

Mexican B(order) movies en Tijuana: *ironía como crítica a la hegemonía en las fotos de Fabio Cuttica*

Federico Mastrogiovanni
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

ABSTRACT

The intention of this work is to analyze the photographic reportage “Mexican (B)order movies” by Fabio Cuttica as a product of the imaginary about violence in Mexico. By means of a theoretical approach focusing on the use of the device of irony, we aim to understand the various strategies with which a journalistic photo is able to build, deconstruct or criticize the imaginary about violence as well as the hegemonic discourses on narcoculture.

Keywords: Narcoculture, Photojournalism, Narcomovies, B-movies, Irony.

La intención de este trabajo es analizar el reportaje fotográfico “Mexican (B)order movies” de Fabio Cuttica en tanto producto del imaginario sobre la violencia en México. A través de un enfoque teórico que se centra en el uso del dispositivo de la ironía, el intento es entender cómo funcionan las diversas estrategias con las que una foto periodística construye, deconstruye o critica el imaginario y los discursos hegemónicos sobre la violencia en general y sobre la narcocultura en particular.

Palabras clave: Narcocultura, Fotoperiodismo, Narcopelículas, B-movies, Ironía.

Introducción

If there is any one criterion of irony,
it is the simultaneous presentation
of a world view and critical distancing from it
(Scott, 2004, pp. 51-52).

Los relatos que buscan explicar fenómenos como el narcotráfico en México suelen enfocarse en el papel central que el llamado “crimen organizado” jugaría en la generación de la violencia. En esta narrativa presente en el periodismo y en las producciones de ficción sobre la narcocultura, como pueden ser películas o series televisivas de ficción, como *Narcos* (2015) o *El Chapo* (2017), hay una clara distinción entre los grupos criminales y un Estado que intenta someterlos a través de una política de seguridad nacional (Rodríguez-Blanco, Mastrogiovanni, 2017). Estas narrativas en torno al crimen organizado son difundidas desde instancias gubernamentales y se deben entender como mediaciones de una “política de representación del securitarismo en los campos de producción cultural global que reproduce la agenda hegemónica estadounidense en torno al fenómeno del narcotráfico” (Zavala, 2018, p. 80).

Los trabajos periodísticos y fotoperiodísticos que abordan la violencia en México se enfocan generalmente en el papel central que el llamado “crimen organizado” jugaría en la generación de la violencia y establecen una clara separación semántica entre los grupos criminales y un Estado que intenta someterlos a través de una política de seguridad nacional. En esta narrativa binaria de buenos y malos, los casos de corrupción institucional son entendidos a nivel individual y no estructural, con lo que el Estado queda siempre eximido de toda responsabilidad, a pesar de que, desde ámbitos académicos, algunos autores como Carlos Montemayor (2010) han elevado la responsabilidad institucional incluso a la condición de violencia de Estado (Robledo Silvestre, 2015).

Los pocos trabajos periodísticos recientes en México donde los autores no han adoptado esta narrativa han logrado evidenciar de forma clara la participación y responsabilidad del Estado —y no del llamado “crimen organizado”— en la producción de violencia y de impunidad, en un contexto de “macrocriminalidad política” generalizado (Ambos, 2005). Ejecuciones extrajudiciales realizadas por el ejército o la policía federal, como los casos Tlatlaya (Ferri, 2014) y Apatzingán (Castellanos, 2015), así como miles de desapariciones forzadas, entre ellas la de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en 2014 o la relación entre desaparición forzada y extracción de recursos naturales (Mastrogiovanni, 2016; Alvarado, 2015) son sólo algunas de las contadas excepciones en las que los periodistas no se conformaron

con las versiones oficiales y despolitizadas, difundidas por dependencias gubernamentales.

Sin embargo, la práctica más extendida en México es que las narrativas en torno a la violencia sean transmitidas y naturalizadas acríticamente a través de contenidos periodísticos cuyas fuentes principales suelen ser las mismas dependencias gubernamentales en sus distintos niveles nacional, estatal o local, o en algunos casos las dependencias gubernamentales de otros países, como por ejemplo la DEA¹. La información rara vez se contrasta; simplemente se publica. Del mismo modo, en muchos trabajos que centran su punto de vista en las víctimas de la violencia, los periodistas parten *a priori* de las construcciones conceptuales hegemónicas que explicarían la realidad a nivel geopolítico como, por ejemplo, asumir como un hecho irrefutable no sólo la participación de cierto “cartel” en cierto suceso, sino la propia existencia del mismo. Así se construye la narración a partir de expresiones engullidas acríticamente y que explican la violencia tales como «crimen organizado» —cuyo propio nombre niega la posibilidad de una violencia estructural en la que esté involucrado el Estado—, «plaza» —ciudad o territorio dominado por un cartel—, «narcofosa» —fosa clandestina— y «levantón» —desaparición—, por citar algunas (Reveles, 2011). Estas narrativas binarias generan miedo más que entendimiento y ponen en marcha imaginarios en los que el terror aparece representado como aquello que la ley produce como su exterioridad, aquello que está fuera de la ley, aquello irrepresentable (Foucault, 2000).

Las narraciones periodísticas se vuelven “banalizaciones narrativas”, que se dan cuando una narrativa es tan socialmente compartida y conocida, tan incrustada en un canon repetido, que se reproduce en una rutina interpretativa prácticamente automática como los ajustes de default de una computadora, que son económicos, son una forma de lidiar con el conocimiento que hace ahorrar tiempo y esfuerzo, pero son también una forma tonta de leer la realidad (Bruner, 1991).

Desde distintas perspectivas, diferentes autores (Ricoeur, 1995; Abbott, 2002; Genette, 1980) coinciden en que narrativa es la representación de uno o varios eventos en el tiempo. En general, la búsqueda de sentido suele establecer causalidad entre eventos que no necesariamente la tienen. Esta definición entiende la narrativa como una historia o discurso que puede tener diversos soportes —la escritura, la oralidad, imágenes, objetos— y a la vez como un proceso mental crucial para comprender la realidad. Por narrativa, entonces, se

¹ Véase, por ejemplo, la entrevista de la periodista mexicana Anabel Hernández a Rafael Caro Quintero transmitida el 25 de julio de 2016 en ProcesoTV (<https://rompeviento.tv/?p=10818>).

entenderá tanto el proceso cognoscitivo como a las representaciones que produce (Soltero, 2016).

La hegemonía no se entiende aquí como una estrategia de coerción unívoca o de represión (ejecutada por el poder o por los medios) sino como un proceso de interpelación, de seducción y de complicidad (Gramsci, 2014; Martín-Barbero, 1987; Laclau y Mouffe, 1987), lo que introduce en la discusión la propia agencia de los sujetos dominados (la sujeción o la resistencia a la sujeción) y la producción y representación de las subjetividades (subjetivación) (Martín-Barbero, 1987).

En México, las narrativas hegemónicas en torno al narcotráfico – que representan la referencia principal para la serie de Fabio Cuttica² sobre narcopelículas en Tijuana – surgieron junto al discurso securitario que se introdujo en la esfera pública desde finales de la década de los 80, a partir del auge del neoliberalismo, no como un factor causal, sino como objeto de ese discurso (Zavala, 2016). Según Zavala, el narco es la “invención de una política estatal que responde a intereses geopolíticos específicos” (Zavala, 2016). Así, el gobierno federal comenzó a hacer oficial todo un campo semántico con vocabulario específico para referirse al narcotráfico: “palabras como ‘cártel’ y ‘sicario’ que se integraron como apéndices del significante central denominado ‘narco’” (Zavala, 2016).

El término “narcotráfico”, convertido en mito (Barthes, 1994), es cargado desde la narrativa hegemónica con todos los elementos que favorecen al discurso securitario, condensando una serie de significados que producen todo un imaginario que a su vez justifica la violencia del Estado³. Lo que termina por producir esta narrativa hegemónica en torno al narcotráfico es un universo de

² Fabio Cuttica (Roma, 1973) es fotógrafo y periodista, desde 2001 trabaja para la agencia italiana Contrasto. Después de haber crecido entre Italia, Colombia y Perú, vuelve a vivir a Colombia en 2005. Su trabajo se ocupa principalmente de documentar los cambios sociales durante el gobierno de Hugo Chávez en Venezuela, de los temas sociales y políticos en Bolivia y Perú, así como del conflicto armado en Colombia. Entre 2010 y 2014 se muda a Tijuana donde realiza trabajos sobre migración, frontera y “narcoculturas”. En ese contexto se desarrolla el proyecto sobre “narcopelículas”, objeto de este estudio. Actualmente vive en Bogotá donde en 2018 fue uno de los fundadores de *OjoRojo Fábrica Visual* “espacio abierto para estudiar, promover y disfrutar la fotografía” (<https://www.facebook.com/ojorojofabricavisual/>).

³ En un intento de desentrañar la palabra, Astorga señala: “El término compuesto ‘narcotráfico’ incluye una palabra (tráfico) que tiene un doble significado: uno peyorativo y otro positivo. En el primero se le da el sentido de ‘comercio clandestino, vergonzoso e ilícito’; en el segundo, se entiende como ‘negociar’ (traficar con), que nos lleva a ‘negocio’ del latín *negórium* (*nec-otium*), ‘ausencia de ocio’ [...] Se habla de ‘narcóticos’ para referirse incluso a sustancias que no lo son y de agentes sociales (‘narcotraficantes’) considerados como criminales [...]. Los términos significan sólo en parte lo que pretenden abarcar, pero por su dominio simbólico pueden hacer creer que lo que en realidad hacen está condensado en lo que dicen” (Astorga, 1995, p. 24).

símbolos que pierde su referencia con la realidad, es decir, se convierte en mitología, generando una distancia entre la realidad de los traficantes de drogas y la producción simbólica que da cuenta de ellos. La única forma de hablar del tema, de referirse a él, (y esto es fácilmente observable, por ejemplo, en la información periodística), es hacerlo de manera mitológica (Astorga, 1995).

En el análisis de la producción fotoperiodística de Fabio Cuttica como documento (Freund, 2017) el concepto de realidad – articulado en contraposición con la idea de ficción – en su relación con “lo real” lacaniano resulta central

la «realidad» es la realidad social de las personas concretas implicadas en la interacción y en los procesos productivos, mientras que lo «real» es la lógica espectral, inexorable y «abstracta» del capital que determina lo que ocurre en la realidad social. [...] la realidad no es lo que importa; lo que importa es la situación del capital [...] (Žižek, 2009, pp. 23-24).

En el trabajo fotoperiodístico de Fabio Cuttica la ironía funciona como un procedimiento discursivo que desarticula los discursos hegemónicos (y no de un solo discurso hegemónico). Cuttica se refiere constantemente al imaginario colectivo del observador, un observador de clase media, mexicano o europeo, como los lectores de la revista *Gatopardo*. En las imágenes aparecen muy claros esos universos y han sido utilizados para proponer lecturas dislocadas. Las fotografías contienen lenguajes, referencias, imaginarios conocidos y reconocibles, pero ofreciendo otra lectura al receptor, que al aceptar entrar a su “juego” irónico hace que se voltee el significado y se cree una nueva interpretación crítica. Dentro del orden de representación del periodismo hay voces diversas y Fabio Cuttica es una voz que se considera crítica o por lo menos alternativa, siendo el fotoperiodista un profesional independiente que escoge ángulos no comunes en las narraciones periodísticas convencionales, miradas de sesgo sobre temas poco narrados, como por ejemplo el cuerpo de la Marina de Bolivia, los ancianos *snowbirds* que viajan a México para curarse los dientes, los ciudadanos que reciben cursos militares en Venezuela.

La fotografía se presenta desde sus inicios como dicotomía entre memoria y desmemoria, como hacía notar el científico François Arago en la presentación pública del daguerrotipo frente a los miembros de la Academia de Ciencias y de la Academia de Bellas artes de París el 19 de agosto de 1839 (Fontcuberta, 2012, p. 169). Una instantánea ya no verifica el mundo, sino que recrea una ficción; una ficción que el espectador desprevenido tomará como auténtica. Si es cierto (*ivi*, p. 105) que, desde los albores de la fotografía, el mismo Daguerre había utilizado a actores para la puesta en escena de una imagen que necesitaba un tiempo de exposición largo para registrar las figuras humanas, nos damos cuenta de que la

cuestión sobre la veridicidad de la fotografía y la representación de una ficción son parte de la fotografía misma como medio de construcción del sentido de lo real. Daguerre a través de una puesta en escena ficticia logró captar la realidad viva, cosa que no hubiera sido posible a causa de las limitaciones técnicas de la época. Es solo engañando que se puede alcanzar cierta verdad,

es sólo con una simulación consciente como nos acercamos a una representación epistemológicamente satisfactoria. La intervención en la escena supone alterar las circunstancias de la realidad y desdice la exigencia de neutralidad que se supone a la imagen documental (*ivi*, p. 107).

Si el *ver* no se piensa y no se siente, sino es una experiencia del tacto (Didi-Huberman, 1997), deberíamos también poder establecer que todos los que vemos un objeto tengamos la misma experiencia “táctil”. Sin embargo, no estamos en condición de conocer la experiencia táctil de otra persona. No podemos ver con otros ojos que no sean los nuestros. Así que, el acuerdo sobre la visión de un objeto ya en sí está limitado por la imposibilidad de hacer experiencia del mundo fuera de nuestro propio cuerpo. En esta incertidumbre se incrusta la experiencia irónica, que presupone que seamos “hombres de la creencia”, y que, a partir de una misma sugerencia irónica por parte del ironista, seamos realmente capaces de ver un objeto y compartir, sobre ello, la misma mirada irónica⁴. El fotoperiodismo, como documento social (Freund, 2017) entiende el mundo e invita a entender la posición del sujeto en el mundo (Richardson, 2007).

La ironía como instrumento crítico.

La ironía como figura retórica ha sido definida de muchas formas, analizada y utilizada desde Platón y Aristóteles, que la identificaban como característica principal de su maestro, Sócrates, pasando por Kierkegaard, que sobre el concepto de ironía en Sócrates escribió su soberbia tesis de licenciatura. Para Kierkegaard en la ironía “la apariencia no es la esencia, sino su opuesto” (1995, p. 248). Según los lingüistas Sperber y Wilson (1981) “la noción de ironía es abstracta, basada en una gama bastante arbitraria de ejemplos que han sido descritos de manera bastante inadecuada” (*ivi*, p. 298). El filósofo del lenguaje Tommaso Russo Cardona (Russo Cardona, 2017) propone la interpretación de la ironía con la cuestión más general de la inversión de perspectiva, la que

⁴ El hombre de la creencia es el que cree que hay más en lo que vemos, algo que nos mira. Es el opuesto al hombre de la tautología que dice “lo que veo es lo que veo, y con eso me basta”. El Hombre de la tautología “no quiere ver otra cosa más allá de lo que ve en el presente” (Didi-Huberman, 1997, p. 26).

Aristóteles en la *Poética* llama *peripecia*. Una *peripecia* en una argumentación es una inversión del horizonte interpretativo. La ironía se constituye entonces como la “construcción de una perspectiva nueva en la que los signos que antes decían otra cosa, o que parecía que ya no dijeran nada significativo, ahora adquieren un sentido nuevo” (Russo Cardona, 2017, p. 17).

En la mayoría de los casos la ironía pone en evidencia no tanto la falsedad de un enunciado, sino su incongruencia, su inadecuación hacia una determinada situación o un determinado contexto. La eventual *peripecia* se hace explícita gracias a la ironía, “no porque se llega a afirmar un enunciado contradictorio al enunciado literal, sino porque la revisión de los presupuestos subyacentes a aquel enunciado o a la forma de argumentar y concebir la situación de la cual aquel enunciado es un ejemplo, nos lleva a una radical puesta en discusión de ellos” (*ivi*, p. 29). Así la inversión irónica se concibe como intrínsecamente crítica del imaginario compartido. Es el acuerdo social “preconstituido ritualmente” (Russo Cardona, 2017) que conforma el imaginario compartido, lo que realmente es tocado por la ironía. La ironía evidencia el carácter ritual de ciertas expresiones o imágenes, pero no lo destruye; se limita a desvelar el mecanismo subyacente, los engranajes escondidos (*ivi*, p. 30). Si no hay referencia implícita a un contexto compartido por el ironista como por el receptor, es imposible generar el efecto irónico (Hutcheon, 1994). En esta relación, que se podría definir, con Jankélévitch (Jankélévitch, 1998), un “juego”, traduciendo así el francés *loisir*, es indispensable que el receptor participe, junto con el ironista, en la construcción de un significado nuevo en adición al que se enuncia explícitamente. Sin la participación del intérprete, se anula toda intención discursiva del ironista y se mantiene un solo nivel del discurso, el nivel literal.

La ironía se configura como un acto social, que evoca una “escena tópica”, apta para despertar la participación colectiva. De alguna manera el ironista a través de la ironía construye una crítica social en contubernio con sus “cómplices”, sus audiencias, que compartan con él la rebelión o el distanciamiento de la norma. La antiperformatividad (Russo Cardona, 2017) de la situación objeto de ironía genera así un movimiento anárquico de deconstrucción de normas convencionales, expectativas sociales y discursos hegemónicos. Con respecto a esto, parece sugerente y pertinente presentar la ironía como “concepto de frontera”. La ironía en tanto *borde*, si se aplica a la concepción de borde en la frontera México-Estados Unidos, se vuelve un dispositivo profundamente subversivo y desestabilizador del discurso hegemónico. Si existe algún criterio para definir la ironía, es entonces la presentación simultánea de una visión del mundo y el distanciamiento crítico de ella (Scott, 2004). El fotorreportaje de Fabio Cuttica, seleccionado para el presente trabajo, se ubica geográficamente en el borde entre México y Estados Unidos y

simbólicamente en el borde entre lo decible y lo indecible en el periodismo, presentándose justamente como un intento de crítica al discurso hegemónico.

La ironía es una mención-eco⁵ de algún enunciado, real o imaginario, o de una opinión compartida. La mención-eco hace referencia a un imaginario colectivo que permite al receptor captar la ironía y no leer el mensaje de manera literal (Sperber, 1984). Los enunciados irónicos son menciones-eco implícitas de significados que transmiten además una actitud despectiva al significado mencionado (*ibidem*)⁶. El reconocimiento de una expresión irónica como caso de mención es evidentemente crucial para su interpretación (Sperber y Wilson, 1981, p. 309).

Para analizar el corpus de fotografías de Fabio Cuttica es preciso aterrizar las teorías de Sperber y Wilson al campo del texto visual. Se pueden identificar dos grandes áreas de ironía en el texto visual y en específico en la fotografía periodística: la ironía basada en palabras (*Word-based irony*) y la ironía sin palabras (*Wordless irony*) (Scott, 2004).

Las yuxtaposiciones incongruentes nos alertan sobre nuestras ideas preconcebidas sobre cómo deberían ser las cosas, ya sea cómo estamos acostumbrados a verlas o cómo esperamos verlas (uso), al introducir un elemento en la imagen que burla nuestras expectativas. Esta dislocación entre la expectativa y la representación real introduce las comillas de la *mención*, y finalmente el juicio de valor del ironista introduce el distanciamiento *ecoico*. Con respecto a la fotografía, la teoría de la mención ecoica de la ironía explica por qué la ironía basada en palabras se identifica tan fácilmente: el texto generalmente proporciona la proposición que debe hacerse eco, y su contraste con el resto de la imagen indica la actitud del fotógrafo hacia ella (*ivi*, pp. 37-38).

En la fotografía sin palabras la ironía se vuelve una herramienta crítica subversiva que hace referencia al imaginario colectivo. La ironía funciona porque está mencionando algo que nosotros conocemos y que se presenta en forma de eco. Ese dispositivo de la ironía permite simultáneamente el mundo que estamos viendo, que es el mundo compartido del imaginario colectivo, y el distanciamiento crítico de ello. La ironía reside en la incongruencia entre dos

⁵ Los dos lingüistas diferencian el concepto de “uso” del concepto de “mención”: “el USO de una expresión implica una referencia a lo que la expresión se refiere; la MENCIÓN de una expresión implica referencia a la expresión misma” (Sperber y Wilson, 1981, p. 303).

⁶ Sperber asevera que “Según la teoría de la mención-eco, una expresión irónica hace eco de un pensamiento al mencionar un significado que corresponde a ese pensamiento. El pensamiento reflejado puede haberse expresado verbalmente, o puede ser una opinión recibida, pero este no tiene por qué ser el caso. Todo lo que es necesario es que el pensamiento sea atribuible a personas específicas, tipos específicos de personas o personas en general” (Sperber, 1984, pp. 131-132).

órdenes de experiencia incompatible, coexistiendo en el mismo marco (Scott, 2004).

Mexican B(order) movies en Tijuana.

El fotorreportaje titulado “Mexican B(order) movies en Tijuana” salió publicado en el número 131 de la revista *Gatopardo* en el mes de mayo de 2012, acompañado por un reportaje de mi autoría con el mismo nombre. En el reportaje fotográfico, Fabio Cuttica retrata aspectos de la filmación de las llamadas “narcopeliculas” en Tijuana, algunos personajes y algunas escenas de los filmes. Es un reportaje periodístico en imágenes que registra una ficción, misma que, a su vez, trata de representar una narración de la realidad, la de la violencia de los grupos criminales, mediada por narcocorridos famosos y menos conocidos, que en su conjunto contribuye a la construcción de un imaginario sobre la violencia en México.

En el reportaje los sujetos son actores y directores mexicanos de cine que actúan en películas de serie B en Tijuana⁷. Las imágenes de Cuttica retratan el proceso de filmación en la ciudad fronteriza y sus personajes que, en entrevistas que he realizado durante el trabajo periodístico, expresaron directa o indirectamente su deseo de ser estrellas de cine, pero para alcanzarlo, en lugar de ir a Hollywood a buscar fortuna, estaban dispuestos a pagar dinero para participar en estas películas de muy bajo presupuesto inspiradas en las historias de los “narcocorridos”, conocidas como *videohome*, consideradas cine de inferior calidad, pero a la vez con un mercado y modo de distribución específico. Así las define Rashotte: “[f]or its fecundity and longevity, its superlative violence and kitsch, there is nothing quite like Mexican narco” (Rashotte, 2015, p. 2). En el relato de la realidad que forma parte de los sustratos que componen el imaginario sobre la violencia, partiendo de la hipótesis de que contiene elementos de la narración hegemónica de la realidad por parte de los aparatos de poder, y que a partir del imaginario compartido implementan políticas públicas que tienen consecuencias reales como la política de militarización del territorio y la ocupación de amplios sectores del país por parte de las fuerzas de seguridad.

El corpus de textos visuales analizado en el presente artículo es un punto de encuentro que reflexiona sobre las diferentes funciones de la fotografía y el cine en el cruce entre ficción y no ficción. Para las intenciones del presente trabajo es preciso enfocar la atención en un periodo histórico que parte de principios de los años 70 en los Estados Unidos, con producciones sobre la mafia

⁷ Según Ryan Rashotte “Narco cinema is a low-budget direct-to-video cinema produced by Mexican and Mexican-American studios, predominantly for US Latina markets” (Rashotte, 2015, p. 2).

italoamericana como la serie de películas de *Godfather* (1972) de Francis Ford Coppola, *Scarface* (1983) de Brian De Palma, o *Goodfellas* (1990) de Martin Scorsese. Es también necesario considerar diferentes películas de la abundante filmografía de los hermanos Mario y Fernando Almada, como *La camioneta gris* (1990), pionera de las que se conocerán sucesivamente como “narcopelículas”. Éstas se caracterizan por relatar historias que ya son ampliamente conocidas en varias zonas de México, sobre todo al norte, gracias a los que se conocen como “narcocorridos”, lo que Enrique Flores llama la “puesta en escena de lo real”, como “nueva realidad estética que inunda al arte y a la vida en México en la era de la guerra del narco” (Flores, 2013), corridos que se inspiran a las empresas heroicas de los narcotraficantes, que, como recuerda Flores, a su vez son herederos de otra “puesta en escena de lo real”: la de la Revolución mexicana. A partir de los años 2000 se ha registrado un auge de la producción de “narcopelículas”, muchas de las cuales se han realizado en Tijuana, gracias a la presencia de estudios cinematográficos y profesionistas mexicanos que trabajan en Los Ángeles y residen en la frontera norte.

Es preciso dar algunos detalles más sobre el contenido del reportaje. Durante varias semanas de filmación en Tijuana asistí a diferentes momentos de la vida en el set de unas narcopelículas, entrevistando a casi todos los protagonistas de la aventura de la producción. El grupo es muy pequeño y todos los que trabajan en una película de tan bajo presupuesto tienen que cumplir con diferentes funciones, así que el director puede ser al mismo tiempo sonidista, actor, montador y guionista. El elemento más interesante que se resalta en el texto es que los creadores de las que se conocen como “narcopelículas” de bajo presupuesto, reivindican su pasión por el cine y no aman la definición de “películas del narco”, porque para ellos se trata puramente de cine de acción. Si se consideran los temas, las tramas, las balaceras y la eterna lucha entre el bien y el mal, no encuentran mucha diferencia con el cine de acción de Estados Unidos. Lo que realmente cambia es que las *videohomes* (como prefieren llamarlas) están dirigidas a un público de mexicanos y latinoamericanos que viven en Estados Unidos y que no se reconocen en las historias del cine de allá (Mastrogiovanni y Cuttica, 2012). El trabajo fotográfico se observa a través de un análisis crítico del texto visual, entendiendo el texto visual como una “unidad de comunicación multisemiótica sustentada por una práctica discursiva e inserta en unas redes textuales” (Abril, 2012).

Cualquier texto visual contiene de alguna forma una mirada que se inscribe en el contexto de alguna práctica sociodiscursiva, histórico y socialmente determinada, así que, a la vez que ser mirado, el texto visual nos mira (Abril, 2007 y 2012). Nosotros vemos las imágenes fotográficas pero las mismas fotografías prevén nuestra mirada, el lugar que ocupamos como espectadores

(Abril, 2012), en un “acto icónico” que “tiene un efecto sobre el sentir, el pensar y el actuar que se produce por la fuerza de la imagen y por la interacción con quien tiene enfrente observando” (Bredekamp, 2017). El fotoperiodista al mismo tiempo que nos posiciona en la acción como espectadores, decide lo que queda enmarcado en la imagen y lo que queda afuera, lo que vemos y lo que no vemos, lo visible y lo invisible.

La primera fotografía (Foto 1), que es también la foto de portada del reportaje, escenifica la explosión de una camioneta derivada de una balacera en la película *De cara a la muerte*, producida por la productora tijuanaense de Oscar y Fabian López, Loz Brotherz. En la parte central de la imagen se puede observar una camioneta azul volteada en un terreno a unas decenas de metros de una calle asfaltada, cerca de unos edificios abandonados.



Foto 1 . Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

De la ventanilla derecha de la puerta delantera de la camioneta sale un hombre herido, vestido con ropa militar, semi carbonizado, acostado en el suelo en medio de lo que queda de un pequeño incendio. El hombre carbonizado está en la franja más baja de la foto, y su cabeza ocupa casi el centro exacto del cuadrante inferior central, en la parte baja de la imagen. Cerca de su brazo derecho unas llamas acaban de quemar parte del coche. Los edificios abandonados ocupan más de la mitad izquierda del fondo de la imagen. En la parte derecha se entrevé la calle o carretera, tras la cual hay una pequeña casa con ropa tendida, una reja y un árbol. El cielo, visible solo en la parte derecha de la imagen, está oscurecido por el

humo que imaginamos saliendo del incendio de la camioneta. Hasta este punto, podría tratarse de una imagen tomada de la realidad. Sin embargo, en la parte derecha de la imagen, a un metro de la camioneta, está presente otra figura, que puede pasar inadvertida en un inicio. Es un hombre con lentes de sol de espejo, apoyado a un panel de aluminio, aparentemente desinteresado a lo que está aconteciendo a pocos metros de él. Su mirada, detrás de los lentes, parece dirigirse a un punto fuera de campo, detrás del hombro izquierdo del fotógrafo. La camioneta volteada, sobre la diagonal que va del margen inferior izquierdo hacia el margen superior derecho de la foto, representa también la línea de fuga de la imagen y ocupa una parte importante de toda la composición.

Los elementos escénicos hacen referencia a una situación de violencia en la cual imaginamos que hubo una balacera y un enfrentamiento armado. La camioneta podría haberse volteado en un accidente, pero la locación, el terreno baldío, los edificios abandonados y la ausencia de otros coches, nos lleva a un imaginario gráfico del fotoperiodismo de violencia que ubica al observador en un contexto de violencia. Además, la ropa militar semi carbonizada, en la cual se entrevé un chaleco antibalas o protector del personaje tirado en el suelo en el centro de la foto, es parte del imaginario sobre el narco, representado en películas de acción.

La locación es importante para sugerir la idea de violencia, porque es un lugar periurbano, con edificios de varios pisos, pero también con casas modestas y terrenos baldíos. Este tipo de escenario periférico, típico del lumpen proletariado urbano es una referencia a muchas de las periferias de ciudades mexicanas, donde, en el imaginario colectivo, viven y actúan criminales, narcotraficantes, sujetos que operan al margen de la ley. En el cine italiano, por ejemplo, es el escenario típico del Neorrealismo y de las películas de Pier Paolo Pasolini de los años 60 (por ejemplo *Accattone*, 1961; *Mamma Roma*, 1962). Las historias de narcotraficantes se desarrollan prevalentemente en escenarios de este tipo, donde vive y trabaja el sector más marginado de la sociedad, y es parte del lenguaje, tanto periodístico como fotoperiodístico, para relatar hechos violentos. Se asume que la violencia siempre se genera en barrios periféricos o barrios “bravos”, como el de Tepito en la Ciudad de México.

Este es un ejemplo de una mirada estereotipada que representa a los “narcos” o criminales como pertenecientes a una clase social subalterna, en términos económicos o por lo menos culturales (de ahí el estereotipo que ve al “narco” como inculto, grotesco en su forma de vestir, actuar, hablar, o en el lenguaje despectivo mexicano, como un *naco*). La representación visual en los medios de comunicación tiende a colocar al malo, criminal, narcotraficante, en un espacio de subalternidad reconocible socialmente, de forma que sea fácilmente identificable por parte del observador.

La Foto 1 entonces abre el reportaje posicionando al lector en un lugar físico. No conocemos la ciudad, que en realidad es Tijuana, pero podríamos estar en cualquier periferia de un pequeño o mediano poblado del centro o centro-norte de México. El espacio es México, y la frontera entre Tijuana y San Diego es el lugar más cercano posible a Hollywood. Es *casi* los Estados Unidos del bienestar, pero no lo es. Ese límite geográfico tiene un peso concreto tanto en el orden de la representación como en las lógicas de deseo. El límite mismo que está en lo geográfico también está en la representación. Y es un espacio simbólico. La frontera está presente geográficamente en las fotos, pero también a nivel simbólico. Tijuana se vuelve entonces, en las fotos de Cuttica, un espejo deformado de la realidad soñada, una fantasmagoría (Benjamin, 2000). En las fotos de Fabio Cuttica no vemos Baja California, sino el espacio de proyección del sueño americano. Tijuana no existe, es un lado B de la geografía de la tardo-modernidad, que además es considerada normalmente ocularcéntrica (Martin Jay, 1988). El hombre tirado en el suelo imaginamos que está muerto o gravemente herido, por las heridas y quemaduras en la cara y en los brazos. Sus piernas siguen en el interior de la camioneta y su tronco está afuera, en un esfuerzo para salvarse y salir del coche volteado. Lo vemos así en un intento de salvarse, que imaginamos fallido porque así está construida estructuralmente la *mirada* de la imagen.

En la imagen hay un elemento de ruptura que cambia completamente la perspectiva y que físicamente interrumpe la línea de fuga de la foto. El hombre con el panel plateado del lado derecho genera un extrañamiento que rompe la narración de la violencia y la frontera entre la realidad, su representación y la ficción. Parece una persona que pasa y asiste a la escena, pero observando con más atención es parte de la escena misma. El hombre está al mismo tiempo apoyándose y sujetando un panel que refleja la luz. Su vestimenta no compagina con el contexto de violencia del hombre en la camioneta azul, al contrario, su estilo es casual. El hombre del panel es entonces el elemento que permite reconsiderar la lectura desde otra perspectiva. Su pasividad frente a un cadáver (o herido) carbonizado asegura al observador que ahí no está pasando algo "realmente" dramático, sino que se trata de una ficción. El hombre del panel es el elemento irónico que nos permite pasar de un ámbito de violencia fotoperiodística a uno de representación de ficción de la violencia. Esta nueva lectura permite observar con mayor precisión algunos detalles que delatan que estamos ante el registro de una ficción. La camioneta azul, que supuestamente se incendió y quemó al hombre tirado en el suelo, no tiene ningún rastro de quemadura. La parte inferior, las llantas, el barniz no tienen ningún signo de incendio, y de hecho el único elemento que nos habla del fuego son los tres pequeños pañuelos ardiendo a un lado del coche y el hombre aparentemente

quemado. Esto nos habla también de un cuidado no exactamente perfecto, debido, tal vez, a los pocos recursos económicos en la producción de la película.

La primera fotografía se compone entonces de dos elementos, dos objetos representados, que se unen y toman cuerpo en una sola imagen. Como explica Abril "la imagen resultante no es la suma de ambos objetos representados, sino algo que se produce —que los espectadores construimos— *entre* ambos objetos, en la interacción y la tensión entre ellos. [...] no propiamente en lo visual, sino en los intersticios de lo visible" (Abril, 2012, p. 31). Imagen es, para Abril, solo una parte de los textos visuales, dado que un texto visual, para el autor español, se compone necesariamente de *visualidad*, o sea las cualidades sensibles y las variables perceptivas (que conforman la trama visual); *imagen*, o sea una representación icónica e iconográfica que construye imaginarios y mirada, que representa la enunciación del autor o del sujeto: la *mirada* ya está contenida en el texto visual.



Foto 2. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

En la segunda foto (Foto 2) un hombre con un fusil en las manos salta fuera de un edificio mientras a sus espaldas hay una explosión. La fotografía está tomada desde un ángulo desde el cual se puede apreciar el salto. Desde el punto de vista de la *mirada* es una imagen que mucho hemos visto por lo menos una vez en una película de acción. Un personaje, amenazado por una bomba o un incendio que genera una explosión salta (a veces con una marometa) para salvar la vida. El fusil de asalto nos sigue ubicando en un contexto de violencia y las

paredes del edificio (que tiene *tags* en su interior) nos siguen colocando en un contexto que podría ser mexicano (la pequeña ventana en la sombra en el lado derecho recuerda una reproducción de arquitectura colonial).



Foto 3. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.



Foto 4. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

En la tercera y cuarta foto (Foto 3 y 4), que en la revista ocupan dos páginas enteras, vemos dos retratos en blanco y negro de dos personajes. El primero es un hombre con una pistola en la mano derecha, la camisa abierta manchada de negro (entendemos que se trata de sangre) y en general la ropa sucia, como de alguien que hubiera tenido que luchar. Está parado frente a la cámara en lo que es sin duda una pose. Ya no estamos en la ambigüedad de la primera foto. Esta imagen, como la que sigue, entran completamente en el lenguaje de la ficción. Es más, por su forma y estilo (el blanco y negro, la pose, el corte de la foto), recuerdan las imágenes de un *book* fotográfico de actores. De hecho los dos, como nos explica el pie de foto, son actores de dos películas diferentes. El segundo (Foto 4) es el mismo actor quemado, con ropa militar ensuciada, chaleco antibalas y heridas, que vimos tirado en el suelo tratando de salir de la camioneta azul en la foto de portada. El elemento irónico aquí está representado por el mismo estilo. Estamos viendo un *book* fotográfico, en un contexto cinematográfico, pero se sigue tratando de un fotorreportaje, que imita el lenguaje visual de los *books* de actores. El periodista está jugando con el imaginario cinematográfico, pero esta vez no está citando una película o un universo narrativo, sino el tras bambalinas del mundo del cine. Su registro de la realidad nos cuenta, con ironía, otro pedazo del mundo del cine de narco películas de Tijuana. Los actores (sobre todo el que aparece en la Foto 3) se toman muy en serio su trabajo, a pesar de no ser actores profesionales, y la falta de ironía y humor que transmiten se vuelve, en cierto modo, divertida a través de la mirada irónica y juguetona que sugiere Fabio Cuttica al tomar las fotos. El fotógrafo dicta la mirada irónica con la que nos miran los dos personajes.

En la siguiente fotografía (Foto 5) estamos en la misma locación de la Foto 1. El encuadre se ha movido ahora ligeramente a la derecha. En el centro de la foto, un hombre a tres cuartos está cayendo hacia atrás. Tiene un fusil AK-47 en la mano derecha. Por su posición plástica y el Kalashnikov en la mano entendemos que está cayendo a causa de una bala que lo alcanzó, hiriéndolo mortal o gravemente. El hombre se encuentra en el mismo terreno baldío de la Foto 1, el mismo edificio de concreto abandonado, la misma edificación al fondo con la ropa tendida. Esta vez se notan dos figuras, probablemente dos mujeres, asomándose al patio de la casa del fondo, una de las cuales está observando curiosamente la escena. Como en la primera foto de la serie, un elemento extraño genera un guiño irónico que irrumpe en la narración visual del mismo contexto de violencia y narcotráfico. En este caso es un hombre de pie en la parte derecha de la foto. Tiene un micrófono *boom* y lo está sujetando como un sonidista profesional, para grabar el audio de la escena. El “hombre del *boom*” nos lleva de inmediato en el mismo contexto cinematográfico, a través de su presencia y de su herramienta de trabajo reconocible y muy bien identificable.



Foto 5. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

El gesto dramático de una muerte por enfrentamiento armado, capturada en el momento de la caída del personaje principal, cambia completamente su sentido a través del elemento irónico que nos ayuda a descifrar la situación. En este sentido se retoma aquí el concepto que de ironía ofrece Linda Hutcheon (Hutcheon, 1994), que define la ironía como una "estrategia discursiva que opera a nivel del lenguaje (verbal) o de la forma (musical, visual, textual)" y no como un tropo retórico. La ironía entonces es vista como parte del mismo discurso, para el receptor es "una maniobra interpretativa e intencional: consiste en construir o deducir *significado* en adición a lo que se enuncia y, a la vez, diferente de lo que se enuncia, junto a una *actitud* del intérprete hacia lo que se dice y hacia lo que no se dice"; para el que enuncia la ironía se trata de la "transmisión intencional de ambas informaciones y una actitud valutativa diferente de lo que es presentado explícitamente". El imaginario de referencia sigue siendo el periodístico de nota amarillista (aunque sería más complicado lograr dar testimonio fotoperiodístico del momento exacto de una balacera), y el "hombre del *boom*" nos vuelve a colocar en la ficción, basada en la realidad.

La siguiente imagen (Foto 6) nos sigue relatando la vida en durante la filmación. Ahora está muy claro que nos encontramos en un set. El hombre situado en el centro está en pose para ser fotografiado. Tiene una playera anaranjada y unos pantalones grises, una pistola ajustada en la cintura y una esquirla de proyectil en medio de la frente. No parece preocuparse en lo más

mínimo de una herida que, si fuera real, lo habría matado. Está mirando fuera de campo, a la derecha del observador y del fotógrafo que lo está retratando. Justo detrás del personaje central podemos observar un triple, una caja negra, un panel negro y una serie de paneles amontonados. A lo lejos se nota también una silla morada reconocible, en el imaginario cinematográfico, como una “silla de director”. En el fondo el mismo edificio abandonado de las fotos 1 y 5, pero esta vez en un balcón atrás del personaje seis jóvenes están mirando lo que sucede en el set. Probablemente se trata de jóvenes del barrio o de la zona, atraídos por la producción cinematográfica. Otro joven con gorra y apariencia de *cholo* está transitando en el set, cerca de la silla del director.



Foto 6. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

El personaje principal está parado en lo que parecen los restos de un incendio o una fogata, una mancha negra de ceniza en medio del terreno baldío. Podría ser el mismo lugar en el que se filmó (o se va a filmar) la escena de la camioneta volteada que abre el reportaje.

En la Foto 7 pasamos a un interior. La escena se da dentro de la que parece una bodega de un restaurante o de una cantina. Hay dos personajes en primer plano en el lado izquierdo de la foto, una mujer aparentemente enojada, gritándole a alguien fuera de escena, y un hombre, serio, que la detiene, al parecer para evitar que ella se lance en contra de la persona a la que le está gritando. En el centro de la foto está un hombre anciano sentado en el piso, acostado a las cajas de cerveza, que está siendo golpeado por otro hombre, en el

acto de darle un puño en la cara. El hombre anciano tiene rasgos de sangre que le salen de la boca y se agarra el vientre con la mano izquierda, en un gesto de defensa y de dolor. Hay un quinto hombre en la parte derecha de la foto, apoyado a las cajas de cerveza, observando sin actuar al hombre golpeado. La imagen representa una escena de acción, en otro lugar que puede colocarnos en un contexto popular: la bodega de una cantina. Los personajes son iluminados con luz blanca artificial, y las expresiones exageradas, a pesar de su realismo, en el conjunto del reportaje nos ubican claramente en un set cinematográfico o por lo menos televisivo, dado que el lenguaje corporal y las expresiones faciales (de la mujer, del hombre que la detiene, del anciano golpeado), recuerdan el melodrama de las telenovelas.



Foto 7. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

La telenovela y el melodrama social son una parte esencial de la representación del narco, tanto en las producciones de ficción, como en los relatos periodísticos y fotoperiodísticos (Buonanno, 2007). Una referencia cultural e iconográfica que se observa claramente en la representación de textos visuales, y que al mismo tiempo orienta la interpretación de los acontecimientos en una dicotomía simplificada de Bien vs Mal, típica del melodrama. No extraña entonces la referencia al imaginario colectivo de la telenovela, que está presente en las producciones de narcopelículas, tanto en términos visuales (el uso de luces violentas y que aplanan los contrastes, las historias de amor, odio y venganza,

típicas del melodrama social, la expresividad de los actores, etc.) como en términos narrativos.

La siguiente imagen (Foto 8) es posiblemente la más icónica del fotorreportaje. En medio de un terreno baldío la figura de un hombre de traje morado se destaca en el centro exacto de la imagen. Está parado, de tres cuartos, dando la espalda a la cámara y mirando hacia la derecha fuera de campo. Tiene bigotes y lentes de sol. En la mano derecha, en línea con su pierna, en primer plano en la foto, tiene con desenvoltura un fusil Kalashnikov AK-47 plateado y brillante. En el fondo de la foto se ven, fuera de foco, cinco camionetas, algunas con las puertas abiertas y una, la más cercana al personaje, volteada. En el fondo el mismo contexto periurbano visto en las fotos anteriores. Desde el lado izquierdo, fuera de campo, sale una cortina de humo oscuro, presumiblemente procedente de un incendio relacionado con alguna balacera.



Foto 8. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

La foto no necesita la presencia de elementos irónicos que definan el contexto de ficción porque la pose del actor es tan alusiva y explícita, casi de cartel publicitario, que nos ubica claramente en el campo de la ficción. Es la más icónica, siguiendo a Peirce (Peirce, 1974) y Abril (Abril, 2008), porque hace referencia a un significado claro, definido. Estamos viendo la representación más mitificada del "narcotraficante" (Astorga, 1995). Todo en él, su traje, sus bigotes, su peinado, sus lentes, su AK-47 (fusil del narco por antonomasia), su pose, su actitud, remiten de inmediato a la idea estereotipada y codificada del

narcotraficante. Los otros elementos de este texto visual son casi innecesarios para ubicarlo directamente y sin mediaciones en el imaginario colectivo del “narco”. Otra vez, la *mirada* del fotoperiodista es irónica y juega con el mito y el estereotipo para resignificar al personaje dentro de un contexto autoirónico, gracias a la paralela y evidente referencia al mundo del cine, a la ficcionalización de la realidad.

La serie de fotografías que componen el trabajo de Fabio Cuttica aquí presentado se inscriben claramente en un contexto periodístico y narrativo, la era de la llamada “Guerra contra el narco” declarada en 2006 por el entonces presidente de México, Felipe Calderón, en la cual es inmediata la referencia cultural a los estereotipos del universo del “narco” y de los narcotraficantes. Es justamente la familiaridad con el imaginario colectivo, en el cual se inscriben las “narcopelículas” de Tijuana, lo que permite al observador tener referencias claras de lo que está viendo escenificado. Las imágenes periodísticas producidas en los años de la llamada “Guerra contra el narco” representan cuerpos de personas asesinadas, desvestidas, amontonadas y mutiladas. Se trata de cuerpos abandonados en la calle por sus asesinos para que sean visibles a la prensa o son los cadáveres que quedan en el lugar de las balaceras. El cine de “narcopelículas” reproduce la narrativa visual de la prensa, tan codificada que se puede considerar “un gran archivo” denominado “guerra contra el narcotráfico” (Ruiz, 2017), lo que les da realismo a las escenas de violencia de la ficción. El reportaje de Cuttica retoma conscientemente ese lenguaje de la ficción, retomado a su vez del fotoperiodismo, y lo representa irónicamente, gracias a la presencia de elementos que ofrecen al observador herramientas para entender los múltiples espejismos y matrioskas.

En una foto que no entra en el reportaje “Mexican B(order) movies in Tijuana”, pero que pertenece a la misma serie y al mismo período, Fabio Cuttica retrató al actor Fabián López durante la filmación de *El Baleado 2* (Foto 9). La foto, ganadora del *3rd prize singles, Arts and Entertainment* del World Press Photo en la edición de 2011, es una clara referencia al cine de mafia de los años 80. En particular se trata de una cita de la escena final de la película *Scarface* (1983), en la que Al Pacino interpreta el personaje del narcotraficante Tony Montana. La referencia a *Scarface* es evidente en la misma cinta *El Baleado 2* (2011), en un juego de espejismos en el cual los autores de cine de ficción que se inspiran en hechos reales documentados con el periodismo y el fotoperiodismo utilizan el imaginario colectivo compartido de las películas populares de acción y de mafia ya consideradas clásicos, como lo es *Scarface*, tratando de ubicarse en una tradición cinematográfica y de representación muy clara.



Foto 9. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

En línea con lo que afirma Oswaldo Zavala (Zavala, 2018, p. 2) el imaginario visual, fotográfico y narrativo está ya ampliamente colonizado y las producciones de la cultura, en las cuales se coloca también la producción periodística, siendo inscritas en un imaginario compartido, no están exentas de posturas o narraciones hegemónicas, en muchos casos inconscientes. El periodismo y el fotoperiodismo adoptan entonces versiones inverificadas e inverificables, confundiendo el "realismo" con la "realidad" (Rodríguez Blanco, 2015). La adhesión a la narrativa hegemónica sobre el narco está basada en un enorme agujero conformado por la falta de información y de imposibilidad de investigar: los periodistas relatan conexiones, eventos, encuentros, decisiones de supuestos líderes de grupos criminales, sin tener el menor conocimiento fáctico, porque no es posible averiguar las informaciones recibidas, generalmente, por las instituciones del Estado. Se genera así una construcción *realista* de la realidad, que es verosímil, pero no necesariamente verídica y que va conformando el imaginario.

En la página oficial del World Press Photo, en la descripción de la imagen se puede leer lo siguiente:

A cloud of cocaine rises behind him in his office. Tijuana is a focal point of real-life drug wars raging in Mexico. The wars have inspired 'narco cinema', a B-movie genre dating back to the 1980s that has become increasingly violent in recent years. Formulaic and action-packed, the films have been accused of glamorizing the drug lords' way of life, but reflect a world much of the audience recognizes. Narco cinema is enormously popular both in Mexico and with Mexicans living in the USA. Over 30 such narco movies are shot each year in Tijuana alone, and many actors achieve star status (Worldpressphoto, 2011).

El imaginario del cine de Brian De Palma está presente, de forma reelaborada, en las películas llamadas "de serie B" de Tijuana.

El personaje de la Foto 10 se presenta en medio de la imagen vestido con un traje gris plateado, camisa negra abierta hasta el pecho armado de un fusil M-16 listo para disparar. Está parado en el umbral de un estudio, que queda a su espalda, reconocible por un escritorio de madera, sobre el cual se entreven una botella de licor, una pistola y una nube de polvo blanco. El hombre está saliendo del estudio con expresión de odio, manchas abundantes de polvo blanco en su cara hasta en su frente, que da un toque grotesco y caricaturizado al personaje dramático que carga el fusil, listo para disparar.



Foto 10. Fabio Cuttica, "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012.

El traje, poco elegante y típico del imaginario del narcotraficante con dinero y *naco*, tiene un hoyo rodeado por una mancha rojiza en la parte superior del brazo izquierdo, probablemente significando una herida de bala. La imagen parece al mismo tiempo un homenaje a *Scarface* de Brian de Palma, en la escena final que retrata a Tony Montana en su mansión, saliendo de un estudio con un escritorio lleno de cocaína, botellas y copas, listo para enfrentar a sus enemigos, no sin antes haber mandado varios al otro mundo (Foto 9). Por otra parte la evidente pobreza material de la escenografía (incomparable el lujo extremo, siempre de mal gusto, de la casa de Tony Montana, con la escenografía cutre de *El Baleado 2*), evidencia una enorme diferencia tanto en el presupuesto como en las ambiciones.

Cuttica parece estar muy consciente de ello y a la hora de retratar a Fabián López, su homenaje a *Scarface* conlleva un cierto grado de ironía y autoironía.

Parece estar consciente de las limitaciones y de lo grotesca que puede parecer la comparación con la obra de Brian de Palma, pero las limitaciones de las películas de Tijuana son tan evidentes y tan explícitas que nunca se toman tanto en serio y pueden permitirse el lujo de jugar con sus propias limitaciones. El elemento irónico es entonces doble: por un lado está presente en la cita de Cuttica que reproduce visualmente la escena final de *Scarface*, cambiando sin embargo la perspectiva: en la película de Brian de Palma la toma es desde el mismo nivel de Al Pacino, mientras la foto de Cuttica es tomada desde abajo, enalteciendo y dando irónicamente un tono magnilocuente al personaje interpretado por Fabián López, que recuerda la escena con el incendio de *Gone with the wind* (totalmente priva de ironía). Por otra parte, la ironía está presente en la película misma *El Baleado 2*, como cifra sutil, presente en diferentes obras de la producción de serie B de Tijuana. La ironía presente en este corpus es la característica que permite romper la narrativa fotoperiodística sobre el narco y reconfigurarla a partir de un diferente planteamiento con el observador (Ruiz, 2017).

Las fotografías de Fabio Cuttica enfrentan un problema esencial como es la representación de la realidad. En cuanto fotoperiodismo, es necesario preguntarnos qué características tienen estas imágenes para que tengan un espacio en el orden de la representación periodística. Todas las fotos han sido realizadas para ser publicadas en medios internacionales. En específico, el fotorreportaje fue publicado en la revista *Gatopardo*. El trabajo periodísticamente está ligado a la actualidad y a un imaginario sobre un lugar específico, Tijuana, y sobre el narco, pero también sobre el cine y su hechura. Es un reportaje que ayuda a entender un fenómeno. Las fotos representan ese fenómeno con características formales del cine y las características del relato visual tanto del cine como del narco (Zavala, 2018). Aun tratándose de fotoperiodismo, sin embargo, su visualidad no es fotoperiodística. Es un fotoperiodismo estetizado, cuya visualidad pertenece a otros géneros. Es un tema de actualidad porque en los años en los que se produjo (2010-2013) había en México un debate público que se preguntaba si las narcopelículas representaban una apología del narco. En tanto fotoperiodismo se inscribe en el registro documental, no artístico. El reportaje se plantea como un punto de vista distinto del contexto de violencia. Se cubre cultura popular en lugar de cubrir la violencia. Así la Industria cinematográfica de serie B, que dibuja el narcotráfico, la violencia a ello relacionada, como otro tipo de entretenimiento popular, se vuelve la posibilidad de alcanzar los deseos de actores y directores de cine imposibles de realizar en Hollywood, el templo del cine mundial (Rashotte, 2015).

Fabio Cuttica, en este caso, ha encontrado una especie de dimensión paralela al cine *mainstream* neoliberal, lo que no significa que es una dimensión "alternativa", artística, conceptual, sino que es otro tipo de cinema considerado

baja cultura (Rashotte, 2015). Ni es *mainstream* ni es alternativo artístico. El deseo de sus protagonistas es el de sentirse estrellas del cine. Los actores, que no son actores profesionales, pagan para actuar en las películas que tienen presupuestos de nueve mil dólares, y en muchos casos son mexicanos emigrantes que ya viven en los Estados Unidos, casi todos en California, geográficamente muy cerca de Hollywood, pero que de ninguna forma tienen acceso a la realización de su sueño. Se trata de emigrantes que lograron tener los papeles en regla, que se hicieron una vida en los Estados Unidos, que trabajan como jardineros, albañiles, pequeños comerciantes o empresarios, que tienen cierta seguridad económica y quieren realizar el sueño de ser estrellas del cine, por lo menos ser reconocibles como tales en su comunidad, que consume las películas de acción, de *videohome*, las narcopelículas de serie B que se producen en Tijuana.

Los actores pertenecen a grupos marginales en las dinámicas del tardo capitalismo. Son efectivamente excluidos de las experiencias exitosas del consumo. Tienen agencia propia y, sin embargo, son al mismo tiempo enredados en las lógicas del deseo y de la frustración que es inevitablemente la consecuencia de ello, típica del neoliberalismo. Viven “como si” tuvieran acceso a la realización de sus deseos pero en su versión cutre. Es una realización chafa de sus deseos. Los sujetos fotografiados por Fabio Cuttica viven una fantasmagoría benjaminiana (Benjamin, 2000) y el autor retrata el fenómeno en espacios liminales de la modernidad neoliberal.

De hecho, el corpus fotoperiodístico seleccionado permite reflexionar sobre cómo se construye la representación de la realidad de la violencia en México en productos de ficción y de no ficción. A través de ello es posible llevar la reflexión al análisis de los mecanismos de construcción de discursos hegemónicos que influyen en la producción de políticas públicas represivas. En específico para el campo periodístico, como en el análisis crítico del discurso y la teoría crítica, puede representar una contribución al entendimiento de la importancia del discurso en la construcción del imaginario, que a su vez contribuye a la construcción de la realidad y a su transformación. Entendiendo los procesos de construcción hegemónica del discurso es posible desmitificar la supuesta neutralidad discursiva e identificar las relaciones de poder que conforman nuestra realidad. Para hacerlo hacemos hincapié en el dispositivo de la ironía como instrumento que permite una crítica a los discursos hegemónicos y que representa la base de la investigación estética de Fabio Cuttica.

Las fotografías seleccionadas de Fabio Cuttica son irónicas porque “mencionan representaciones existentes que tienen una circulación común en nuestra cultura e introducen una distorsión que invita los observadores a reconsiderar sus preconcepciones” (Scott, 2004, p. 50). El aspecto plano de la

“trama visual”⁸ (Abril, 2012) de los textos visuales de Fabio Cuttica produce una leve sospecha, que poco a poco se va haciendo más grande, más inevitable. La duda se insinúa en el observador. ¿Será éste realmente el único significado de estas imágenes? ¿Será esta la única lectura? ¿O hay algo más? ¿Y de qué se trata?

Cualquier discurso irónico parece esconder un *doble fondo*, un sentido escondido que parece emerger más allá de expresiones convencionalizadas, demasiado obvias o rituales. Sin embargo, [...] la duda improvisa, el ceder a nuestros pies del terreno de la lengua, se acompaña a la idea que las mismas palabras podrían recuperar un sentido, volver nuevamente firmes, si fueran vistas desde una perspectiva diferente, bajo otro respeto (Russo Cardona, 2017, p. 15).

La duda legítima que nos puede llegar a golpear improvisamente, como una irrupción de lo Real (Lacan, 1982) se insinúa en nuestra interpretación de un texto visual (Abril, 2008), y exige de nosotros que pongamos en marcha una lectura diferente, “de sesgo”, como a través de un catalejo invertido (Ginzburg, 2015). Para hacerlo es preciso analizar, además de lo visible, también lo que no está presente, los “trazos de lo invisible” o sea “marcas de lo visible reprimido, o presupuesto, o postergado” (Abril, 2012, p. 21). Es en esa intersección entre el espacio de lo invisible y el espacio de lo visible de un texto visual donde se puede imaginar que se coloca la ironía, como si fuera un catalejo volteado, que permite generar distancia, ofrecer una mirada de sesgo, generar interpretaciones y lecturas alternativas y posiblemente críticas. El discurso irónico (Russo Cardona, 2017) y con ello el argumentar irónico, son recursos necesarios cuando se requiere tomar en cuenta aspectos que no eran visibles o manifiestos en el horizonte de la consciencia, o que se quedaban al margen de ese horizonte (*ibidem*). La ironía, como estrategia discursiva, se vuelve un instrumento para cuestionar el sentido común o lo visible inmediatamente, y para evidenciar lo invisible, para enunciar lo indecible.

Las imágenes de Cuttica, siendo fotoperiodísticas, subrayan, a través de la ironía, el carácter fantasmagórico de la realidad (Buck-Morss, 2001). Esto presupone que haya una respuesta por parte de quien observa. La mirada irónica presente en el trabajo analizado de Fabio Cuttica plantea una capacidad de entendimiento por parte del receptor. El ironista necesita siempre de una interpretación para que su mensaje sea descifrado. Si no hay participación del observador/receptor, el juego irónico no funciona. Las mismas imágenes, entonces, leídas desde la ironía pueden adquirir un carácter crítico que tambalee

⁸ “Llamamos “trama visual” al conjunto de significantes visuales que conforman el plano de la expresión de un texto visual, construyen su coherencia y preparan el conjunto de sus efectos semióticos” (Abril, 2012, p. 20).

las condiciones de posibilidad del modo de producción capitalista para permitir una lectura contra-hegemónica de la realidad. Si falta el filtro de la ironía probablemente perderían gran parte de su potencia.

La práctica fotoperiodística de Cuttica parece implicar que los personajes retratados “hablen por sí mismos”. Lo que está presente en las imágenes, a través de la mirada inserta en ellas (Abril, 2008), es una construcción del encuadre, la composición, la luz, para que las contradicciones de lo grotesco, lo indecible, se puedan manifestar. Tomamos aquí en cuenta la definición que Mijaíl Bajtín (Bajtín, 1987) hace del realismo grotesco de la Edad Media, a partir del cual podemos reconstruir una arqueología del concepto para utilizarla en el presente trabajo. Según Bajtín “El rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtín, 1987, p. 45). Las fotografías de Cuttica invitan a la participación, sugieren una corresponsabilidad política que ofrece la posibilidad al observador de ejercer una acción que invoca a la construcción de su *agency*⁹, su poder de acción (Giglioli, 2014). En el periodismo y en el fotoperiodismo es muy problemático tener una postura paternalista, tanto como lo es tener una postura discriminatoria y criminalizante. La postura paternalista es la que le quita a la víctima el derecho de portarse mal, le quita su *agency*. Una víctima es buena por definición (Giglioli, 2014). Se deshumaniza al otro quitando características humanas. La víctima solo es víctima.

La superposición de niveles narrativos y el vaivén entre ficción y no ficción en el relato de la realidad forma parte de los sustratos que componen el imaginario sobre la violencia, partiendo de la hipótesis de que contiene elementos de la narración hegemónica de la realidad por parte de los aparatos de poder, y que a partir del imaginario compartido implementan políticas públicas que tienen consecuencias reales como la política de militarización del territorio y la ocupación de amplios sectores del país por parte de las fuerzas de seguridad.

A modo de conclusión se puede afirmar, a partir del análisis del texto que cada vez más se está dando en las producciones culturales sobre la violencia, una sobreposición entre ficción y no ficción, entre realidad e imaginario, en la que es difícil distinguir qué es qué. Lejos de ser un problema secundario o un capricho

⁹ Sobre el concepto de *agency* hay un amplio debate en la teoría política contemporánea. Aquí hacemos referencia a la definición de *Agency* que propone Sharon Krause, derivándolo de la idea de “acción” elaborada por Hannah Arendt: “Individual agency is a dynamic, interactive phenomenon with widely distributed sources that include but are not limited to the individual subject. It involves intersubjective and intercorporeal exchanges, and so cannot be reduced either to social practices alone or to faculties such as the will that are internal to a particular person” (Krause, 2012).

intelectual, pensamos que a través de esta sobreposición se esté construyendo un imaginario compartido que tiene consecuencias reales muy serias, como por ejemplo la militarización de territorios en consecuencia de un reiterado discurso securitario como respuesta a la violencia difusa en México. Slavoj Žižek afirma, a través del testimonio de Kieslowski, que es necesaria la ficción para relatar aspectos de la realidad que, si fueran narrados a través del periodismo o del documental, llegarían a representar una “obscenidad pornográfica”. La ficción es necesaria para poder soportar algo demasiado real, para “transfuncionalizarlo” mediante la fantasía (Žižek, 2005).

La experiencia receptiva de imágenes que utilizan el substrato ficticio para explicar la realidad puede generar una tergiversación de la intención de esa ficción en una imagen, de manera que el público no perciba dónde acaba una y dónde empieza otra. Al tratarse de periodistas, que para Richardson deben generar entendimiento (Richardson, 2007), generan lo contrario. Lo que puede pasar es que se confunda la ficción con la realidad y viceversa, que se asuma la “transfuncionalización” de la ficción como parte de la narración de la realidad, que se considere la ficción a la par de un documento, que sucesivamente va a construir la narración historiográfica. Si la estrategia discursiva es el uso de la ficción, el reverso es que el público puede no distinguir una de la otra y tomar la ficción por realidad y la realidad por ficción.

Lo que hace en este sentido el trabajo de Fabio Cuttica es volver a posicionar las cosas en su lugar, a través de un juego narrativo que ubica al fotoperiodista en su lugar de narrador de no ficción, jugando con elementos irónicos que redimensionan la ficción inspirada a la realidad y asumiendo sin dudas el rol de constructor de documentos fidedignos del periodismo y del fotoperiodismo. Cuttica en su trabajo pone en el cuadro de sus textos visuales fragmentos liminales que no quedarían en la imagen ficticia. Al ampliar el cuadro (físicamente, con tomas más abiertas, *panorámicas*, o simbólicamente con el utilizzo de la ironía) se desvela la ficción, contextualizando las imágenes y cumpliendo con la intención de generar entendimiento.

Bibliografía

- ABBOTT, H. Porter. *The Cambridge introduction to Narrative*. Cambridge, The Cambridge University Press, 2002.
- ABRIL, Gonzalo. *Análisis crítico de textos visuales*. Madrid, Editorial Síntesis, 2008.
- ABRIL, Gonzalo. “Tres dimensiones del texto y de la cultura visual”. *IC - Revista Científica de Información y Comunicación*, Departamento de Periodismo I de la Universidad de Sevilla, n. 9, 2012. (pp. 15-35).
- AGAMBEN, Giorgio. *Stato di eccezione*. Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

- ALVARADO, Ignacio. "Terror in Coahuila: Gas reserves beneath turf war in northern Mexico?", en *Aljazeera América*, Nueva York, *Aljazeera Media Network*, 2015 [en línea].
<http://america.aljazeera.com/articles/2015/3/10/gas-and-coal-behind-violence-northern-mexico.html> [Fecha de consulta: 30/11/2019].
- AMBOS, Kai. *La parte general del Derecho Penal Internacional*. Montevideo, Fundación Konrad-Adenauer, Oficina de Uruguay, 2005.
- ASTORGA, Luis. *Mitología del "narcotraficante" en México*. México, Plaza y Valdés, 1995.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- BARTHES, Roland. *Miti d'oggi*. Torino, Einaudi, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *I "passages" di Parigi*. Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2011.
- BREDEKAMP, Horst. *Teoría del acto icónico*. Madrid, Akal, 2017.
- BRUNER, Jerome. "The Narrative Construction of Reality". *Critical Inquiry* n. 1, v. 18, The University of Chicago Press, Chicago, 1991. (pp. 1-21).
- BUONANNO, Milly. *El drama televisivo*. México, Editorial Gedisa, 1999.
- BUONANNO, Milly. *Sulla scena del rimosso*. Caserta, Ipermedium Libri, 2007.
- CASTELLANOS, Laura. "Fueron los federales". *Aristegui noticias*, México 2015 [en línea]. <https://aristeguinoticias.com/1904/mexico/fueron-los-federales/>
- CHIAPPE, Domenico. *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en el periodismo*. Barcelona, Laertes, 2010.
- COHEN, Margaret. "Walter Benjamin's Phantasmagoria". *New German Critique*, Duke University, Durham, n. 48, Autumn, 1989. (pp. 87-107).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial, 1997.
- ESCALANTE GONZALBO, Fernando. *El crimen como realidad y representación*. México, Colegio de México, 2012.
- FERRI, Pablo. "Exclusiva: Testigo revela ejecuciones en el Estado de México", en *Esquire Latinoamérica*, México, Editorial Televisa, 2014 [en línea].
<http://www.esquirelat.com/reportajes/14/09/17/esxclusiva-esquire-Testigo-revela-ejecuciones-ejercito/> [Fecha de consulta: 15/12/2019].
- FLORES, Enrique. *Rimas malandras: del narcocorrido al narco rap*. México, UNAM, 2013.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2012.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2016.

- FOUCAULT, Michel. *Defender la sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- FREUND, Giselle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2017.
- GENETTE, Gerard. *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca, New York, Cornell University Press, 1980.
- GIGLIOLI, Daniele. *Critica della vittima*. Roma, Nottetempo, 2014.
- GINZBURG, Carlo. *Paura, reverenza, terrore*. Milano, Adelphi, 2015.
- GRAMSCI, Antonio. *Quaderni del carcere*. Torino, Einaudi, 2014.
- HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London, Routledge, 1994.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'ironia*. Genova, Il Nuovo Melangolo, 1998.
- JAY, Martin, "Scopic regimes of modernity" en FOSTER, Hal (ed.) *Vision and visibility*. Seattle, Bay Press, 1988. (pp. 3-27).
- KIRKEGAARD, Søren. *Sul concetto di ironia. In riferimento costante a Socrate*. Milano, Rizzoli, 1995.
- KRAUSE, Sharon. *Agency*. Politicalconcepts.org [en línea]. 2012. [Fecha de consulta: 30/04/2020]. <https://www.politicalconcepts.org/agency-sharon-krause/#ref2>
- LACAN, Jacques. "Le symbolique, l'imaginaire et le reel". *Bulletin de l'Association Freudienne*, Paris, n. 1, 1982. (pp. 4-13).
- LACLAU, Ernesto – CHANTAL, MOUFFE. *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Madrid, Siglo XXI, 1987.
- MASTROGIOVANNI, Federico. *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. México, Grijalbo, 2016.
- MASTROGIOVANNI, Federico – FABIO, CUTTICA. "Mexican B(order) movies en Tijuana", *Gatopardo*, N. 131, 2012, [Fecha de consulta: 30/11/2019]. <https://gatopardo.com/reportajes/mexican-border-movies-en-tijuana/>
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- MONTEMAYOR, Carlos. *La violencia de estado en México Antes y después de 1968*, México, Debate, 2010.
- PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1974.
- RASHOTTE, Ryan. *Narco Cinema. Sex, Drugs and Banda Music in Mexico's B-Filmography*. New York, Palgrave MacMillan, 2015.
- REVELES, José. *Levantones, narcofosas y falsos positivos*. México, Grijalbo, 2011.
- RICHARDSON, John E. *Analysing Newspapers. An approach from Critical Discourse Analysis*. New York, Palgrave MacMillan, 2007.

- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, Siglo XXI, 1995.
- ROBLEDO SILVESTRE, Carolina. "El laberinto de las sombras: desaparecer en el marco de la guerra contra las drogas". *Estudios Políticos*, n.47, 2015. (pp. 89-108).
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. *Palimpsestos mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación*. México, Conaculta/Centro de la Imagen, 2015.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio. (2015). "La gran trampa mexicana de Daniel Lezama. Alegoría, ironía, identidad y sacrificio en la era de la ensoñación". *Nierika*, Universidad Iberoamericana, México, n. 8, julio-diciembre, 2015. (pp. 86-105).
- RODRÍGUEZ-BLANCO, Sergio - Federico, MASTROGIOVANNI. "Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas". *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*. Universidad Autónoma de Barcelona, n. 58, 2018. (pp. 89-104).
- RUIZ, Iván. *Docufricción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México, UNAM, 2017.
- RUSSO CARDONA, Tommaso. *Le peripezie dell'ironia. Sull'arte del rovesciamento discorsivo*. Roma, Meltemi, 2017.
- SCHMITT, Carl. *Teología Política*. Madrid, Trotta, 2009.
- SCOTT, Biljana. "Picturing irony: The subversive power of photography1". *Visual Communication*, Londres, SAGE, n. 3, v. 31. (pp. 31-59).
- SOLTERO, Gonzalo. "Construcción de la violencia en México. Un análisis desde la teoría literaria". *Política y Cultura*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, n. 46, 2016. (pp. 121-142).
- SPERBER, Dan. "Verbal Irony: Pretense or Echoic Mention?". *Journal of Experimental Psychology: General*, Washington, American Psychological Association, n. 1, v. 113, 1984. (pp. 130-136).
- SPERBER, Dan - Deirdre, WILSON. "Irony and the Use-Mention Distinction", in COLE, Peter. (ed.) *Radical Pragmatics*. New York, Academic Press, 1981. (pp. 295-318).
- WORLDPRESSPHOTO.<https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2011/3011/1/2011FabioCutticaAE-3>.
- ZAVALA, Oswaldo. *Imagining the US-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives*. New York, The Duke University Press, 2015.
- ZAVALA, Oswaldo. "Crónicas neutralizadas. Periodismo narrativo ante los discursos oficiales sobre el narco". *Revista Proceso*, México: Comunicación e información, 2015 [en línea]. [fecha de consulta: 10/03/2020]. <http://www.proceso.com.mx/401598/cronicas-neutralizadas-periodismo-narrativo-ante-los-discursos-oficiales-sobre-el-narco>>

- ZAVALA, Oswaldo. "El Cártel, Narcos, Sicario...". *Newsweek en español*, México: Grupo Editorial Vía Satélite, 2016 [en línea]. [fecha de consulta: 01/02/2020]. <http://nwnoticias.com/#!/noticias/el-cartel-narcos-sicario>
- ZAVALA, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona, Malpaso, 2018.
- ŽIŽEK, Slavoj. "Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma". *Indymedia Argentina*, 2005. [fecha de consulta: 05/04/2020] <http://archivo.argentina.indymedia.org/news/2005/05/296265.php>.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Barcelona, Paidós, 2009.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Mirando al sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Madrid, Akai, 2013.

Filmografía

- AGUIRRE, Silvana - Carlos, CONTRERAS. *El Chapo*. 2017.
- ÁLVAREZ, Luis. *Comando X*. 2016.
- DE PALMA, Brian. *Scarface*. 1983.
- MURILLO, Enrique. *El baleado 2*. 2011.
- MURILLO, Enrique. *Las águilas andan solas 2*. 2012.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Accattone*. 1961.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Mamma Roma*. 1962.
- SCORSESE, Martin. *Goodfellas*. 1990.
- URQUIETA, José Luis. *La camioneta gris*. 1990.
- VARIOS AUTORES. *Narcos*. 2015-2017.

Federico Mastrogiovanni

es maestro en Ciencias Políticas por la Universidad Nacional Autónoma de México y doctorando en Comunicación por la Universidad Iberoamericana. Es académico titular y coordinador del Programa Prensa y Democracia (PRENDE) para profesionalización de periodistas, en la Universidad Iberoamericana. Es autor del libro *Ni vivos Ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror* (Grijalbo, 2014, 2016) y *El asesino que no seremos. Biografía melancólica de un pandillero* (Debate, 2017). Es también autor de varios artículos, reportajes, perfiles publicados en numerosos medios internacionales.

Contacto: federico.mastrogiovanni@ibero.mx

Recibido: 30-12-2019

Aceptado: 31-05-2020