoma de Coahuila / Universidad Intercontinental. https://scripta.up.edu.mx/handle/20.500.12552/9584

López-Rabadán, P., & Doménech-Fabregat, H. (2018). Instagram y la espectacularización de las crisis políticas. Las 5W de la imagen digital en el proceso independentista de Cataluña. *Profesional de la Información*, *27*(5), 1013–1029. https://doi.org/10.3145/epi.2018.sep.06

Mazzoleni, G., & Sfardini, A. (2009). *Politica pop: Da "Porta a Porta" a "L'isola dei famosi"*. Il Mulino.

Montaño-Sánchez, L. E. (2024). El atractivo de la brevedad: TikTok en las campañas políticas de los candidatos presidenciales en México. *Anuario de Investigación de la Comunicación CONEICC*, (XXXI). https://doi.org/10.38056/2024aiccXXXI647

Montaño-Sánchez, L. E. (2025). El hartazgo encontró el grito: Discurso y performatividad de Javier Milei en TikTok. *Revista de Estudios Sociales*, (94), 121–143. https://doi.org/10.7440/res94.2025.07

Movimiento Ciudadano. (2026). *Nuestra historia*. https://archivo.movimientociudadano.mx/nuestra-historia

Palazuelos-Rojo, I. de J., Corvera-Sánchez, A. A., & Rentería-Díaz, I. D. (2022). Repensando la tecnopolítica desde los procesos electorales federales de 2012 y 2018 en México. *index.comunicación*, *12*(1), 99–120. https://doi.org/10.33732/ixc/12/01Repens

Pérez-Álvarez, T. E. (2018). ¿Diversidad, empoderamiento y libre elección? Una mirada a representaciones de las mujeres en el spot Bonafont, fluye en ti (México, 2016). *Asparkía Investigació Feminista*. Universitat Jaume I, (33), 295-314. https://doi.org/10.6035/Asparkia.2018.33.17

Pérez-Álvarez, T. E. (2019). *Representaciones de las mujeres en la publicidad televisiva como una impronta de violencia simbólica en México: estudio de una muestra y propuesta* [Tesis de doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona].

Pérez-Álvarez, T. E. (2023). Una aproximación a la fenotipocracia en la publicidad televisiva difundida en México. *Contratexto*, 40, 189-226. https://doi.org/10.26439/contratexto2023.n40.6377

Pérez-Álvarez, T. E., Cerón-Hernández, C., García-Villatoro, M. J. (2023). TikTok como nueva plataforma tecnopolítica de comunicación hacia la campaña presidencial de 2024 en México. *Revista Panamericana de Comunicación*, *5*(2), 105-129. https://doi.org/10.21555/rpc.v5i2.2990

Podium. (2020, 12 de febrero). *Todo lo que debes saber de TikTok en 2020* [Entrada de blog]. SCPodium. https://www.scpodium.com/todo-sobre-tik-tok-estadisticas-2020

Quevedo-Redondo, R., & Gómez-García, S. (2023). Political communication on TikTok: from the feminisation of discourse to incivility expressed in emoji form. An analysis of the Spanish political platform Sumarand reactions to its strategy. *Profesional de la información*, *32*(6), e320611. https://doi.org/10.3145/epi.2023.nov.11

Quevedo-Redondo, R., & Portalés-Oliva, M. (2017). Imagen y comunicación política en Instagram. Celebrificación de los candidatos a la presidencia del Gobierno. *Profesional de la Información*, *26*(5), 916–927. https://doi.org/10.3145/epi.2017.sep.13

Serrano-Puche, J. (2017). Metaanálisis del consumo digital en el ecosistema mediático contemporáneo: Factores distintivos e implicaciones emocionales. *Revista Mediterránea de Comunicación*, *8*(1), 75–85. https://doi.org/10.14198/MEDCOM2017.8.1.6

Silverio, M. (2024, 9 de marzo). Las redes sociales más usadas en 2024. *PrimeWeb*. https://www.primeweb.com.mx/redes-sociales-para-empresas

Silverio, M. (2026, 5 de enero). Estadísticas y usuarios activos de TikTok. *PrimeWeb*. https://www.primeweb.com.mx/tiktok-estadisticas

Toret, J., Calleja, A., Marín-Miró, Ó., Aragón, P., Aguilera, M., & Lumbreras, A. (2013). *Tecnopolítica: La potencia de las multitudes conectadas. El sistema red 15M, un nuevo paradigma de la política distribuida*. Universitat Oberta de Catalunya. https://www.researchgate.net/publication/259053529_Tecnopolitica_la_potencia_de_las_multitudes_conectadas

Uribe-Roncallo, P. (2020). Masculinidades alternativas: Varones que se narran al margen del modelo hegemónico y generan cambios a través de la educación. *Revista Latinoamericana de Educación Inclusiva*, *14*(2), 115–129. https://doi.org/10.4067/S0718-73782020000200115

Van-Dijk, T. A. (2005). Ideología y análisis del discurso. *Utopía y Praxis Latinoamericana*, *10*(29), 9–36. https://produccioncientificaluz.org/index.php/utopia/article/view/2703

Velasco, H., & Díaz-de-Rada, Á. (1997). *El trabajo de campo: La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*. Trotta.

DIRECTRICES PARA AUTORES

La revista aborda cualquiera de las temáticas del área de Comunicación, incluyendo a la Documentación, disciplina auxiliar del área cuyo objeto de estudio es también la información, la pertenencia del área de Documentación a Comunicación era constantemente referida por el primer editor de la revista, D. José López Yepes. Por tanto, esta es una revista de Comunicación que pretende abordar la riqueza del área; Periodismo, Comunicación en General, Publicidad, Comunicación Audiovisual, Relaciones Públicas y Documentación. Igualmente está interesada en los fenómenos comunicativos en cualquier contexto, Comunicación y Ciencia, Comunicación y Salud, con la excepción de la comunicación entre máquinas (M2M).

Tipologías documentales

Los trabajos deben ser originales, fruto de la investigación de los autores, por tanto, no pueden haber sido hecho públicos previamente o estar en proceso de evaluación de otras revistas. En caso de resultados provenientes de tesis doctorales o expuestos parcialmente en congresos se aconseja consultar al equipo editorial de la revista. Los artículos se estructurarán dentro de los monográficos temáticos o en sección miscelánea.
Se aceptan las siguientes tipologías de trabajos:

- **Investigaciones y revisiones**. Extensión entre 4.000 y 10.000 palabras. En esta extensión se incluyen todos los apartados, incluyendo elementos identificativos como títulos, resúmenes y palabras clave así como la bibliografía.
- **Reseñas de libros**. Extensión entre 1.000 y 5.000 palabras. En esta extensión se incluyen todos los apartados, incluyendo elementos identificativos como títulos, resúmenes y palabras clave así como la bibliografía.

Presentación de originales

Los manuscritos deben ser enviados de manera exclusiva a través de la **plataforma OJS** por el autor de correspondencia. El envío se realizará a través de este enlace: (https://revistas.up.edu.mx/rpc/about/submissions). Es obligatorio que todos los autores sean registrados en el sistema OJS.
La **presentación de los trabajos** debe ajustarse a las siguientes pautas: emplear la tipografía Arial 10, interlineado simple y justificación completa, evitando la utilización de tabuladores o retornos de carro entre los párrafos. Únicamente se debe aplicar un retorno de carro en los apartados de mayor extensión, como autor, título, resúmenes, descriptores, créditos y epígrafes. El formato de página debe incluir márgenes de dos centímetros en todos los lados. Los trabajos se presentarán en el formato Word para PC. Es necesario que el archivo esté anonimizado en las Propiedades del archivo, de modo que no se revele la identidad de los autores (se debe anonimizar antes de enviar).
Esta revista se rige según la **normativa APA** en su séptima edición, pudiéndose ser consultadas a través de este enlace: (http://bit.ly/2JkuWs8), tanto para la citación y referenciación de trabajos como para la estructura y desarrollo de elementos individuales (siglas, tablas, figuras, etc.).

Estructura de los manuscritos

Manuscrito original. Se debe enviar sin revelar menciones a la autoría de este, eliminando en el archivo docx los datos de las personas que lo han creado y modificado. Este documento debe estar consensuado por todos los autores del trabajo. Si un autor, con posterioridad al envío e incluso publicación del trabajo se declara ignorante y en desacuerdo con el mismo este será rechazado.
Estructura del manuscrito. Se prioriza la estructura IMRyC (Introducción, Metodología, Resultados y Conclusiones), sin embargo, en trabajos de corte cualitativo o humanístico se permite también que el orden interno se ajuste libremente al contenido de los trabajos. En el caso de las reseñas de libros, la estructura es libre.

- **Artículos científicos y Revisiones.** Título de no más de 80 caracteres. Resumen entre 150 y 250 palabras. Abstract entre 150 y 200 palabras. Seis palabras clave en castellano y seis keywords. Hay que indicar que en los artículos de revisión se espera un elevado número de referencias, clásicas pero también actualizadas.

- **Reseñas de libros.** Título de no más de 80 caracteres. Resumen entre 100 y 150 palabras. Abstract entre 100 y 150 palabras. Seis palabras clave en castellano y seis keywords. Las reseñas de libros deben ser análisis críticos de la obra, con bibliografía, no documentos con fines propagandísticos, llevadas a cabo por expertos en la materia, no por personas afines al autor o el propio autor de la obra.

Agradecimientos. Para mantener el anonimato del trabajo se recomienda incluir este apartado una vez aceptado el manuscrito en los cambios de galeradas. El apartado se incluye antes de la Bibliografía.
Financiación. Este apartado no se incluirá en las versiones de evaluación, para mantener el anonimato, como queda registrado en la carta de portada, se incluirá una vez aceptado el trabajo en la maquetación definitiva.
Notas. Este apartado se incluirá al final del texto, antes de los agradecimientos si los hubiese.
Anexos. No se incluyen anexos dentro del artículo, es por ello por lo que para utilizar materiales extraordinarios en el artículo como imágenes o set de datos se deberán subir a un repositorio de datos como Zenodo o Figshare y ser citados y referenciados correctamente.

POLÍTICAS DE INTEGRIDAD ÉTICA Y CIENTÍFICA

La Revista Panamericana de Comunicación se adhiere a los lineamientos del Commitee on Publications Ethics (COPE), htpps://publicationethics.org. y se rige por los siguientes principios éticos inspirados en gran parte por el citado Comité.

a) Para los autores

- Los trabajos cuya publicación se solicita deben ser absolutamente originales y libres de todo plagio y no publicados con anterioridad.
- En los casos de multiautoría debe justificarse la responsabilidad de cada uno de los autores.
- Los autores deberán hacer constar las ayudas o apoyos financieros que hayan obtenido para llevar a cabo la investigación.
- Los autores no podrán publicar el artículo en otra revista.
- Se hará uso de sistemas de detección de plagios.
- Los autores remitirán al Consejo editorial, una vez aceptado el trabajo, una carta relativa a la declaración de originalidad y de cesión de la propiedad intelectual a favor de la revista y del derecho de la misma a la difusión de sus trabajos.
- Los autores deberán proporcionas retractaciones y todo tipo de errores advertidos.

b) Para los revisores

- Los revisores elegidos deben hacer un trabajo de crítica objetiva en el marco del propósito del trabajo, sin perjuicio de hacer sugerencias para futuros trabajos.
- Los revisores deberán observar el estilo de la redacción y la claridad expositiva de los textos.
- El contenido de sus informes debe reflejar observaciones concretas y expresadas de modo preciso sin ambigüedades y respetando los plazos de devolución de dichos informes.
- Asimismo, deberán comunicar al editor de la revista cualquier infracción de carácter ético o científico que hayan podido observar en el ejercicio de su función.

c) Para los editores

- Los editores garantizan la privacidad de los datos personales, la confidencialidad de los artículos durante el proceso de revisión y ante de hacerlos públicos así como los plazos previstos en el proceso editorial.
- Los editores garantizan la idoneidad de los revisores elegidos en función de la especificidad y especialización de los artículos a evaluar.
- Loa editores garantizan la calidad de los artículos, su carácter ético, proceder a las retractaciones en caso necesario así como resolver posibles conflictos de intereses.
- Los editores deberán responder a las posibles quejas planteadas por los autores.
- Los editores podrán sugerir correcciones de estilo y otras así como retraer justificadamente los artículos cuando sea necesario.



UNIVERSIDAD
Panamericana

UNIVERSIDAD
Panamericana
Escuela de
Comunicación