



El cadáver como heraldo. Del canto épico a la bolsa de plástico

The corpse as herald. From the epic song to the plastic bag



Alejandro-Dayan Saldívar-Chávez

<https://orcid.org/0000-0003-0359-6340>

UNAM

aldsaldivar@politicass.unam.mx

Cómo citar este artículo

Saldívar-Chávez, A. D. (2026). El cadáver como heraldo. Del canto épico a la bolsa de plástico. *Revista Panamericana de Comunicación*, 8(2), 3636. <https://doi.org/10.21555/rpc.v8i2.3636>

Recibido: 29 - 11 - 2025

Aceptado: 11 - 08 - 2026

Publicado en línea: 25 - 09 - 2026

Resumen

Este artículo analiza las condiciones de circulación, montaje y dispersión de imágenes de cadáveres embolsados en México entre 2017 y 2022, a partir de un archivo compuesto por 150 fotografías recolectadas en redes digitales y medios locales. Más allá de su valor documental, estas imágenes configuran un régimen visual en el que el dolor se administra simbólicamente y el sufrimiento se disocia de toda posibilidad de duelo. Su reiteración y pérdida de contexto en las plataformas digitales producen una neutralización ética de la violencia. A partir de una cartografía digital elaborada con base en los lugares de hallazgo, el artículo traza una geografía del poder necropolítico que determina dónde y cómo aparece la muerte. En diálogo con prácticas comunitarias de memoria y mapeo, se examina cómo estas representaciones participan en la producción de un territorio del dolor privado de inscripción ritual. El texto sostiene que estas imágenes, al circular desprovistas de relato, sustituyen el testimonio por su repetición, y que la cartografía resultante revela el modo en que el espacio mismo se convierte en heraldo de la violencia.

Palabras clave: Violencia; Fotoperiodismo; Imágenes pobres; Violencia mediática; Circulación; Cartografías; Duelo.

Abstract

This article examines the conditions of circulation, montage, and dispersion of images depicting bagged corpses in Mexico between 2017 and 2022, based on an archive of 150 photographs collected from digital networks and local media outlets. Beyond their documentary value, these images shape a visual regime in which pain is symbolically administered and suffering becomes detached from any possibility of mourning. Their reiteration and loss of context within digital platforms produce an ethical neutralization of horror: the image no longer challenges—it merely confirms. Drawing on a digital cartography constructed from the locations of discovery, the article outlines a geography of necropolitical power that determines where and how death becomes visible. In dialogue with community practices of



memory and mapping, it examines how these representations contribute to the production of a territory of pain deprived of ritual inscription. The study argues that these images, by circulating without narrative, replace testimony with repetition, and that the resulting cartography reveals the ways in which space itself becomes the herald of violence.

Keywords: Violence; Photojournalism; Poor images; Media violence; Circulation; Cartographies; Mourning.

1. Introducción

En la *Iliada*, el cuerpo de Héctor arrastrado por Aquiles alrededor de las murallas de Troya expone la rutina de la guerra y transforma el cadáver en signo, en mensaje dirigido tanto al enemigo como a los dioses. En ese gesto la violencia se vuelve performativa, escritura del poder sobre la carne vencida. El cuerpo del héroe deviene reliquia profanada, materia para la memoria y la vergüenza. Homero dedica versos enteros al modo en que ese cuerpo se conserva milagrosamente incorrupto, como si el poema contuviera una pugna entre el deseo de inscribir la muerte y la necesidad de preservar el cuerpo como archivo sagrado¹.

El cadáver embolsado en México, casi siempre anónimo, despedazado, privado de rostro y de nombre, subvierte esa economía simbólica. La bolsa negra de basura impide toda lectura heroica. Se trata de un cuerpo al que le arrancaron el canto, el funeral, el linaje y el narrador. El cadáver embolsado puede leerse como un cuerpo sin duelo, un resto expulsado de los circuitos simbólicos, estéticos y políticos que permiten la inscripción de la muerte en una comunidad (Diéguez, 2016). Ya no hay tumba que reciba a estos cuerpos; hay brechas, banquetas, ríos y drenajes donde se arroja lo que el sistema necropolítico considera residuo.

Este texto analiza el embolsado como forma visual necropolítica y explora su funcionamiento como signo, archivo y advertencia. A diferencia de representaciones clásicas de la muerte, como la *Piedad* de Miguel Ángel o los martirios barrocos que exaltaban la dignidad del cuerpo caído, el cadáver embolsado niega la posibilidad de redención visual. Hay contención, opacidad y mutismo donde antes hubo gesto y exposición. El contraste con las familias buscadoras, que sostienen listas, retratos, prendas, palas y análisis de ADN en lugar de cuerpos, revela un quiebre entre el duelo y la imagen, un hiato entre la muerte y su representación².

El arte renacentista ofrecía cuerpos gloriosos incluso en su descomposición, como el Cristo de Holbein o el San Sebastián de Sodoma; el cuerpo embolsado niega cualquier estética del martirio. Es un cadáver que se esconde del ojo en lugar de ofrecérsele. Una imagen pobre, en el sentido de Steyerl (2014), que circula degradada, pixelada, envuelta, fragmentada en redes so-

1 La representación canónica de la escena es la hidria ática de figuras negras atribuida al Grupo de Antíope (ca. 520-510 a. C.), conservada en el Museum of Fine Arts de Boston (inv. 63.473), donde Aquiles arrastra el cadáver de Héctor junto al túmulo de Patroclo ante la mirada de Príamo y Hécuba, con la diosa Iris en vuelo y el eidolon del amigo muerto sobre su tumba. Ficha del museo: <https://collections.mfa.org/objects/153447>.

2 Se emplea aquí “familias buscadoras” y se evita la etiqueta “madres buscadoras”, extendida en la prensa y en el discurso oficial. Esa etiqueta esencializa el trabajo de búsqueda como extensión del rol materno, invisibiliza a padres, hermanos, hijos y compañeros que también rastrean, y reduce una lucha política a un afecto biológico. Las propias familias han cuestionado la denominación impuesta desde los medios y el Estado.

ciales, noticiarios o cadenas de WhatsApp. Por ello el análisis aborda las imágenes de cadáveres embolsados como un dispositivo visual que articula tres dimensiones centrales. La primera es su circulación masiva a través de redes sociales, plataformas digitales y mapas colaborativos. La segunda, su montaje escenográfico como cuerpo posado en la vía pública con intencionalidad comunicativa. La tercera, su dispersión territorial como signo cartográfico de la fragmentación del Estado y la multiplicación de los homicidios.

Lejos del análisis criminológico o forense del fenómeno, este trabajo propone una lectura desde la estética política, la antropología de la imagen y los estudios visuales. El corpus incluye una cartografía digital de cadáveres embolsados geolocalizados, imágenes extraídas de medios de difusión masiva y formas de circulación visual degradada en redes sociales. La investigación parte del contexto mexicano, pero se inserta en un marco más amplio de interrogación sobre el estatuto de la imagen en regímenes necropolíticos (Mbembe, 2003).

El estudio de la nota roja mexicana ha fijado su economía del morbo y su función de clase (Monsiváis, 2010), las políticas de género que ordenan sus portadas (Vargas, 2014) y su papel en la construcción pública de la verdad criminal frente al fracaso judicial (Piccato, 2017). Los trabajos sobre visualidad digital, por su parte, describen la degradación material de la imagen que circula (Steyerl, 2014) y el trabajo humano de moderación que decide qué violencia permanece en línea (Roberts, 2019). Este artículo opera en la fisura entre ambos campos. La bibliografía sobre nota roja se detiene en el marco editorial impreso; la bibliografía sobre plataformas rara vez territorializa lo que analiza. Cartografiar el sitio del hallazgo permite preguntar qué ocurre cuando la imagen del cadáver abandona la página y aterriza en un mapa.

En un país donde más de 134 mil personas figuran como desaparecidas y se registran en promedio más de 23 mil homicidios dolosos al año (RNPDO, 2026; SESNSP, 2025), la representación visual de esos cuerpos no puede considerarse un residuo informativo, ni abordarse con los términos tradicionales de la denuncia o la documentación. Las imágenes de cadáveres embolsados reconfiguran la violencia en lugar de ilustrarla. La eficacia de la violencia depende tanto de su dimensión ritual y su escenificación como de su fuerza material (Sofsky, 2006). La fotografía de un cuerpo embolsado, al difundirse, repetirse, insertarse en el tráfico digital cotidiano, organiza el campo afectivo.

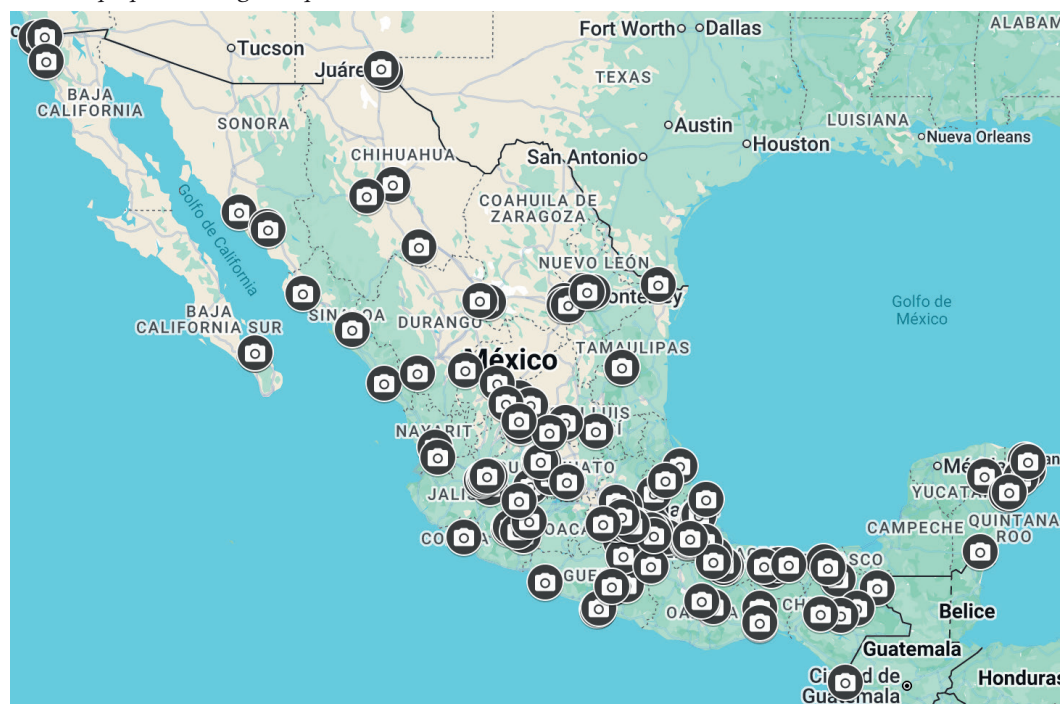
Entender la figura del cadáver como heraldo permite repensar el estatuto del cuerpo en la escena pública como un artefacto de gubernamentalidad (Foucault, 2006) ejercida en el registro de la visualidad (Mirzoeff, 2011). La articulación entre archivo digital, análisis iconográfico y pensamiento político en torno al dolor ofrece un enfoque interdisciplinario, anclado tanto en la tradición filosófica como en los estudios visuales contemporáneos. El embolsado hereda la narrativa del detrito posmoderno antes que la del héroe épico. La cartografía que traza su dispersión dibuja trayectorias de desaparición. Donde hubo epopeya queda archivo en fuga.

2. Metodología

Este análisis parte de una mirada hacia la imagen como dispositivo político y como archivo de la violencia actual, sostenida en una investigación sobre 150 imágenes recolectadas entre 2017 y 2022 que muestran cadáveres embolsados en espacios públicos. Las fotografías fueron seleccionadas por su disponibilidad abierta en redes sociales y medios locales, y sistematizadas en una cartografía digital que traza la geografía del hallazgo. Más que generar una tipología de la representación, se busca entender cómo esas imágenes se ensamblan en la arquitectura visual de la violencia, cómo circulan, cómo se montan unas sobre otras, cómo se dispersan hasta volverse irreconocibles.

Figura 1

Cartografía de los embolsados en México. Cada punto representa el hallazgo de uno o varios cadáveres. Elaboración propia en Google Maps.



Nota: Se recomienda explorar el mapa donde se ubican las fotografías:

<https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1sMmBGkvPyDsF9dO6cceMN2ewCHjNcQN4&usp=sharing>

Cada imagen fue registrada, fechada y ubicada territorialmente, en la medida de lo posible, a partir de datos incrustados, señalamientos textuales o georreferencias visibles en la toma. El resultado es una cartografía digital que permite visualizar, de manera representativa aunque no exhaustiva, cómo y dónde aparecen los cadáveres embolsados en el territorio nacional. Esta cartografía renuncia a cuantificar el horror y a fijar un patrón criminal; muestra la inscripción espacial del cuerpo como residuo, cómo se deposita, se exhibe y se desplaza en el espacio público.

La elección metodológica obedece a una estrategia hermenéutica y visual que problematiza la circulación de cadáveres embolsados como signos necropolíticos en el espacio público mexicano. El punto de partida fue un rastreo hemerográfico y en redes sociales sobre fotografías de embolsados. El rastreo combinó tres vías. La primera consistió en la revisión sistemática de portales informativos locales y de nota roja en los estados con mayor incidencia de homicidios durante el período. La segunda, en el seguimiento de cuentas y grupos públicos de redes sociales dedicados a reportar hechos violentos a escala municipal, donde estas imágenes suelen aparecer antes que en los medios formales. La tercera, en la recuperación de imágenes reenviadas por cadenas de mensajería cuya trazabilidad resultó posible gracias a marcas de agua, metadatos o referencias cruzadas con notas de prensa. Cada pieza recuperada pasó por un cotejo de fecha, lugar y fuente antes de incorporarse al corpus; las imágenes cuya localización resultó imposible de verificar quedaron fuera de la cartografía, aunque se conservaron para el análisis de circulación.

El abordaje es consciente de las condiciones de producción del conocimiento en contextos de violencia. Se reconoce que la neutralidad resulta imposible al documentar imágenes que provienen del exterminio, y que el acto de mirar, describir, teorizar o escribir sobre estos cuerpos conlleva siempre una dimensión ética. Se opta, entonces, por una epistemología crítica, atenta a los silencios, omisiones y estructuras de poder que atraviesan el archivo visual de la muerte.

El texto interroga las formas de visibilidad impuesta de la violencia en lugar de representarla. Parte del supuesto de que las imágenes de cuerpos embolsados operan como intervenciones simbólicas antes que como evidencias, montajes deliberados que organizan la percepción colectiva del terror. A diferencia de las teorías del testimonio que subrayan el “dar voz”, este trabajo asume que, ante ciertas imágenes, lo urgente es leer críticamente el montaje que las produjo antes que hablar por los muertos.

Los criterios de selección de las imágenes se sostienen en tres principios. El primero evita la estetización de la violencia. El segundo, la reapropiación del dolor como capital simbólico. El tercero, la reproducción innecesaria de imágenes que revictimizan. Por ello el archivo visual se aborda con cautela, se evita exponer las imágenes en bruto y se privilegia la descripción crítica, el análisis contextual y la interpelación ética. Investigar sobre los cuerpos desaparecidos y desechados implica además una responsabilidad política. El texto se concibe como intervención abierta, en solidaridad con quienes buscan, resisten o escriben desde el borde del duelo.

Se articulan tres operaciones de análisis, circulación, montaje y dispersión, cada una correspondiente a una dimensión distinta del proceso de visibilización. La circulación se refiere al trayecto digital de las imágenes, cómo se desplazan, en qué plataformas aparecen, con qué velocidad se comparten, qué tipo de comentario las acompaña o las omite. El montaje alude a la forma en que las imágenes son ensambladas en flujos informativos, mezcladas con otro tipo de contenidos, desprovistas de orden y jerarquía. La dispersión apunta a la pérdida progresiva de contexto, cómo la imagen se degrada, se desconecta, se vuelve parte de un fondo indiferenciado de violencia. Las tres operaciones funcionan como un solo mecanismo. La imagen circula porque el montaje algorítmico la vuelve compatible; se dispersa porque esa misma circulación desgasta el contexto que la anclaba. Este marco resulta transferible a otros archivos de violencia mediática en Latinoamérica, pues las operaciones describen condiciones estructurales de las plataformas antes que rasgos exclusivos del caso mexicano³.

El análisis prescinde de categorías estadísticas y de correlaciones causales. Se trata de una investigación de vocación interpretativa que entiende las imágenes como operadores sociales antes que como simples representaciones. Lo que una imagen hace depende de las condiciones materiales y simbólicas de su aparición tanto como de lo que muestra. En este sentido, el trabajo se sitúa dentro de la metodología visual crítica, un modo de mirar las imágenes como relaciones antes que como objetos (Rose, 2016).

La investigación incorpora además una dimensión afectiva y política. Las imágenes de cadáveres embolsados administran emociones a la vez que movilizan formas de percepción. En la medida en que se repiten, en que se acumulan desprovistas de relato, rara vez producen rechazo o compasión. A menudo producen indiferencia o, peor aún, una familiaridad insensible. Esa gestión del afecto, o de su suspensión, constituye una dimensión esencial del dispositivo de la violencia visual. Resulta imposible mirar estas imágenes desde una distancia neutral; toda mirada toma posición, aunque esa posición consista en reconocer el límite de lo que puede decirse. La selección del corpus, el gesto de mapearlo, el intento de nombrar sus condiciones de circulación, son formas de resistir el borramiento que esas mismas imágenes parecen operar.

El análisis se inscribe en una doble tradición. Retoma, por un lado, los estudios visuales que abordan la representación de la violencia como un dispositivo activo de producción de sentido

3 Las tres operaciones dialogan con genealogías teóricas distintas. La circulación retoma el circulacionismo de Steyerl (2014) y la condición post-internet formulada por Marisa Olson, donde el valor de la imagen reside en su capacidad de desplazamiento antes que en su contenido. El montaje recupera la tradición doble de Eisenstein (2001), en el sentido cinematográfico del choque entre planos, y de Warburg (2010), cuyo *Atlas Mnemosyne* piensa el montaje como método de conocimiento en la historia del arte. La dispersión extiende el análisis de Steyerl sobre la imagen pobre hacia la pérdida progresiva de contexto que las plataformas producen.

antes que como espejo pasivo (Didi-Huberman, 2014). Dialoga, por otro, con las perspectivas sociológicas que entienden la violencia como fenómeno social organizado, donde el terror visible cumple funciones políticas específicas (Sofsky, 2006).

El estudio parte de una hipótesis central. La violencia actual requiere tanto la ejecución física de los cuerpos como su circulación simbólica; la gestión del terror depende de la acción violenta y de su inscripción en el imaginario colectivo. Un caso del corpus condensa esa doble operación. El 4 de abril de 2017, dos cuerpos embolsados aparecen a unos metros de la sede de la Fiscalía General de Guerrero, en Chilpancingo. La fotografía del hallazgo, distribuida por medios nacionales bajo el crédito genérico de “Especial”, muestra los bultos sobre el pavimento, la cinta del perímetro y, al fondo, el edificio de la institución encargada de investigar el crimen. Los cuerpos frente a la fiscalía enuncian la impotencia del Estado ante su propia puerta. Analizar la representación mediática de los cadáveres embolsados permite comprender, por tanto, una dimensión esencial del ejercicio contemporáneo del poder, la producción de afectos sociales a través de imágenes fragmentadas de muerte.

En un contexto donde la espectacularización de la violencia coexiste con procesos de desensibilización social, resulta necesario examinar los modos en que las imágenes de víctimas se insertan en las prácticas de consumo cotidiano. El objetivo es contribuir a una comprensión de las dinámicas de representación de la violencia, interrogando las condiciones bajo las cuales los cuerpos violentados son mostrados, circulados y consumidos en la esfera digital.

Nada garantiza que ver más produzca comprensión. La abundancia de imágenes puede generar indiferencia en lugar de memoria, o instalar una memoria cínica, saturada, inmune (Didi-Huberman, 2014). El cadáver embolsado aparece entonces como figura residual, signo que perdió anclaje, resto que carece de dirección. Se desplaza por los canales digitales como una mercancía fantasma que renuncia a demandar contexto o exigir narración.

Tal vez el problema resida menos en la imagen que en las condiciones en que se despliega, en lo que se permite sentir frente a ella. Las emociones son formas de organización social, tecnologías que regulan la intensidad, el afecto, la distancia, antes que simples respuestas individuales (Ahmed, 2015). La repetición de estas imágenes administra una estética de la exposición desprovista de vínculo, de la violencia despojada de duelo, en lugar de activar empatía o juicio.

El propósito excede la condena de la visibilidad, la restauración de una ética perdida de la representación o la propuesta de una forma “correcta” de mostrar la violencia. Lo que urge es interrogar los regímenes bajo los cuales estas imágenes aparecen, se repiten o normalizan; pensar su circulación como parte estructural de la forma en que se representa, y se ejerce, el poder sobre los cuerpos. Hay algo del orden de lo insoportable en estas imágenes, pero también algo del orden de lo ilegible. Cuerpos que perdieron el relato, imágenes que perdieron la historia, archivos que carecen de archivo. Pensar con ellas implica intentar que no pasen del todo, antes que devolverles un significado pleno. Ese esfuerzo, mínimo, inestable, es quizás el único gesto que queda para interrumpir la indiferencia que las sostiene.

3. Desplazamientos míticos

Cuando Agamenón decide arrebatarse Briseida a Aquiles, ni siquiera él se atreve a dar la cara. Envía a sus heraldos, Taltibio y Euríates, que caminan por la orilla del mar y se detienen ante el guerrero más temible de los aqueos con el silencio de quien preferiría estar en otra parte. Aquiles los recibe con una cortesía inesperada. Los llama mensajeros de Zeus, les ofrece acercarse y los absuelve de antemano. El culpable es Agamenón; ellos solo cargan sus palabras (Homero, 2010, Canto I, vv. 334-336). La escena revela que el heraldo era intocable porque su palabra le pertenecía a otro.

Ese oficio reaparece, degradado, en una brecha mexicana. Una bolsa de plástico cerrada con cinta canela comunica más rápido que cualquier titular. Nadie ve el rostro y todos entienden el mensaje. Vernant y Vidal-Naquet (2002) sitúan al heraldo, junto a los mensajeros y los servidores, al margen de la tragedia; porta la acción sin compartir su destino (p. 99). El embolsado replica ese lugar con una diferencia que lo empeora todo. Llega de otra parte, habla por un poder ausente y anuncia algo que ya ocurrió lejos de la mirada. Su remitente calla y sin embargo firma. En algunas escenas del corpus la firma es una cartulina fosforescente con letras de plumón, “así les va a pasar”, como si el viejo oficio hubiera encontrado papelería nueva.

En *La ruina de Kasch*, Calasso (1989) cuenta que el cuerpo del heraldo antiguo le pertenecía a medias, prolongación del rey que lo enviaba, y que tocarlo equivalía a tocar al rey. De esa ambigüedad, mediador entre la guerra y la tregua, entre la palabra y el sacrificio, vivía el oficio entero. La inmunidad de Taltibio era la prueba material de que su palabra era ajena. El embolsado lleva la expropiación hasta el final. Su cuerpo ya le pertenece por completo al remitente. De ahí el parecido que recorre el corpus. La bolsa, la cinta, la postura, la orilla del camino, todo se parece porque el formato es el enunciado y cualquier rasgo individual estorbaría la lectura. El crimen organizado descubrió lo que la liturgia sabe desde siempre. El rito comunica por repetición.

Blanchot (2019) escribió que existe un hablar sin titular, una palabra que se separa de todo sujeto y acontece sola, impersonal, como el rumor de un desastre. Los heraldos rozaban ya esa condición, pues decían siempre palabras de otro. El embolsado la consume. Ya ni siquiera queda un portador; queda un resto que enuncia. Hereda el oficio en negativo. Anuncia una catástrofe sin fecha de término, una violencia que renunció a la ceremonia, un poder que dejó de representar el castigo porque el castigo circula solo.

Taltibio entregaba su mensaje una vez, ante los presentes, y volvía por donde vino. El embolsado fotografiado anuncia para siempre y ante cualquiera. La cámara lo convierte en emisario serial; su anuncio viaja separado del cuerpo, se reproduce, se degrada, pierde la fecha y el lugar. Cuando los peritos levantan el cuerpo, el mensaje apenas comienza su jornada. Por eso este artículo persigue a las imágenes y ya no a las escenas capturadas por fotoperiodistas. La pregunta dejó de ser qué anuncia el cuerpo; ahora importa cómo sigue anunciando cuando el cuerpo se fue.

Queda por saber qué noticias trae. El heraldo antiguo hablaba de la guerra, del reino, de los dioses. Este habla del Estado y sus fragmentos, de los pactos rotos, de la soberanía repartida entre poderes que no figuran en ningún organigrama. Cada bolsa arrojada en el alba marca el punto exacto del mapa donde el pacto social se rompió y donde la muerte gobierna a cielo abierto. Este heraldo se ofrece como signo último, como punto de fuga del relato oficial. Y sin embargo, insiste.

4. Del relicario al residuo

El 9 de febrero de 1929, horas después del fusilamiento de José de León Toral en Lecumberri, un médico le abrió el pecho con la aprobación de la familia y le extrajo el corazón. Una de las balas del pelotón lo había atravesado, y los devotos del magnicida leyeron esa herida como una señal, el órgano del asesino de Obregón convertido en imitación del Sagrado Corazón de Jesús. Sostenido con pinzas quirúrgicas, el corazón posó para dos fotografías de Manuel Ramos, fotógrafo que documentó el fervor católico de la época (Fajardo-Tapia, 2021).

En septiembre del mismo año, una cajita de madera labrada con un frasco de cristal cilíndrico quedó depositada bajo el altar de la Virgen de Guadalupe en la parroquia de San Miguel, en Guadalajara, junto al corazón del general cristero Enrique Gorostieta. Al hombre que mató

al presidente Álvaro Obregón, los seguidores católicos le dieron caja labrada, cristal, altar y escritura.

Brown (1981) mostró que el culto a los santos organizó el mundo tardoantiguo alrededor de tumbas donde el cielo tocaba la tierra; la presencia del fragmento garantizaba la presencia completa del santo, y tocarlo era tocarlo a él. La tradición católica multiplicó esa gramática en custodias, exvotos y procesiones, y el caso Toral demuestra hasta dónde llega su elasticidad. La camisa ensangrentada del fusilado se repartió en retazos entre sus fieles; la sábana que cubrió el cadáver se volvió bandera; las propias fotografías del cuerpo funcionaron como reliquias, al punto de que Fajardo-Tapia (2021) acuña para su álbum conmemorativo la categoría de foto-hagiografía. Materia santa, en el sentido preciso que Bynum (2011) da al término, fabricada alrededor de un magnicida. Una reliquia es, a fin de cuentas, un fragmento con domicilio.

El embolsado corroe ese andamiaje. La bolsa cancela la vista, suprime el contacto, rompe la economía táctil y visual del duelo. Faltan la vigilia, el responso, el epitafio, la procesión; falta el marco de miradas y voces. El cadáver entra en régimen de residuo en lugar de régimen de reliquia. La bolsa opera como anti-urna que expulsa en lugar de preservar. A diferencia de la iconografía pasional, donde el cuerpo de Cristo aparece exhibido, nombrado y llorado, el embolsado queda fuera del circuito litúrgico que convierte el dolor en memoria. La desritualización retira consuelo a los vivos y además despolitiza a los muertos al negarles el lugar que hace posible el duelo compartido (Bynum, 2011).

Del corazón de Toral se perdió el rastro, nadie ha podido demostrar dónde quedó (Fajardo-Tapia, 2021), y esa incertidumbre lo volvió leyenda, materia de columnas, pesquisas y devociones discretas. Del embolsado perdido nadie pregunta; su desaparición engrosa una estadística. El dolor católico enseñaba por el rito; convocaba a la imitación, suscitaba caridad, fundaba comunidad, y el corazón bajo el altar tapatío todavía enseña en esa clave.

La escena del embolsado enseña por el escarmiento. Donde el sacramento abría cuidado y comunión, la amenaza cierra el paso. El necrodispositivo conserva la estructura del vínculo, cuerpo, mensaje, lugar, y le cambia el signo. La cartografía del corpus exhibe la sustitución sobre el territorio con una literalidad que estremece. Donde antes pasaba una procesión, ahora aparece una bolsa. La señal que conducía a la plegaria instala hoy un perímetro de advertencia.

5. Análisis

El análisis parte de una evidencia material, la distribución territorial de cuerpos embolsados hallados en el espacio público mexicano entre 2017 y 2022, recopilados en un mapa construido mediante técnicas de recolección hemerográfica, análisis forense digital y georreferenciación. Este mapa, concebido inicialmente como instrumento descriptivo, revela una constelación de sitios de hallazgo y también una gramática de la desaparición que vincula el cuerpo embolsado con una semántica del territorio. La escena del hallazgo funciona como una interrupción del paisaje antes que como un punto en el mapa.

Como heraldo, el cuerpo embolsado es la carta en lugar de llevarla. Anuncia con forma en lugar de voz. Aparece en la calle como un residuo que reclama atención, interrumpe el tránsito. Su ubicación responde a un cálculo; es un punto de inflexión territorial. Por eso el mapa deja de ser un mero instrumento de localización para devenir cartografía del mensaje necropolítico.

En esta cartografía, cada cadáver embolsado delimita un perímetro simbólico. Señala zonas de control, rutas de distribución de mercancías, umbrales entre la vida barrial y la muerte organizada. La repetición de hallazgos en ciertos corredores urbanos, periféricos, límites municipales, sugiere una estrategia espacializada del castigo, en la que el cuerpo despojado de duelo, arrojado y expuesto, sirve como advertencia pública, como fragmento de discurso territorial. Así,

el cadáver embolsado cumple la función antigua del heraldo. Porta un mensaje de autoridad, aunque ya en nombre del sistema difuso de poderes criminales que administran la violencia antes que del soberano.

Este viraje analítico —del heraldo al mapa— permite comprender la figura del embolsado como una forma de comunicación post-simbólica donde el cuerpo sustituye la lengua, y la bolsa sustituye la tumba. El mapa localiza enunciados de poder además de cadáveres. La imagen cartográfica deviene archivo de la violencia descentralizada, donde cada punto encierra un cuerpo y también una narrativa fallida del Estado, una promesa rota de justicia y un vacío de duelo.

El resultado más significativo de este análisis reside en el reconocimiento de un lenguaje de la violencia donde el cuerpo embolsado es índice, heraldo y señal de frontera, más que en la propia geolocalización. Una frontera necropolítica antes que nacional, tendida entre lo visible y lo desaparecido, entre el sujeto y el desecho, entre el duelo y la expulsión simbólica.

6. El mapa como herida visible

La geografía de los cadáveres embolsados en México configura una anatomía del país atravesada por el despojo, la fragmentación y el vaciamiento ritual. Más que un ejercicio de visualización empírica, esta cartografía plantea un archivo de la violencia espacializada, una suerte de herida digital que dibuja sobre el territorio los contornos del abandono. Importa cómo se distribuyen las formas de la muerte y de la representación en el espacio tanto como dónde aparecen los cuerpos. Es, en otras palabras, una topología de la impunidad visual.

En esta cartografía, el desplazamiento de los epicentros de violencia hacia las periferias urbanas resulta especialmente significativo, y excede la coincidencia logística. El hecho de que muchos cuerpos aparezcan embolsados en límites urbanos remite a una economía política del residuo, en la que los cuerpos se inscriben en el mismo régimen de los desechos. Como apunta Valencia (2010) al analizar la lógica del capitalismo *gore*, en México la vida precarizada puede ser desechada y, más aún, escenificada como desecho. El cadáver embolsado, depositado donde también se arrojan los restos de consumo, se convierte en emblema de la despersonalización necropolítica.

Esta relación entre los bordes urbanos y la administración simbólica de la muerte también la observa Reguillo (2017) en su análisis sobre los jóvenes asesinados en Jalisco. Para Reguillo, la violencia constituye un modo de operar el poder sobre los cuerpos, territorializándolos como amenaza, basura o advertencia. La periferia deviene el teatro por excelencia del castigo extrajudicial, más allá de su condición de espacio con menor infraestructura. Allí donde el Estado se ausenta, se despliega la pedagogía del miedo. Y lo hace, precisamente, con imágenes como las del embolsado, cuya potencia icónica radica en su repetibilidad y en su falta de rostro.

El caso de Morelos ofrece una confirmación regional de esta lógica. De Mora-Martínez y Monroy-Álvarez (2015) documentan, a partir de mujeres asesinadas y halladas en bolsas de basura en localidades del estado, un proceso que denominan bazurización de los cuerpos. El cuerpo tratado como basura comunica una degradación de la condición humana que precede y excede al asesinato; los autores incorporan a la reflexión el papel del basurero de Cocula, en Guerrero, dentro del caso de los 43 estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa. La bazurización nombra en escala local lo que la cartografía nacional muestra en conjunto, la conversión del territorio del desecho en territorio de la muerte.

Desde esta perspectiva, el mapa se transforma en un documento visual que delata una política de eliminación desprovista de inscripción legal, una cartografía de lo que Segato denomina pedagogías de la crueldad. Esta pedagogía, apunta Segato (2018), prescinde de palabras; se

comunica por la imagen, se enseña por el horror. El embolsado constituye entonces una escena pedagógica además de una forma de muerte, un mensaje dirigido a los vivos antes que al muerto.

Lo que permite esta lectura cartográfica es entender que la violencia no es aleatoria. Su espacialización responde a patrones de exclusión, de colonialismo interno, de abandono institucional. Las zonas que concentran cuerpos embolsados coinciden con regiones históricamente relegadas por los proyectos de modernidad o seguridad estatal. En esa lógica, el cadáver embolsado funciona como un índice de desigualdad geográfica, como un síntoma del despojo estructural.

Por eso mapear equivale a intervenir en la forma en que se distribuye el sentido, más que a representar. A diferencia de los mapas policiales o periodísticos que fijan el lugar del hallazgo como dato forense, esta cartografía produce una contra-topografía que revela el régimen productor de víctimas despojadas de nombre y duelo, en lugar de perseguir al culpable. Lo que vemos supera el inventario de bolsas negras; es un país donde los cuerpos se volvieron residuos y los rituales fueron cancelados por la eficiencia de la amenaza.

En este sentido, el mapa se convierte en una forma de ver lo que normalmente se oculta por saturación antes que por secreto. Como señala Polit-Dueñas (2021), una de las formas más perversas de la violencia mediática es su capacidad para hacer visible el horror hasta vaciarlo de sentido, para que lo mostrado confirme en lugar de conmover. El cadáver embolsado, reproducido una y otra vez en portales de noticias, muchas veces pixelado o recortado, aparece así como ícono burocrático del terror, un formulario visual que circula sin interpelar.

Al superponer los puntos del mapa con las zonas de actividad industrial, basureros o regiones de migración forzada, se abre una posibilidad de lectura no lineal. Se trata de una geografía que revela el entretejido entre extractivismo y desigualdad, más allá de los hechos aislados. Cada punto en el mapa representa un nodo de una red de sentidos rotos antes que un caso cerrado. En lugar de pedirle al mapa una respuesta, quién mató, dónde ocurrió, quizá debamos aprender a leerlo como una pregunta abierta. ¿Cómo se volvió paisaje la muerte anónima?

El desplazamiento del embolsado hacia bordes urbanos configura un régimen de umbral, qué se ve, cuánto se ve, desde dónde se ve. En esos intersticios la muerte define la geografía del territorio. Se trata de un umbral que reordena el campo de lo visible, delimita quién resuena como víctima y quién queda privado de rostro. El embolsado reordena umbrales, redistribuye silencios, impone itinerarios de miedo. Esta función excede el dato. El cuerpo arrojado legisla la visión.

7. Cartografías nacionales

El estudio de Orozco-Mendoza (2019) sobre las prácticas de memorialización en Ciudad Juárez ofrece un marco clave para comprender la reconfiguración del espacio público ante esta violencia. A través del análisis de diversos dispositivos —pintas, cruces rosas, performance, caminatas rituales y señalizaciones comunitarias—, la autora muestra cómo los familiares y activistas intervienen los lugares marcados por el feminicidio para producir una contra-geografía del duelo. Esta geografía alternativa superpone una red de afectos, presencias y resistencias sobre los mismos lugares donde la violencia interrumpió la vida, en lugar de reemplazar el orden espacial del Estado.

La propuesta de Orozco-Mendoza sugiere que los actos de localización, nombramiento y señalamiento de los cuerpos desaparecidos permiten generar cartografías afectivas que disputan el significado de lo visible. Si el cadáver embolsado actúa como heraldo, la respuesta cartográfica desde las víctimas se convierte en el acto de lectura de ese heraldo. La ubicación de cruces o nombres sobre un mapa, la intervención ritual del sitio donde apareció un cuerpo, constituyen

contramontajes visuales que restituyen significado a lo que el aparato necropolítico trató como residuo, antes que gestos administrativos.

Como sugiere Orozco-Mendoza, la cartografía oficial tiende a la invisibilización, a la eliminación de los puntos de violencia para preservar una “normalidad espacial” (Orozco-Mendoza, 2019). La cartografía comunitaria opera en sentido inverso. Marca, inscribe, localiza, confronta. Hay una narrativa contrahegemónica que reinscribe nombres, fechas y cuerpos en el territorio, en lugar de una voluntad topográfica neutral. La autora lo muestra al analizar cómo las mujeres de Juárez caminan los mismos trayectos donde sus hijas desaparecieron, transformando el andar en una forma de duelo activo.

La aparición de embolsados en el espacio inaugura un punto de inscripción que, aunque inicialmente silencioso, es leído, registrado y disputado por redes comunitarias de memoria. El heraldo anuncia un crimen y, con él, abre la posibilidad de una nueva geografía de sentido, una red visual y afectiva que reactiva el mapa desde los márgenes.

La cartografía elaborada permite observar un patrón espacial que sostiene esta lectura. Las coordenadas de los cadáveres del corpus evitan las zonas de mayor vigilancia y las rutas oficiales de tránsito. Los hallazgos se acumulan en las franjas donde termina el alumbrado público y el pavimento cede a la terracería, donde la recolección de basura se interrumpe, franjas que ninguna corporación policiaca patrulla con regularidad porque la competencia territorial entre municipios se diluye justo ahí. El cuerpo aparece donde la responsabilidad institucional se vuelve indecible. Esta cartografía sugiere que el espacio disponible para la muerte coincide con el espacio previamente despojado de presencia social. La elección del sitio ejecuta una segunda desaparición, la del deber estatal de responder.

La cartografía, así entendida, constituye una forma de lectura del lenguaje visual de la violencia antes que un instrumento técnico o un recurso estadístico. Leer estos cadáveres como heraldos implica traducir su aparición en señales de una arquitectura territorial de lo ominoso, donde el espacio contiene cuerpos y colabora, a la vez, en su desaparición simbólica.

Las prácticas de nominación —cruces con nombres, placas improvisadas, altares efímeros, caminatas— restituyen un tipo de montaje que la circulación digital deshizo. Allí donde la imagen flotaba como residuo, las familias anclan el punto al vínculo, nombre propio, fecha, parentesco, última vez visto. Ese contra-montaje interrumpe la tipología del horror y reabre el relato. La tipificación anónima, bolsa negra, pixel, rendía un cadáver intercambiable; la nominación comunitaria restituye singularidad y obliga a reconocer que cada punto del mapa contiene una biografía.

En términos metodológicos, se requiere una ética del detalle, ceder espacio a la singularidad y evitar convertirla en espectáculo. La descripción analítica renuncia a reproducir imágenes crudas y privilegia el registro situado, toponimia precisa, fecha, actores presentes, huellas del ritual truncado. La cartografía deja de sumar puntos y activa constelaciones, escuelas cercanas que guardan listas de estudiantes ausentes, parroquias que anotan misas de aniversario, colectivos que documentan búsquedas.

8. Tipologías del horror: cadáver, pixel y representación sin rostro

La clasificación de las imágenes de cadáveres embolsados se organizó en seis categorías —bolsas negras, cuerpos enteros o fragmentados, mensajes, píxeles, presencia policial— que constituyen una sintaxis de la deshumanización. Cada tipología es una estrategia simbólica que organiza la forma en que el cuerpo muerto aparece (o desaparece) ante el ojo público. La neutralidad informativa está ausente. Cada variación formal implica una política de la mirada.

La bolsa negra remite a lo que propone Nancy (2003). El cuerpo pierde el anclaje en un sentido fijo y se convierte en “exposición” de la condición misma del cuerpo como signo. En ese sentido, el cadáver embolsado deja de representar a una persona concreta y se transforma en una generalidad aterradora. Cualquiera puede estar ahí. La bolsa opera como cápsula semiótica cerrada, donde lo visible es solo aquello que preferimos no ver, el cuerpo reducido a índice, a amenaza flotante, a residuo de una guerra que ya prescinde de reconocerse.

Más allá de lo negro opaco, la fragmentación del cuerpo, cabezas en hieleras, torsos embolsados, extremidades sueltas, revela una intención estética que escapa al impulso espontáneo del crimen. Se trata de una mutilación cargada de significado que subvierte la integridad del cuerpo como unidad simbólica. Como sugiere Rivera-Garza (2021) en su trabajo sobre el feminicidio y la escritura, cuando el cuerpo ya resulta imposible de narrar entero, el lenguaje mismo colapsa. La fragmentación visual del embolsado es también una crisis del relato, un punto ciego en la representación del dolor. Ignoramos qué mirar y cómo decirlo.

En muchas escenas, el cadáver aparece acompañado de una cartulina fosforescente, una frase escrita con plumón, un mensaje directo que señala una causa o anticipa una amenaza. Frases como “Esto me pasó por...”, “Aquí está tu gente...” o “Así les va a pasar...” convierten el cuerpo en soporte del escarmiento. La violencia se prolonga en su dimensión simbólica más allá del acto físico. La víctima, convertida en soporte visual y textual, se ofrece como ejemplo; sufre y, a la vez, comunica. La escena queda montada como un teatro del miedo, donde el mensaje busca ser leído por todos, donde el cuerpo ya deviene lección además de cuerpo.

En esta escenificación queda, sin embargo, una zona vedada. La censura con pixeles, común en portales de noticias, revela una tensión paradójica. Se muestra lo suficiente para saber que hay un cuerpo, pero se sustrae lo necesario para que afecte. Se trata de una modulación de la mirada, un ajuste moral de la visibilidad que permite que el horror circule sin trastocar la sensibilidad. Lo pixelado protege al espectador de sí mismo antes que a la víctima.

En esta época de hipertexto, la censura adormece en lugar de ocultar. El pixel funciona como colchón afectivo, como sedante digital ante lo que ya dejó de escandalizar pero aún molesta. La escena del “casi ver” acostumbra la retina a un mínimo de violencia digerida. Ese umbral, ver lo suficiente para saber, no tanto para sentir, mantiene la circulación alta y el impacto controlado. La economía de plataformas prefiere la fricción baja; el pixel cumple esa función.

La reiteración de los mismos formatos —bolsa, cinta canela, cartulina fosforescente, pixelado— funda una doctrina visual tácita. La escena se repite con leves variaciones para que la amenaza llegue intacta. La serialidad sustituye la firma. Sobran el autor y la reivindicación explícita cuando el formato basta para enunciar. Esta doctrina prescinde de comunicado; funciona como liturgia laica del terror, hora de aparición, lugar periférico, envoltura, texto breve.

A su vez, la presencia de policías en las escenas del hallazgo carece de valor protector o resolutivo. Los uniformados aparecen como testigos rutinarios, figuras secundarias de un teatro repetido que ya perdió la capacidad de sorprender. Su inclusión en las imágenes confirma el orden en lugar de cambiar el significado. La muerte ocurre dentro de un sistema que la tolera, que la documenta sin intervenir. En muchos casos, el policía en la escena del embolsado actúa como curador involuntario del horror; delimita, acuerda, vigila, como si custodiara una instalación artística no autorizada.

La imagen de Chilpancingo referida en la metodología condensa esta tipología. En la fotografía del 4 de abril de 2017, los elementos de la policía ministerial montan el perímetro alrededor de los dos bultos depositados a metros de la Fiscalía General de Guerrero, y su presencia, lejos de restaurar el orden, completa la escenografía del mensaje. La institución que debía impedir el crimen aparece reducida a escenografía del crimen. El encuadre registra a los agentes de espaldas, la cinta amarilla, los bultos en primer plano; ninguna nota posterior informa

de identificación de las víctimas ni de detenciones. El cadáver entra al expediente y sale de la memoria pública en el mismo movimiento.

Figura 2

Dos cuerpos embolsados a unos metros de la sede de la Fiscalía General de Guerrero, Chilpancingo. Fotografía: sla, 4 de abril de 2017.



Estas tipologías, observadas en conjunto, revelan una estética de la violencia arraigada en el imaginario nacional. El parecido entre estas imágenes y la repetición de los formatos con mínimos ajustes obedecen a una historia. Como demuestra Sánchez-Prado (2014), la cultura visual se construye a partir de repertorios icónicos que combinan violencia, espectáculo y precariedad. El embolsado constituye una figura consolidada en el archivo informal de un Estado de tipo criminal y mafioso antes que una anomalía.

Lo perturbador de estas tipologías es que se integran a los dispositivos de consumo digital con la mansedumbre de lo ya conocido, ajenas a toda disonancia o ruptura. Circulan como parte del menú noticioso, compartidas en redes sociales con emojis de alerta, seguidas por memes, anuncios o noticias deportivas. Esta convivencia banal de la muerte con el flujo de lo cotidiano produce lo que Monsiváis (2010) localizó en clave de morbo, una familiaridad con el horror que prescinde de reacción. Basta con reconocerlo para seguir desplazando el dedo en la pantalla.

Monsiváis trabaja la larga duración de la nota roja impresa, donde el morbo funciona como pedagogía popular y como mercancía editorial, y donde la muerte del otro, comprada en el puesto de periódicos, confirma la supervivencia del lector. Sánchez-Prado examina cómo esos repertorios migran al cine y a los medios audiovisuales bajo la lógica neoliberal, donde la violencia deviene atributo de una industria cultural que la produce en serie. El embolsado digital hereda de ambos regímenes. Del primero toma el morbo como forma de consumo; del segundo, la serialidad como forma de producción. La plataforma radicaliza los dos legados hasta el punto en que la imagen ya funciona por mera adyacencia, vista de reojo entre un meme y un anuncio, y produce efecto aun cuando nadie se detiene a consumirla.

Lo que se pierde en este régimen de la mirada abarca la dignidad del muerto y también la capacidad del espectador para verse implicado. La imagen del embolsado, al repetirse, convoca a

la indiferencia donde antes convocaba al duelo o a la ira. La apatía forma parte de un régimen de exceso visual donde todo se vuelve visible pero nada se retiene. Baudrillard (1993) advierte que lo obsceno abandonó el campo exclusivo de lo sexual y se desplazó hacia una forma de pornografía de la información. Lo obsceno, en este sentido, remite al exceso de visibilidad antes que al ocultamiento, donde todo se muestra de manera inmediata, desprovisto de mediación y profundidad.

Por eso resulta urgente detenerse en lo que estas imágenes nos hacen hacer como sociedad, además de en lo que muestran. ¿Qué tipo de mirada nos exige el embolsado? ¿Qué tipo de espectador produce? ¿Y qué queda del cuerpo cuando todo en él fue convertido en tipología visual? Estas preguntas renuncian a respuestas definitivas, pero nos obligan a abandonar la comodidad del dato y el impacto. En última instancia, cada tipología representa una forma de organizar el sentido frente a lo intolerable. Y es allí, en esa organización aparentemente neutral, donde se revela el verdadero poder de las imágenes. Nos muestran y, sobre todo, nos enseñan a ver sin dolor.

9. Circulación: trayectos sin origen

Las imágenes que componen este archivo carecen de vocación museística, judicial o narrativa. Su circulación se da en otro registro. Aparecen en cadenas de WhatsApp, en hilos de X desprovistos de contexto, en portales informativos locales que las publican privadas de firma y pie de foto. Faltan la autoría identificable, el marco editorial, la intención documental explícita. Hay, en cambio, una repetición casi automática, una imagen que alguien reenvía, retuitea, descarga, difunde. Una imagen que aspira a estar disponible antes que a decir algo.

La fotografía de Chilpancingo permite seguir ese trayecto. Publicada primero por medios estatales de Guerrero con el crédito genérico de “Especial”, la imagen de los dos bultos frente a la fiscalía reaparece el mismo día en portales nacionales, horas después en cuentas de X dedicadas a la nota roja, y durante las semanas siguientes en grupos de Facebook regionales donde el pie de foto se reduce progresivamente hasta desaparecer. En sus últimas reapariciones rastreables dentro del corpus, la imagen circula desnuda, despojada de fecha, lugar y crédito, adjunta a comentarios sobre la violencia “en todo el país”.

El trayecto que estas imágenes recorren escapa a las rutas tradicionales de la fotografía periodística. Faltan detrás de ellas la agencia, la noticia, el reportaje. Lo que hay es una lógica de inmediatez que privilegia la velocidad sobre la comprensión, y la disponibilidad sobre la veracidad. La circulación, en este caso, remite a un flujo descentrado antes que a una difusión pública estructurada, donde la imagen se mueve por el lugar que ocupa en una cadena de afectos, de morbo, de shock, de pasividad, antes que por lo que significa.

En algunos casos, el mismo cuerpo aparece registrado desde distintos ángulos, en tomas sucesivas, como si se tratara de un objeto observado desde todos sus lados antes de ser olvidado. La circulación garantiza intensidad momentánea en lugar de permanencia. Importa que la imagen impacte, aunque sea por un segundo, antes de ser reemplazada por otra, más que su persistencia. Así, el cadáver embolsado circula como signo despojada de historia. En la mayoría de los casos evita representar a una persona específica, remitir a un hecho concreto o exigir una respuesta colectiva.

En esta lógica, lo que se distribuye abarca la imagen del cuerpo y una forma de insensibilización progresiva. La circulación dispersa el sentido en lugar de amplificar la denuncia. El cuerpo aparece como contenido transmisible antes que como sujeto violentado. Como si ya importara solo la imagen misma, en su capacidad para ser reenviada, por encima del nombre, la causa o la responsabilidad. Lo que se comparte es la superficie de la representación del dolor, despojada de su hondura.

El cadáver embolsado, al circular de este modo, se convierte en un operador de lo que Ahmed (2015) llama una economía afectiva, donde las emociones se distribuyen según el modo en que ciertas figuras pueden o no activar una respuesta colectiva, antes que en función del sufrimiento real. La imagen que fracasa en conmover sigue circulando; solo cambia de canal. Esa lógica de circulación desprovista de implicación define, en parte, el régimen bajo el cual estos cuerpos aparecen y desaparecen.

10. Montaje: el cadáver entre el meme

El flujo digital donde estas imágenes circulan carecen de linealidad y jerarquía. Las plataformas digitales, en particular X y Facebook, organizan sus contenidos mediante algoritmos que privilegian la interacción y la novedad por encima de la coherencia. En ese entorno, el cadáver embolsado puede aparecer entre un meme político y una receta de cocina, entre un video de TikTok y una noticia de farándula. La imagen habita el flujo en lugar de interrumpirlo. Acompaña en lugar de escandalizar.

Este tipo de ensamblaje, que depende de un montaje algorítmico antes que de una edición humana, produce una percepción fragmentaria del horror. La violencia aparece como una más entre otras formas de consumo visual, desprovista de distinción clara entre lo urgente y lo trivial. El cuerpo embolsado renuncia a generar pausa, pregunta o narración. Se inserta como una pieza más en la máquina de contenidos que organiza el presente digital.

Ese montaje desjerarquizado es, en sí mismo, un dispositivo de poder. Al mezclarse con el resto, al carecer de marco narrativo, el cuerpo violentado se convierte en signo neutralizado. Su intensidad se diluye entre imágenes ajenas que lo aplanan, lo desactivan, lo vuelven parte de un mosaico indiferenciado. En vez de convocar a la comprensión o al duelo, la imagen refuerza una estética de la simultaneidad ininterrumpida.

El montaje, en este caso, refiere a una disposición técnica antes que a una voluntad de representación. Los algoritmos preguntan qué se ve más, jamás qué conviene ver. En ese entorno, la imagen del cuerpo embolsado aparece porque genera clics, porque provoca desplazamiento, porque funciona dentro de un sistema de visualización desprovisto de juicio.

La imagen se pierde en el flujo y, además, se convierte en decorado. En muchos casos, los usuarios que comparten estas imágenes buscan marcar una sensación generalizada de descomposición antes que denunciar. El cuerpo embolsado se convierte en índice de un país fallido, en emblema de lo irremediable, en prueba visual de la imposibilidad del orden. Se comparte para confirmar que ya nada puede hacerse frente a la violencia, en lugar de para intervenir en ella.

En este tipo de montaje, la violencia se muestra para ser aceptada antes que procesada. La repetición de las imágenes, despojadas de contexto y narración, produce un efecto que Didi-Huberman (2014) describe como visibilidad sin mirada. Vemos sin mirar, reconocemos sin pensar, observamos sin recordar. La imagen ya solo necesita ser deslizada con el dedo, con rapidez, hacia lo siguiente, en lugar de exigir lectura.

11. Dispersión: el cuerpo sin lugar

Una imagen que circula rara vez encuentra destino. Puede moverse entre pantallas, cambiar de contexto, acumular comentarios o desaparecer en segundos sin dejar huella. Pero cuando se trata de imágenes de cuerpos embolsados, esa deriva adquiere un peso específico. Se disuelve el encuadre y también se extravían el nombre, el motivo, la responsabilidad. Lo que queda es el signo de un daño desprovisto de filiación. Un cuerpo privado de lugar.

La dispersión constituye el reverso de la circulación, la fragmentación del sentido antes que la propagación del contenido. Cada reenvío, cada descarga, cada copia reeditada borra una parte del contexto original, cuando lo hubo. El trayecto de la imagen de Chilpancingo culmina ahí. La fotografía que en abril de 2017 enunciaba un desafío preciso al Estado guerrerense termina, años después, ilustrando conversaciones genéricas sobre la inseguridad nacional, comprimida, recortada, huérfana de pie de foto. La imagen se degrada por su compresión técnica y por el vaciamiento simbólico que produce su multiplicación. Se convierte en un resto visual, una pieza suelta que nadie reclama, que nadie se siente obligado a explicar.

Este tipo de dispersión resulta inseparable de lo que Butler (2010) llamó marcos de reconocimiento, las estructuras que definen qué cuerpos merecen ser llorados, qué vidas son narrables, qué muertes importan. Cuando la imagen del cadáver embolsado se disemina despojada de relato y referencia, pierde contexto y también condición de duelo. Deja de ser la representación de alguien para convertirse en una categoría, una figura genérica que confirma la repetición del daño y oculta su singularidad.

La dispersión actúa, entonces, como una forma de desaparición visual. Conserva la imagen y borra su posibilidad de inscripción política. El cuerpo está ahí, pero renuncia a interpelar. Prescinde de exigir identificación o justicia. Carece de remisión a un conflicto específico o a un acontecimiento documentado. Su exposición ya forma parte del fondo. Tal vez por eso faltan la protesta, la respuesta, la memoria. Queda el archivo residual, imágenes apiladas en la indiferencia.

Se trata de una forma de gestión de la violencia a través de la saturación antes que de una censura explícita o una estrategia consciente. La imagen que debería escandalizar se normaliza por acumulación. Lo intolerable se vuelve cotidiano. Esa es una de las funciones más eficaces del dispositivo de dispersión.

12. Discusión: Geografías de lo irrerepresentable

El análisis del cadáver embolsado como heraldo permite repensar el lugar de los cuerpos en la organización política y visual del territorio. A diferencia del cadáver heroico en la épica antigua, revestido de sentido, canto, tumba y linaje, el cuerpo embolsado emerge como signo abrupto de una violencia despojada de narración, de testigos y, sobre todo, del derecho a duelo. Su aparición activa la administración pericial en lugar del rito funerario. Este desplazamiento en la economía simbólica de la muerte exige una revisión crítica de los marcos teóricos con los que se intenta comprender la violencia en contextos necropolíticos.

El cadáver embolsado comparece ante el espectador como un acto de enunciación brutal antes que como un signo mudo o una huella pasiva del crimen. Su presencia en el paisaje urbano configura un tipo específico de comunicación violenta. Está allí para interrumpir el curso ordinario de la visibilidad antes que para ser interpretado. La bolsa negra, material opaco por definición, paradójicamente se convierte en dispositivo signifiante. El heraldo deviene una forma residual de enunciación que brota desde los márgenes, portadora de un mensaje que nadie reconoce como legítimo pero que todos entienden como advertencia, lejos ya del emisario del Estado y del canto épico.

La cartografía construida documenta la sintaxis de esa advertencia. Al trazar los puntos de hallazgo en un mapa ajeno a los registros policial, periodístico y humanitario, se hace evidente que la violencia organizada colonizó la gramática del territorio. El cadáver embolsado señala que alguien murió y que existe un régimen que decide dónde debe aparecer la muerte, con qué frecuencia, con qué grado de anonimato y bajo qué condiciones de visibilidad. Esta repetición ritualizada obedece a la estrategia antes que al azar.

La figura del heraldo permite reconfigurar esta presencia. En su lectura de las tragedias griegas, Vernant y Vidal-Naquet (1991) señalan que el heraldo vinculaba el interior con el exterior, la ciudad con lo bárbaro, el orden con su excepción. Su voz pertenecía a otro; hablaba por otro. Algo similar ocurre con estos cuerpos. Su aparición habla por otros, emite una consigna que nadie firma pero que todos comprenden. La lógica de la amenaza en el México actual funciona como un ritual despojado de escenografía, como una escultura efímera que transforma el espacio urbano en un escenario de silencios forzados.

La investigación también sugiere que el lugar del hallazgo obedece a un cálculo. La elección de avenidas periféricas, caminos rurales o intersecciones viales responde a una forma de inscripción territorial antes que a la facilidad de abandono. Esta lógica coincide con lo que Certeau (2000) denominaba la práctica espacial como táctica, un modo en que los sujetos o las fuerzas dominantes inscriben, modifican y codifican el espacio.

El caso de Chilpancingo lo demuestra por inversión. Los dos cuerpos frente a la fiscalía ocupan el punto de máxima vigilancia teórica del estado, y precisamente esa elección convierte el sitio en mensaje. Depositar los bultos donde la vigilancia debería ser total enuncia que la vigilancia carece de efecto; la táctica espacial ridiculiza el mapa oficial de la seguridad. El mapa de los embolsados muestra así una geografía de la interdicción, donde cada punto representa una negación radical del derecho a ser llorado, nombrado o preservado, y donde incluso el corazón institucional del territorio puede ser reescrito por la violencia.

Toda cartografía es una forma de montaje. Así como el cine reorganiza la temporalidad de las imágenes, este mapa reconfigura la espacialidad de la muerte. En ese sentido, el gesto cartográfico resulta inseparable de sus implicaciones éticas. Al localizar cadáveres, también se señala la omisión estatal, la complicidad institucional y la producción sistemática del olvido. El mapa se convierte en una forma de archivo independiente.

Este tipo de archivo excede la acumulación de datos. Su eficacia radica en que interrumpe la distribución habitual de lo visible. Tal como lo plantea Rancière (2010), lo político reside en la reconfiguración del campo sensible tanto como en la denuncia del sufrimiento. El cadáver embolsado, al ser cartografiado, desplaza su estatuto de resto hacia el de signo. Recupera su agencia como operador visual, aunque la redención le siga negada. Es allí donde la figura del heraldo adquiere sentido pleno. Trae noticias de la guerra y, a la vez, encarna la guerra misma.

La cartografía desarrollada rebasa la visualización técnica y la herramienta forense. Se propone como una forma de contraescritura del territorio, una escritura que, al trazar el lugar de los embolsados, evidencia que la desaparición opera sobre los cuerpos y también sobre los espacios que esos cuerpos habitaron o interrumpieron.

La vinculación entre cadáver, espacio y mensaje redefine la comprensión de la violencia en México. Los hallazgos apuntan a una relación estructural entre los modos de matar, los modos de mostrar y los modos de distribuir el dolor. El cadáver embolsado es, en este contexto, una figura política, por lo que padeció y por lo que hace padecer a quien lo encuentra, lo fotografía, lo ignora o lo mapea. Como figura, reordena el campo de lo visible y sus umbrales de percepción pública al instituir qué puede verse, cómo debe verse y qué queda fuera de cuadro (Brighenti, 2007).

13. Cuerpos como residuos

El cadáver embolsado, más allá de su función como signo del terror, es también un objeto desplazado, un cuerpo convertido en residuo, reubicado en los márgenes urbanos como si su eliminación formara parte de una gestión sistemática de lo inservible. Su aparición frecuente en zonas liminales constituye el síntoma más palpable de una disposición espacial de la muerte conectada con las formas contemporáneas de acumulación y abandono, lejos del accidente.

Los puntos de hallazgo en el mapa se agrupan en los bordes de las ciudades, allí donde el espacio se vuelve ambiguo, donde lo urbano se funde con lo rural. Estas zonas, excluidas de la planificación oficial, se asemejan a los territorios de economía informal que Gago (2014) describe con la noción de “neoliberalismo desde abajo”, donde, al margen de la voluntad de cualquier gobierno, la vida se sostiene sobre el cálculo como “matriz subjetiva primordial” (p. 12). En ellos la ley impera a medias, pero opera una lógica extractiva que, en la periferia, se vuelve lógica del desecho..

Gago (2014) identifica el régimen económico que produce esos espacios, franjas donde informalidad, precariedad y ausencia estatal generan valor precisamente por su condición irregular. Por otro lado, Valencia (2010) identifica lo que ese régimen hace con los cuerpos, convertirlos en mercancía cuya destrucción también produce valor, económico para quien cobra la ejecución, simbólico para quien firma el escarmiento. La zona gris ofrece el escenario; el capitalismo *gore* aporta la dramaturgia. El embolsado ocupa la intersección de ambas categorías, un cuerpo destruido bajo la lógica *gore* y depositado en el espacio que la economía gris mantiene disponible para lo desechable.

Desde esta perspectiva, la bolsa negra oculta un cadáver y, sobre todo, lo convierte en basura. Hay aquí un proceso de residualización simbólica que transforma al cuerpo humano en excedente de una guerra innominada. Esta forma de eliminación evita la desaparición total, como en las fosas de Morelos, Sinaloa, Jalisco, Veracruz o Tamaulipas, y procede por la conversión en bulto anónimo, en paquete abandonado, en carga inerte que interrumpe el paisaje y luego desaparece bajo la indiferencia institucional.

La historia visual mexicana anticipó esta ecuación entre cadáver, marginación y basura. Barrios-Lara (2014) la rastrea en *Los olvidados* de Luis Buñuel, donde el cuerpo de Pedro, arrojado al basurero en el desenlace de la película, realiza literalmente la condición de residuo que la sociedad le había asignado en vida. Barrios lee en esa escena una subversión de la épica del paisaje, el reverso del cadáver heroico. Buñuel filma en 1950 lo que la cartografía del embolsado registra siete décadas después, la existencia de espacios urbanos previamente codificados como depósitos de lo desechable, donde el cuerpo del marginado encuentra su destino “natural”.

El necrocapitalismo administra la muerte y la organiza en patrones espaciales y temporales específicos. La muerte embolsada aparece, regularmente, en la madrugada; es descubierta por transeúntes, recolectores, perros o vecinos. Las imágenes del corpus registran esa hora con constancia, la luz rasante del amanecer sobre el asfalto, los primeros curiosos todavía en ropa de dormir, el camión de la basura detenido a media calle porque la ruta de recolección coincide con la ruta del hallazgo. Su descubrimiento se produce casi siempre por accidente, como si la violencia fuera un evento colateral del abandono urbano.

En este contexto, la noción de *archivo* se invierte. Se dispersa para el olvido en lugar de conservar para la memoria. Cada embolsado fuera de la ciudad, lejos de los centros históricos o las zonas de comercio, representa una negativa a recordar, un archivo abortado que busca borrarse a sí mismo. Como señala Valencia (2010) a través del capitalismo *gore*, el cuerpo es objeto de destrucción y también de producción. Su visibilidad misma se convierte en mercancía, y su eliminación en parte de un cálculo político.

Resulta necesario volver a la cartografía como acto político. El mapa constituye una intervención estética y epistemológica además de una herramienta empírica. Al ubicar los hallazgos de embolsados en coordenadas específicas, se revela un patrón territorial que contradice el relato oficial de que la violencia es aleatoria, espontánea o producto de “enfrentamientos entre bandas”. El mapa evidencia que la violencia tiene una geografía, y que esta coincide con las periferias excluidas del derecho y del duelo.

Por eso esta cartografía desmonta la violencia, la sustrae del relato hegemónico, la devuelve como pregunta, en lugar de documentarla. ¿Por qué aquí? ¿Por qué de esta forma? ¿Quién

deposita los cuerpos y quién los ignora? ¿Qué relación hay entre la basura que producen las ciudades y los cadáveres que abandonan?

Lo que emerge es un paisaje necropolítico, donde el cuerpo exánime se arroja como una bolsa con desperdicios en lugar de enterrarse o llorarse. Esta violencia rebasa el acto delictivo; incluye la omisión institucional, la indiferencia mediática y la pasividad social. El embolsado es el cuerpo que nadie reclama porque fue previamente excluido de toda pertenencia. Es el cuerpo privado de lugar, más que el cuerpo muerto.

En última instancia, esta estética del residuo nos obliga a mirar el sistema que produce y desecha la imagen, además de la imagen misma. Porque si hay cadáveres embolsados, es porque ya existe un orden que acepta, permite y organiza esa muerte despojada de inscripción. El cadáver embolsado constituye entonces el síntoma estructural de un capitalismo actual que ya prescinde de ocultar sus muertos y se limita a reubicarlos fuera del marco de la comunidad.

14. Conclusiones

Las cartografías de la violencia que emergen en el contexto mexicano visibilizan las consecuencias del conflicto armado y constituyen, además, un acto político en sí mismas, una forma de heraldo visual que interrumpe el silencio institucional. Frente al lenguaje técnico de los peritajes oficiales o las narrativas securitarias del Estado, estas prácticas cartográficas trazan una contrageografía del dolor, capaz de reorientar el sentido del duelo.

El análisis permitió observar cómo el mapa deja de ser un mero soporte informativo para convertirse en un archivo afectivo y performativo. Lejos de reproducir la lógica de la neutralidad, estas representaciones espaciales se constituyen como montajes visuales que nombran lo innombrable y localizan lo que el discurso jurídico-administrativo prefiere mantener en la ambigüedad estadística. En ese gesto, como plantea Orozco-Mendoza (2019), la geografía se transforma en narrativa testimonial y el territorio en campo de disputa simbólica. La práctica cartográfica se desborda hacia una estética del cuidado, donde cada punto en el mapa reclama atención ética, memoria y justicia.

Este viraje permite entender que el cadáver embolsado es signo de desaparición y heraldo de un orden espacial fracturado. Al documentar y territorializar su aparición, los colectivos implicados —familias buscadoras, artistas, activistas, investigadores— reescriben las coordenadas del poder desde la intemperie. Su acción excede lo conmemorativo; produce sentidos, conmueve los imaginarios, fractura las jerarquías de visibilidad. En este sentido, las cartografías deben pensarse como tecnologías de anticipación política antes que como reactivos a la violencia, gestos que inauguran otras posibilidades de estar juntos en el espacio roto del presente.

El itinerario del heraldo permite pensar el presente lejos de la nostalgia y la estetización. La bolsa instala perímetros de miedo y normaliza el residuo donde el canto y la tumba convocaban comunidad. La cartografía de hallazgos demuestra que la violencia organiza el espacio y reparte la visibilidad con reglas reconocibles. La doctrina visual del terror funciona porque repite, y porque el montaje algorítmico integra la escena a un flujo que prescinde de interpretación.

Frente a esa maquinaria, las prácticas de nominación y búsqueda que sostienen las familias buscadoras abren otra política del dolor. Reinstalan el nombre propio, fijan coordenadas, reponen tiempo para el adiós. Frente a la bolsa que borra el rostro, las familias sostienen la selfie ampliada, el rostro sonriente impreso en lona, el nombre completo en letras que puedan leerse a distancia, la fecha de la desaparición, un teléfono de contacto. La imagen del retrato levantado por las manos de un familiar en la marcha, en la búsqueda, en la audiencia, invierte punto por punto la lógica del embolsado. Ese enfrentamiento entre dos regímenes visuales constituye la disputa central por el sentido de la muerte en el México actual.

Estas prácticas renuncian a restituir la iconografía de la redención, pero interrumpen la doctrina del residuo. De ahí se desprende la apuesta final. Comprender el embolsado como figura política permite pasar del inventario del horror a una crítica del reparto de lo sensible. El verdadero poder de estas imágenes reside en su función pedagógica invertida; nos muestran la muerte y, sobre todo, nos enseñan a ver sin dolor. La investigación se afirma cuando el mapa obliga a la ciudad, a los medios y al Estado a reconocer que cada punto exige un sitio, cada envoltura reclama una voz y cada ausencia merece una inscripción.

La respuesta comunitaria excede el recuerdo; reordena el campo sensible, introduce fricción, abre pregunta, obliga al Estado a tomar nota. En ese gesto, el mapa deja de ser instrumento descriptivo para convertirse en contrahuella. Marca la escena donde la tipología pretendía anonimato, advierte que el residuo fue persona, insiste en que la bolsa tuvo nombre. El tránsito del relicario al residuo nombra la herida. Faltando el rito, falta la comunidad del dolor; faltando la inscripción, el muerto queda fuera del duelo. La tarea investigativa consiste en reconocer la gramática que impide el rito y sostener las prácticas que devuelven sitio y tiempo al nombre propio.

15. Conflictos de interés

El único conflicto que asume el autor es su negativa a mirar con indiferencia, porque cada cuerpo embolsado tuvo un nombre y alguien todavía lo pronuncia mientras busca.

16. Cumplimiento ético

Los muertos no consintieron ser fotografiados ni analizados, y la escritura académica tampoco escapa por completo a la economía visual que examina. Este artículo asume esa contradicción en lugar de ocultarla, porque el silencio sobre estas imágenes sería otra forma de complicidad con el Estado que las produce por omisión. Mirar con cuidado y nombrar la responsabilidad es la única ética disponible cuando el archivo mismo es una herida.

17. Financiación

Este artículo deriva de la investigación doctoral *El fardo y la autoridad*, desarrollada en el Doctorado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México con beca del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT) (Saldívar-Chávez, 2023)..

No recibió financiamiento específico adicional de agencias del sector público, del sector comercial ni de entidades sin fines de lucro. Se sostuvo con el trabajo de archivo, el tiempo propio y la convicción de que ciertas preguntas no pueden esperar a que alguien pague por formularlas.

18. Objetos de ciencia abierta

La investigación produjo un conjunto de datos propio, la cartografía digital que georreferencia los sitios de hallazgo del corpus, disponible en acceso abierto en <https://www.google.com/maps/d/u/0/edit?mid=1sMmBGkvPyDsF9dO6cceMN2ewCHjNcQN4&usp=sharing>.

El mapa ofrece coordenadas, fechas y fuentes para que otras investigaciones puedan verificar, discutir o extender este análisis, y deja fuera todo dato que permita identificar a las víctimas.



19. Referencias

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones* (C. Olivares-Mansuy, trad.). Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Barrios-Lara, J. L. (2014). Cadáver, marginación y basura o la subversión a la épica del paisaje en *Los olvidados* de Luis Buñuel. En N. Balcells (ed.), *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Estéticas del des(h)echo* (pp. 155-168). Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Baudrillard, J. (1993). *La ilusión del fin o la huelga de los acontecimientos* (T. Kauf, trad.). Anagrama.
- Bazzi, G. A. [Il Sodoma]. (1525). *Gonfalone processionale di San Sebastiano* [Óleo sobre lienzo]. Galleria degli Uffizi, Florencia, Italia, inv. 1890 n. 1590. <https://www.uffizi.it/en/artworks/sodoma-st-sebastian>
- Blanchot, M. (2019). *La escritura del desastre* (C. de Peretti & L. Ferrero-Carracedo, trads.). Trotta.
- Brighenti, A. M. (2007). Visibility: A category for the social sciences. *Current Sociology*, 55(3), 323–342. <https://doi.org/10.1177/0011392107076079>
- Brown, P. (1981). *The cult of the saints: Its rise and function in Latin Christianity*. University of Chicago Press.
- Buonarroti, M. Á. (1498–1499). *Piedad* [Mármol]. Basílica de San Pedro, Capilla de la Piedad, Ciudad del Vaticano.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas* (B. Moreno-Carrillo, trad.). Paidós.
- Bynum, C. W. (2011). *Christian materiality: An essay on religion in late medieval Europe*. Zone Books.
- Calasso, R. (1989). *La ruina de Kasch* (J. Jordá, trad.). Anagrama.
- Certeau, M. de. (2000). *La invención de lo cotidiano: Vol. 1. Artes de hacer* (L. Giard, ed.; A. Pescador, trad.). Universidad Iberoamericana; Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. (Obra original publicada en 1980).
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (H. Pons, trad.). Manantial.
- Diéguez, I. (2016). *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Eisenstein, S. M. (2001). *Hacia una teoría del montaje* (Vol. 1; M. Glenny & R. Taylor, eds.; J. García-Vázquez, trad.). Paidós.
- Fajardo-Tapia, D. (2021). La imagen sacra: Fotohagiografía de José de León Toral. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, (62), 123–150. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2021.62.77455>
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población: Curso en el Collège de France (1977-1978)* (H. Pons, trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal: Economías barrocas y pragmática popular*. Tinta Limón.
- Grupo de Antiope. (ca. 520–510 a. C.). *Hidria con el carro de Aquiles arrastrando el cuerpo de Héctor* [Cerámica ática de figuras negras]. Museum of Fine Arts, Boston, Estados Unidos, inv. 63.473. <https://www.mfa.org/collections/object/water-jar-hydria-with-the-chariot-of-achilles-dragging-the-corpse-of-hektor-153447>
- Holbein, H., el Joven. (1521–1522). *El cuerpo de Cristo muerto en la tumba* [Técnica mixta sobre madera de tilo]. Kunstmuseum Basel, Basilea, Suiza.
- Homero. (2010). *Iliada* (O. Martínez García, trad.). Alianza Editorial.
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture*, 15(1), 11–40. <https://doi.org/10.1215/08992363-15-1-11>

- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>
- Monsiváis, C. (2010). *Los mil y un velorios: Crónica de la nota roja en México*. Debate.
- Mora-Martínez, L. A. de, & Monroy-Álvarez, R. (2015). La bazurización de los cuerpos: Nuevas maneras de violencia en Morelos. En R. Peña-González & J. A. Ramírez-Pérez (coords.), *Violencias en Morelos: Atlas de la seguridad y violencia en Morelos, versión 2015* (Vol. 1, pp. 120–131). Universidad Autónoma del Estado de Morelos & Colectivo de Análisis de la Seguridad con Democracia.
- Nancy, J.-L. (2003). *Corpus* (P. Bulnes, trad.). Arena Libros.
- Orozco-Mendoza, E. F. (2019). Mapping the trail of violence: The memorialization of public space as a counter-geography of violence in Ciudad Juárez. *Journal of Latin American Geography*, 18(3), 132–157. <https://doi.org/10.1353/lag.2019.0053>
- Piccatto, P. (2017). *A history of infamy: Crime, truth, and justice in Mexico*. University of California Press. <https://doi.org/10.1525/california/9780520292611.001.0001>
- Polit-Dueñas, G. (2021). *Historias de narcos: Culiacán y Medellín*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, trad.). Manantial.
- Registro Nacional de Personas Desaparecidas y No Localizadas (RNPNDNO). (2026). *Versión estadística RNPNDNO*. Comisión Nacional de Búsqueda de Personas. Recuperado el 18 de septiembre de 2026, de <https://versionpublicarnpndno.segob.gob.mx>
- Reguillo, R. (2017). *Paisajes insurrectos: Jóvenes, redes y revueltas en el otoño civilizatorio*. NED Ediciones.
- Rivera-Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Literatura Random House.
- Roberts, S. T. (2019). *Behind the screen: Content moderation in the shadows of social media*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctvhrcz0v>
- Rose, G. (2016). *Visual methodologies: An introduction to researching with visual materials* (4.ª ed.). SAGE.
- Saldívar-Chávez, A. D. (2023). *El fardo y la autoridad. Políticas de representación y circulación de imágenes de víctimas de la violencia en México (2018-2022)*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México]. TESIUNAM. <https://tesiunamdocumentos.dgb.unam.mx/ptd2023/octubre/0848402/Index.html>
- Sánchez-Prado, I. M. (2014). *Screening neoliberalism: Transforming Mexican cinema, 1988–2012*. Vanderbilt University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv16757k5>
- Secretariado Ejecutivo del Sistema Nacional de Seguridad Pública (SESNSP). (2025). *Víctimas de incidencia delictiva del fuero común, enero-diciembre 2025* [Conjunto de datos]. Gobierno de México. Recuperado el 18 de septiembre de 2026, de <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/datos-abiertos-de-incidencia-delictiva>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Sofsky, W. (2006). *Tratado sobre la violencia* (J. Chamorro-Mielke, trad.). Abada.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla* (M. Expósito, trad.). Caja Negra.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- Vargas, S. (2014). *Mujercitos*. Editorial RM.
- Vernant, J.-P., & Vidal-Naquet, P. (1991). *Mito y tragedia en la Grecia antigua II* (2002). Mito y tragedia en la Grecia antigua (Vol. 2; A. Iriarte, trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1986).
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (J. Chamorro-Mielke, trad.). Akal.