

## **Las ruinas del siglo XXI. Identidades ausentes retratadas en la propuesta fotoperiodística mexicana.**

*Un objeto que comenta la pérdida, destrucción, desaparición de objetos. Que no habla de sí mismo. Que habla sobre los demás. ¿Los incluirá?*

- Jasper Johns

La identidad mexicana como fenómeno colectivo parece estar definida por una serie de relaciones simbólicas e históricas que suelen ser introducidas en etapas tempranas de nuestra formación. Existe una imagen mental muy particular que surge en los imaginarios cuando el concepto de nación se diluye en los oídos de las personas que habitamos este territorio, promovida sobre todo por el legado material del país que se ha asimilado como una huella de la trayectoria sociohistórica que hemos recorrido.

¿Pero hasta qué medida estas evidencias, con las asociaciones que de ellas se derivan, presentan un panorama completo de lo que constituye la identidad nacional? Ballart (1999) habla de la nación como un colectivo humano que mantiene determinados vínculos, de tipo étnico, lingüístico o material, caracterizado por la renovación constante de una voluntad de vivir en comunidad, siendo la nación esa idea que motiva la manifestación *organizada* de un colectivo como tal (p. 193). Este concepto, ya desde sus tentativas por definirse, tiende a una cierta noción identitaria unificada, que apunta, en ocasiones, hacia la homogeneización discursiva de la(s) población(es) que conviven dentro de los mismos límites geopolíticos.

La historia como construcción narrativa se ha constituido como un *detonante de identidades*, pues al utilizar a la memoria *colectiva* como una de sus herramientas principales, se ha insertado como un campo cultural lúdico que, en su complejidad, ha revelado no sólo el pasado común que se ha empleado como sedimento para ese discurso identitario a nivel *nación*, sino que también ha permitido detectar la confluencia histórica entre esa supuesta unidad y el espacio de la alteridad, la ausencia y presencia, el panorama oficial en contraste con muchas de esas identidades que se ven suprimidas, desplazadas o sujetas a un cierto cinismo discursivo que pretende ignorar sus realidades (Morales, 2019, p. 267).

El carácter heterogéneo de la memoria colectiva, así como el mismo discurso nacional histórico, encuentran sus soportes tanto en medios materiales, como en instituciones sociales relacionales -remitiéndonos por ejemplo a museos nacionales, regionales, locales, o incluso comunitarios- y transmisiones simbólicas. Así, la nación como idea, parte de los discursos que surgen de este *capital cultural* que sostiene un determinado referente histórico en común, pero que inevitablemente no es una noción ajena al espacio alterno que se ramifica a partir de él (Morales, 2019, p. 268).

Con lo anterior, se puede además notar que cualquier gobierno aspirante a la hegemonía ha sido siempre sensible a la utilización de la memoria como medio para permear una identidad compartida, y a su vez desencadenar una conciencia del pasado en la sociedad, a manera también de reflexión respecto a su propia continuidad y sobrevivencia como grupo (Morales, 2019, p. 268). Para establecer, entonces, un sistema que se pretende como estable, la identidad parece ser el eslabón clave en tanto que la viabilidad del país como *Estado nacional*, con sus respectivas accesorizaciones políticas, económicas y sociales, se apoya principalmente en el reconocimiento de la identidad propia, de aquello que nos separa de *los otros*, aunque esos *otros* sean grupos dentro del mismo México (Florescano, p. 35).

Es en ese sentido que se hace presente un *nacionalismo cultural*, que además puede recurrir a la apropiación de pasados ajenos -tanto dentro como fuera del territorio- en una suerte de restitución nacional de diversos pretéritos contradictorios y yuxtapuestos, que se conjugan en un discurso que se pretende como cohesivo y optimista (Morales, 2019, p. 269). Por lo tanto, el patrimonio nacional es más bien producto de una construcción histórica que se deriva de la explotación de la memoria, parte de un proceso en el que participan los intereses de las distintas clases que conforman a la nación (Florescano, p. 35).

No obstante, es ineludible que dentro de este gran proyecto integrador, un considerable porcentaje de identidades, sobre todo disidentes, se dejen totalmente varadas, sin siquiera un soporte material que las visibilice y no necesariamente por falta de ello, sino porque no tienen cabida en el metadiscurso nacional que se exhibe y se comunica a través de la educación, como esa construcción denominada *patrimonio de la nación*. Hablamos de identidades insertas en realidades complejas y, en muchos casos, violentas, olvidadas por las instituciones, los gobiernos o incluso su misma comunidad, realidades que son conocidas, pero poco reconocidas, y mucho menos retratadas:

*Hay una historia nacional que todos los mexicanos deben reconocer como su historia. En el nivel ideológico se unifica la historia igual que se intenta unificar el patrimonio cultural [...] hay una selección de los datos de la historia y de los elementos de los diversos patrimonios culturales para construir una sola historia y un solo patrimonio cultural [...] **Al seleccionar los rasgos que integrarán la cultura nacional necesariamente se excluyen muchos otros** (Florescano, p. 61).*

México no es una sociedad culturalmente unificada, sino que, por el contrario, es un país caracterizado por las diferencias, además de las desigualdades (Florescano, p. 49). A lo largo del tiempo, se ha generado una cultura dominante excluyente que supone una construcción artificial en la que sólo se ve involucrada un grupo minoritario de la población mexicana, producto de la unificación ideológica de la historia que ha desplazado las historias reales de los diversos pueblos y comunidades culturalmente diferenciados (Florescano, p. 60- 62). En ese sentido, hay identidades dentro de México que están fuertemente marcadas por un contexto de violencia, invisibilización y negación, que históricamente han sido ocultadas pero que, a la luz de un fenómeno específico de producción y difusión que se ha dado en el país, han encontrado posibilidades en espacios para su habla y escucha como grupos, reclamando su derecho a ser vistos, pero también dirigiendo nuestras miradas hacia una cruda y difícil realidad.

El fotoperiodismo en México ha sido ese medio en el que muchas colectividades han encontrado un espacio de expresión de identidad, pugna y denuncia, cada una dentro de sus propias trincheras y luchas particulares. Así, el fotoperiodismo como ejercicio crítico ha logrado retratar determinadas identidades en su condición de ausencia, usualmente forzada, en la habitabilidad de sus espacios o de sus propios cuerpos, permeando una suerte de panorama de ruina mexicana contemporánea. Este género fotográfico ha permitido entonces materializar y hacer visibles esas ausencias físicas y discursivas que tanto caracterizan a un país como el nuestro.

Ya desde los primeros artistas viajeros que vinieron a México durante el siglo XIX, se veía un interés especial por las zonas arqueológicas, los vestigios y los paisajes ruinosos de los antiguos basamentos piramidales y diferentes construcciones producidas por las culturas mesoamericanas, pues estos restos permitían reconstruir una imagen mental de lo que fue la grandeza del México antiguo; eran emblemas de la identidad histórica y cultural de este país recientemente independizado.

La labor fotoperiodística no ha dejado de lado la captura de la ruina como huella de los cuerpos que habitaron ciertos espacios, pero el contexto de los siglos más recientes ha demandado un trabajo que exige una mirada crítica y atenta en la imagen de la ruina mexicana contemporánea: espacios y corporalidades en decaimiento que forman parte latente de la realidad de la nación y articulan su paisaje.

De esa manera, como bien apunta Susan Sontag (2006), el compromiso de la fotografía con el realismo le permite amoldarse a cualquier tratamiento temático, dado que las fotografías nos informan sobre el mundo y permiten revelar percepciones aparentemente ocultas que se descubren a través de la cámara (p. 172-173). Sontag destaca que el fotoperiodismo tiene la cualidad particular de ostentar un poder como género que acoge imágenes del entorno y no corresponden a reflejos individuales de un artista, aunque no es totalmente extraño a condensar las intenciones estéticas específicas de uno que otro fotógrafo (p. 190). Estas fotografías permiten además entablar una relación de consumo con los acontecimientos que se retratan, especialmente los que son ajenos a nuestra propia experiencia (p. 219). En consecuencia, el fotoperiodismo ha supuesto siempre un debate a nivel ético al enfrentarnos, como espectadores y consumidores, *ante el dolor de los demás* (Sontag, 2004), por lo que es inevitable y pertinente indagar en los efectos y responsabilidades de los actores en juego: el fotógrafo, los observadores, las identidades que se están retratando, los críticos, los medios, entre otros.

En relación con lo anterior, las imágenes de prensa han constituido un elemento fundamental para la atracción de los consumidores hacia las narrativas construidas en los medios, fenómeno que en el siglo XIX iniciaría como simples dibujos ilustrativos, pero que seguiría la línea de evolución técnica hasta las cámaras. La fotografía como herramienta para la prensa significó una ruptura importante en el campo de la construcción de imaginarios, a la vez que planteó nuevos retos éticos y sociales en cuanto al consumo de imágenes que refieren sobre todo a personas o colectivos en situaciones vulnerables (Suárez, 2015, p. 148). Con esto, la inserción de la fotografía como objeto relacional provoca diferentes interacciones a nivel cultural con los consumidores de dichas imágenes, mismas que dependen de aspectos como la familiaridad que se tiene con aquello que se representa en la fotografía o la medida en que la imagen, inserta en una cultura moral o política específica, incide en zonas sensibles de los espectadores; el *punctum* diría Roland Barthes (Suárez, 2015, p. 149).

La fotografía tiene esa cualidad de ser consumida aún por personas y sectores poblacionales que se asumen como ajenos a las realidades representadas, pero que, a través del carácter narrativo e interpretativo del fotoperiodismo, su poder particular de persuasión termina por implicar al observador en la eventualidad, aunque claro, nuevamente no se deben dejar de lado las consideraciones éticas de ser un observador pasivo ante este tipo de imágenes (Suárez, 2015, p. 151).

En ese sentido, no es una noticia extraña para la mayoría el hecho de que México es un país profundamente marcado por la desigualdad, las injusticias y una muy arraigada cultura de la violencia que, poco a poco, se ha convertido en una cotidianeidad peligrosa (Suárez, 2015, p. 153). Al respecto, la prensa y los medios han tenido un efecto permanente en la percepción pública sobre la delincuencia en tanto que, desde el siglo XX, estos mecanismos de difusión de información han optado por la espectacularidad y trivialización del tema del sufrimiento humano, en favor de la retribución económica. Como consecuencia, ha existido una nueva discursividad en el imaginario de la sociedad mexicana, en la que la inseguridad, la violencia y la delincuencia se ha estandarizado en las mentes de los menos afectados, mientras que aquellos que padecen primordialmente dichas injusticias viven con ello día a día (p. 153).

Susan Sontag (2004) también se ha adentrado en dichas reflexiones, puesto que, ante el fenómeno de la fotografía de situaciones de vulnerabilidad, violencia y guerra, se pregunta:

*¿Quiénes son el «nosotros» al que se dirigen esas fotos conmocionantes?*

*Ese «nosotros» incluiría no únicamente a los simpatizantes de una nación más bien pequeña o a un pueblo apátrida que lucha por su vida, sino a quienes están sólo en apariencia preocupados —un colectivo mucho mayor— por alguna guerra execrable que tiene lugar en otro país. Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar (p. 8)*

El lenguaje de la fotografía periodística, desde antes incluso de su periodo de maduración durante la Segunda Guerra Mundial, ha conjeturado un potencial enorme de alcance, y por lo tanto, la aparentemente inminente desensibilización del público, sobre todo el más privilegiado, ante las imágenes del sufrimiento ajeno, ha estado muy presente en la historia de las representaciones de esta naturaleza: *la iconografía del sufrimiento es de antiguo linaje y, al parecer, la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos* (Sontag, 2004, p. 13-21).

Asimismo, estando en el campo del fotoperiodismo, está implícito otro debate esencial, aquel que refiere a la condición de estas producciones como posibles *obras de arte*, o cuando menos como producciones de carácter estético. ¿Es cruel presentar de forma bella un paisaje de dolor? ¿Acaso el panorama ruinoso, el paisaje de la devastación, no puede ser mostrado de otra manera que no sea objetiva y sin búsquedas estéticas de por medio? Como una asequible respuesta, Sontag (2004) expresa que, en cuanto imagen, algo podría ser bello —*aterrador, intolerable o muy tolerable*— y no serlo en la vida real (p. 34-35). Estas fotografías constituyen los restos o indicios del panorama del sufrimiento. La fotografía no sólo presenta y representa, sino que es la ruina en sí misma, pues su circunstancia como imagen inmediata, permite inmutar y fijar el referente para la posterioridad.

Pero entonces, como espectadores, ¿cuál es la ruta de acción que nos corresponde, durante o después de la observación de imágenes denunciativas? Sontag (2004) propone que el inicial interés lascivo que se genera en la mayoría de los consumidores, aunque no es anormal, no debe anteponerse nunca al espacio para la reflexión: *Nada hay de malo en apartarse y reflexionar. Nadie puede pensar y golpear a alguien al mismo tiempo* (p. 42-52). En ese sentido, la imagen que documenta padecimientos y experiencias, al ponerse en socialización, permite la recuperación de la memoria de las identidades que en ellas han quedado. De todo el repositorio de imágenes que tenemos al alcance de un clic, hay algunas cuantas que, al mirarlas, inmediatamente nos abren los ojos al revelar heridas ocultas, o tal vez ignoradas, visibilizando las ruinas - literales y metafóricas- que actualmente construyen el paisaje sociocultural mexicano (Enríquez, 2018, p. 13).

## 1. Identidades arrebatadas: el cuerpo y la ruina

El 11 de diciembre de 2006, el expresidente Felipe Calderón Hinojosa declaró la guerra contra el narcotráfico, acción que le otorgó a las fuerzas armadas atribuciones importantes en el ámbito de la seguridad pública, mismas que se mantuvieron hasta la gestión de Enrique Peña Nieto. Ese sexenio configuró un periodo de tiempo profundamente herido por los constantes enfrentamientos entre militares y carteles que tuvieron consecuencias graves para la población mexicana, resaltando entre muchas otras, un mínimo estimado de 300 mil personas desplazadas, más de 150 mil personas asesinadas, y 30 mil personas en calidad de "desaparecidas". El paso del tiempo no apaciguó la ola de violencia, puesto que, según datos oficiales, el 2017 fue el año más sangriento en la historia reciente de México, con un registro de alrededor de 25,339 homicidios dolosos, de los cuales se estima que un 75% estuvieron relacionados con el crimen organizado y las disputas territoriales. Santiago Roel, fundador del semáforo delictivo, declaró que *México no había tenido días tan violentos en tiempos de paz* (Enríquez, 2018, p. 13).

Es en este contexto que se inserta el trabajo de Fernando Brito, quien comenzó como fotógrafo en un periódico de nota roja, y que, al darse cuenta de lo normalizada que tenía la violencia, sobre todo en su lugar de origen Culiacán, Sinaloa, se percató que había muchos sucesos ominosos que debían ser registrados, puesto que desafortunadamente, abundaban los reportes de asesinatos que de inmediato se olvidaban porque pronto se veían opacados por noticias de crímenes aún más violentos. Brito no pudo quedar indiferente y se propuso *devolverle la humanidad a esos cuerpos que engrosaban las cifras de homicidios y denunciar las historias de bestialidad que se vivían en su tierra para que la gente despertara y protestara ante la barbarie* (Enríquez, 2018, p. 15). Es así como surge su propuesta *Tus pasos se perdieron con el paisaje (2010)* (Anexo 1).

De entrada, a eso se remite la noción de *la ruina mexicana contemporánea*: un paisaje marcado por la ausencia, por identidades arrebatadas y pronto olvidadas, identidades que dentro de aquel territorio que se hace llamar nación, no encuentran un lugar de reconocimiento y protección. La serie de fotografías muestra paisajes de Culiacán marcados por la muerte, mostrando de forma explícita a aquellas personas a las que se les arrebató la vida, configurando paisajes luctuosos de historias interrumpidas (Enríquez, 2018, p. 15).

Esta serie por supuesto que entra directamente al debate que se mencionó, referente a la dimensión ética de la exposición de imágenes sobre el dolor ajeno -aunque inicialmente se puede argumentar que este dolor es un padecimiento propio del fotógrafo ya que es su contexto- pero ya como planteaba Sontag en su momento, y como bien recupera Enríquez (2018) de forma pertinente, debería existir primero un cuestionamiento incisivo en las formas de consumo y el posicionamiento de los espectadores ante estas imágenes, en cómo las miran y las leen: *¿Acaso el reclamo respecto a las imágenes sombrías no busca garantizar la comodidad del que no sabe, de quien no se enteró, del que no vio nada?* (Enríquez, 2018, p. 15). Estas imágenes **hay que mirarlas**, puesto que detrás hay un proceso de pugna y denuncia, al igual que revelan fragmentos de una realidad a nivel nacional que es parte de *nuestra* historia. Las fotografías de Brito revelan espacios de pérdidas, como parte de una historia que se debe reconocer y narrar: es la fracción más olvidada del *patrimonio de la nación*.

## **2. Identidades desplazadas: la ruina y los espacios**

La problemática de la violencia en México ha generado otra serie de conflictos que transgreden a un nivel colectivo e incluso poblacional. Actualmente, el Desplazamiento Interno Forzado (DIF) ha sido una problemática importante y constante para las comunidades afectadas por la violencia consecuente de los conflictos armados vinculados al crimen organizado. Dichos desplazamientos refieren a la movilidad de un sector poblacional, de una o varias comunidades o colectivos civiles, que, por razones externas, como ser objeto de hostigamiento y presiones por parte de actores militarizados, se ven obligados a desplazarse de su lugar de asentamiento (Salazar y Castro, 2014, p. 57). Es una acción y reacción que tiene como fin la supervivencia, pero también es una decisión política porque es imposible mantenerse neutral en el escenario de conflictos territoriales, sobre todo ante actores hegemónicos en disputa (Salazar y Castro, 2014, p. 60). La dimensión aún más problemática de los desplazamientos forzados es que, en su mayoría, los afectados suelen ser grupos de campesinos y residentes de localidades rurales, mixtas y urbano - marginales, quienes padecen mayormente la violencia y las consecuencias del crimen organizado (Salazar y Castro, 2014, p. 64).



Además, los desplazamientos forzados individuales, familiares, colectivos y hasta despoblamientos totales, trastocan la estructura social de las comunidades, pues desarticulan totalmente sus actividades cotidianas, afectando los modos de producción, la organización política y las prácticas tradicionales que dan sentido cultural a la comunidad, significando dislocaciones con efectos a largo plazo de difícil solución (Salazar y Castro, 2014, p. 65-66).

Los desplazamientos forzados y los despoblamientos también se pueden dar por razones vulnerantes a un nivel socioeconómico. En el año 2000, en Tijuana se construyeron cientos de viviendas multifamiliares y ya para el 2007, se habían construido más de 30,000. *La periferia*, dentro de un proyecto a nivel estatal, se pretendía transformar hacia un futuro modernizado con nuevos esquemas urbanos que ofrecerían en la frontera un nuevo estilo de vida. Una década después, apenas se edificaron 2,000 viviendas debido a que la mayoría de dichas construcciones se hallaron deshabitadas (Arreola, 2024).

En México, existen al menos cinco millones de casas abandonadas que en muchos casos fueron desalojadas con el propósito de huir de la violencia, pero que también fueron movilizaciones producto de un desplazamiento forzado debido a que se construyeron en zonas inadecuadas sin siquiera acceso a servicios básicos. Tan solo basta decir que las autoridades no saben dónde se encuentran todas las casas abandonadas ni cuántas son en realidad. Desde la política de construcción de viviendas del año 2000, que tenía ese añorado *progreso* en mente, no se tomaron en cuenta todos los elementos necesarios para estos desarrollos, sobre todo careciendo de temas básicos como la cercanía a los trabajos, equipamientos, usos mixtos, espacios públicos, etc., llegando incluso al extremo de ser construcciones en zonas totalmente inadecuadas, como pantanos. Ello sin dejar de lado el desalojo a causa de la violencia y la inseguridad, siendo una problemática muy presente sobre todo en el norte del país: *De acuerdo con el Estudio Diagnóstico del Derecho a la Vivienda Digna y Decorosa 2018, hasta 2017 más de 345.000 personas tuvieron que desplazarse de manera forzada en el interior del país debido a la violencia o a conflictos territoriales (Nájar, 2019).*

Bajo esa línea, Mónica Arreola es una fotógrafa centrada en el género del paisaje y en la captura de imágenes de las nuevas ruinas que resultaron por la urbanización *fallida* de las primeras décadas del siglo XXI, aquellas que revelan *la crudeza del capitalismo salvaje* (Arreola, 2014): muestras de la presencia en la ausencia. En general, la formación académica en arquitectura de Arreola, la ha dirigido hacia diversos cuestionamientos y replanteamientos sobre el tema de la vivienda y, específicamente, su abandono, indagando en los diversos motivos que lo pueden llegar a suscitar (Arellano, 2019):

*En Desinterés Social (Anexo 2), serie fotográfica que comienza en 2013, yuxtapongo el tiempo y lo arquitectónico: un futuro detenido, modelos urbanos, vivienda seriada a medio construir, un imaginario silencioso y melancólico. Mis fotografías proponen una reflexión a partir de los conceptos impuestos por la especulación inmobiliaria en México, modelos económicos e hipotecarios que han creado como resultado restos arquitectónicos* (Arreola, 2024). El paisaje de la ruina se manifiesta como los restos de lugares que en su momento fueron habitados por identidades que se vieron forzadas a desplazarse, vislumbrando un panorama de ausencia marcado nuevamente por las desigualdades en la esfera socioeconómica mexicana.

Por su lado, *Destierro y Memoria*, una exposición de fotoperiodismo realizada por Sibely Cañedo y Rafael Villalba, articulada en el Museo de Arte de Mazatlán en abril del 2022 (Anexo 3), funcionó como un ejercicio de denuncia y reflexión en el que los autores presentaron una retrospectiva visual sobre los desplazamientos forzados que vivieron comunidades de la sierra del sur de Sinaloa en el 2017, consecuencia del crimen organizado (Sel, 2022). Tan solo en la zona sur de Sinaloa, más de mil familias se encontraron desplazadas intentando restablecerse en Mazatlán, provenientes principalmente de comunidades serranas de los municipios de Concordia y Rosario (Magallanes, 2023).

La exposición, según reportaron los medios, se compuso de 50 piezas de fotoperiodismo, en donde *se mostró la lucha de cientos de familias por recuperar la paz y la convivencia de su comunidad, además de resaltar el movimiento social liderado por mujeres en Mazatlán, en exigencia de vivienda, así como el impacto provocado a niñas, niños y adolescentes, quienes han sido las principales víctimas de este conflicto* (Sel, 2022).

Villalba, al comentar sobre las motivaciones detrás de su labor fotoperiodística, expresó que fue un trabajo para *reflejar en el papel el dolor humano que no se le desea a nadie y, en consecuencia, la miseria de autoridades deshumanizadas que no salen de sus escritorios y del confort del aire acondicionado* (Citado en Sel, 2023). No podemos dejar de recordar lo que decía Sontag (2004) en relación con lo anterior: *Las fotografías son un medio que dota de «realidad» (o de «mayor realidad») a asuntos que los privilegiados o los meramente indemnes acaso prefieren ignorar* (p. 8).

Cañedo, por su parte, comentó que la exposición *buscaba mostrar el desplazamiento forzado a través de su rostro más humano, que nos acerque a la experiencia que han vivido millones de personas no solo en México, sino alrededor del mundo, un mundo copado por la guerra, pero también por la esperanza* (Citada en Magallanes, 2023). Los dos fotógrafos, durante cuatro años, visitaron las comunidades de zonas serranas afectadas por los conflictos en la Sierra Madre Occidental, resaltando en las fotografías de su exposición las acciones de muchas de estas personas que se agenciaron desde la movilización de protesta, donde las mujeres tuvieron un rol fundamental al estar motivadas por la búsqueda de una vida mejor para sus hijos. La exposición a su vez mostró los diferentes destinos a los que se enfrentaron diversas personas y familias, entre aquellos que decidieron rehacer su vida en Mazatlán, o los que decidieron retornar a sus pueblos a pesar del riesgo (Magallanes, 2023).

Los desplazamientos forzados constituyen otro de los fenómenos articulantes de la ruina contemporánea mexicana, expresada en la ausencia de las identidades en los espacios que por derecho les pertenecen pero que, por una serie de injusticias y desigualdades, se han visto forzados a abandonar, dejando detrás solo una huella en los vestigios ahora deshabitados.

## **Consideraciones finales**

Ante estas revisiones, no queda más que cuestionar las discursividades que se han construido en torno a la idea de lo nacional, el patrimonio, del *nosotros y lo que aparentemente es nuestro*. Las ruinas contemporáneas, compuestas desde la ausencia, que ha sido detonada por el desplazamiento y el arrebato de determinadas identidades, forman parte del panorama identitario mexicano en la medida en que son realidades a las que se enfrenta un gran porcentaje de la población.

No podemos pretender construir una noción de quiénes somos como país, ni intentar mostrarnos al mundo como una unidad, o aspirar hacia narrativas idealizadas, si no existe un ejercicio reflexivo y pragmático sobre aquellas identidades, que forman parte del esquema sociocultural del país, que están siendo vulneradas y despojadas. El panorama de la ruina mexicana del siglo XXI es una realidad marcada por la ausencia, pero, sobre todo, por la invisibilización de quienes, dentro de un esquema hegemónico dominante, se perciben como *los otros*.

El fotoperiodismo, hecho desde un posicionamiento crítico, reflexivo, de pugna, protesta y agenciamiento, conforma un ejercicio importante para la representación de los nunca representados, para la visibilización de los nunca vistos y para la inserción de la voz de los siempre callados. Pero el trabajo del fotoperiodismo no termina con el fotógrafo, pues aquellos que actuamos como los observadores de dichas imágenes tenemos la tarea, y más allá de eso, la responsabilidad -si no es que la obligación-, de no propiciar un consumo trivializado, no abandonar la postura crítica y pragmática, aunque sin olvidar que los más privilegiados no podemos, ni podremos, entender nunca la experiencia de la identidad desplazada, borrada y ausente:

*En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra; y cómo se convierte en normalidad. No podemos entenderlo, no podemos imaginarlo. Es lo que cada soldado, cada periodista, cooperante y observador independiente que ha pasado tiempo bajo el fuego, y ha tenido la suerte de eludir la muerte que ha fulminado a otros a su lado, siente con terquedad. Y tienen razón (p. 54).*

## Referencias

- Arreola, M. (2024). Desinterés social. *Mónica Arreola*. <https://www.monicaarreola.com/desinteres-social>
- Arreola, M. (2014). Desinterés social: Proyectos In Situ. *ISSUU*  
[https://issuu.com/monicaarreola/docs/desintere\\_\\_s\\_social\\_proyectos\\_in\\_si#google\\_vignette](https://issuu.com/monicaarreola/docs/desintere__s_social_proyectos_in_si#google_vignette)
- Arellano, M. (2019). Desinterés social: un ensayo fotográfico sobre las nuevas ruinas en la periferia de México.  
*Archdaily*. <https://www.archdaily.mx/mx/904032/desinteres-social-un-ensayo-visual-sobre-las-nuevas-ruinas-en-la-periferia-de-mexico>
- Ballart, J. (1997). El patrimonio histórico y arqueológico: valor y uso.
- Ariel Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Enríquez, L. (2018). Tras los pasos perdidos de Fernando Brito: imágenes para denunciar la violencia del mundo. *Casa del Tiempo*, 51, 12-18.
- Florescano, E. *El patrimonio nacional: valores, usos, estudios y difusión*. En Patrimonio cultural y turismo cuadernos. Disponible en <https://www.cultura.gob.mx/turismocultural/cuadernos/pdf/cuaderno3.pdf>
- Magallanes, F. (2023). Destierro y memoria', de los sinaloenses Sibely Cañedo y Rafael Villalba en CDMX. *Punto MX*. <https://punto.mx/2023/07/04/destierro-y-memoria-de-los-sinaloenses-sibely-canedo-y-rafael-villalba-en-cdmx/>
- Morales, H. (2019). Nacionalismo, patriotismo y cuarta transformación. *Tla-Melaua, Revista de Ciencias Sociales*. Nueva Época, 13(46), 266-288.
- Nájjar, A. (2019). Por qué en México hay 5 millones de casas deshabitadas. *BBC Mundo*. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47263282>
- Salazar, L. M. & Castro, J. M. (2014). Tres dimensiones del Desplazamiento Interno Forzado en México. *El Cotidiano*, 183, 57-66.
- Sel. (2022). Destierro y memoria: exposición de fotoperiodismo de Sibely Cañedo y Rafael Villalba. *Sinaloa en línea*. <https://sinaloaenlinea.com/destierro-y-memoria-exposicion-de-fotoperiodismo-de-sibely-canedo-y-rafael-villalba/>
- Sel. (2023). La Tragedia de los Desplazados de Sinaloa en Exposición Fotográfica a la Ciudad de México. *Sinaloa en línea*. <https://sinaloaenlinea.com/destierro-y-memoria-la-tragedia-de-los-desplazados-de-sinaloa-en-exposicion-fotografica-a-la-ciudad-de-mexico/>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Santillana Ediciones Generales: España. Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales: México.
- Suárez, M. (2015). *Violencia, imágenes y fotoperiodismo en el México de hoy*. En: García, M. [et al.]. *La fuente hemerográfica en la diacronía: variedad de enfoques*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, 147-158.

**Anexos:**



**Anexo 1.** Algunas fotografías de la serie “Tus pasos se perdieron con el paisaje” de Fernando Brito (2010).



**Anexo 2.** Algunas fotografías de la serie “Desinterés social” de Mónica Arreola (2014)



**Anexo 3.** “Destierro y memoria” (2022) de Sibely Cañedo y Rafael Villalba. Tomada de <https://www.noroeste.com.mx/entretenimiento/cultura/con-destierro-y-memoria-presentan-un-problema-social-como-el-que-viven-los-desplazados-en-sinaloa-YJ1964405>

**Sobre el autor:**

María del Rayo Sosa Guerrero estudiante de la carrera de Historia del Arte y Curaduría. Cuenta con una certificación en Gestión Cultural por parte del programa IB POP. Sus intereses profesionales se inclinan hacia la curaduría de arte contemporáneo, siendo recientemente co-curadora de la exposición “Perder el Tiempo” (2024), así como en la escritura de artículos de divulgación centrados en la teoría del Arte desde una perspectiva de género.

**Contacto:** maria.sosago@udlap.mx