

DEL FASCINANTE FASCISMO A LA FASCINANTE VIOLENCIA: PSICO/BIO/NECRO/POLÍTICA Y MERCADO GORE

*From the Fascinating Fascism o the Fascinating Violence:
Physo/Bio/Necro/Politics and Gore Market*

SAYAK VALENCIA
EL COLEGIO DE LA FRONTERA NORTE (EL COLEF)
sayak.valencia@gmail.com¹

KATIA SEPÚLVEDA²
17, INSTITUTO DE ESTUDIOS CRÍTICOS
sepulvedakatia@googlemail.com

Resumen: en este trabajo nos proponemos hacer un análisis de lo que Susan Sontag entendía como *fascinante fascismo* y la manera en la cual la *mass media* y el *Big Data* le dan continuidad a dicha ideología a través de regímenes visuales violentos que aquí denominamos como la *fascinante violencia*, esto con el fin de aportar algunas claves para pensar en la rentabilización y consumo de la violencia visual en el México contemporáneo. Proponemos, que el régimen necro-escópico de la narcocultura es también un régimen económico que alimenta nichos importantes del mercado global, y que asociado al imaginario cultural g-local, producido por las industrias culturales, recupera la estetización de la violencia ultra-especializada (heredada del colonialismo y del fascismo) y la re-combina con técnicas de gestión de la subjetividad a través de los regímenes psico/necro/biopolíticos.

Palabras clave: violencia, fascismo, narcocultura, necro-visualidades, psicopolítica

Abstract: In this paper we propose an analysis of what Susan Sontag understood as *fascinating fascism* and the way in which the *mass media* and the *Big Data* give continuity to this ideology through violent visual regimes that we refer as the *fascinating violence*, this in order to provide some clues to think about the profitability and consumption of visual violence in contemporary Mexico. We propose that the necro-sopic regime of the *narco* culture is an economic system that feeds important niches of the global market, which associated with the cultural g-local imaginary, produced by the cultural industries, retrieves the beautification of violence (legacy of colonialism and fascism) and re-combined with techniques of the psycho/necro/biopolitical regimes.

Keywords: Violence, Fascism, Narcoculture, Necro-Visualities, Psychopolitics

¹ También conocida como Margarita Valencia Triana. Profesora Investigadora del Departamento de Estudios Culturales de El Colegio de la Frontera Norte.

² Doctorante en el programa de Doctorado en Teoría Crítica, en 17, Instituto de Estudios Críticos, Ciudad de México.

Introducción

La versión más difundida sobre la Segunda Guerra Mundial es que Hitler y su eje perdieron la guerra, sin embargo, muy a menudo se puede identificar que la ideología fascista y sus técnicas de destrucción y violencia se extendieron por el mundo “democrático” instaurando lo que Zillah Eisenstein denomina “democracias fascistas” (Eisenstein, 2012) o, desde nuestro punto de vista, *democracias fascísticas*.³ En éstas, se articula el régimen neoliberal con una ideología política necro-hetero-patriarcal y racista, que tiene como una de sus características la producción de formas de percepción estetizadas que iconizan la violencia y la rentabilizan.

En este sentido, buscamos reflexionar sobre el decurso del fascismo como ideología totalitaria y violenta que se filtra de forma particular en distintas geopolíticas en las cuales las condiciones materiales de precarización económica y existencial se interseccionan con las demandas de hiperconsumo y obediencia de género (masculino y femenino). Su resultado es la actualización y rentabilización de un régimen escópico,⁴ en el cual la violencia exacerbada actúa como una forma de consumo sublimatorio e incluso catártico donde se utiliza la fascinación como una técnica para la implantación de un régimen totalitario y violento con variaciones regionales.

De esta forma, nuestro análisis del *fascinante fascismo* y su continuidad a través de regímenes visuales violentos que denominamos como *fascinante violencia* nos darán algunas claves para pensar la rentabilización de la violencia visual en el México contemporáneo, y su consecuente abonamiento a fortalecer la mutación capitalista que en otros trabajos he denominado como capitalismo gore⁵. Dentro del régimen escópico, tal tipo de violencia se cristaliza como uno de los nichos importantes del mercado gore. Con mercado gore nos referimos a un campo específico del capitalismo en el cual se comercializa, a manera de

³ Interpretación que resulta de una lectura cruzada entre lo que propone Eisenstein sobre las democracias neoliberales y lo propuesto por Félix Guattari y Suely Rolnik sobre los atributos de lo capitalístico.

⁴ El régimen escópico fue definido por Christian Metz como aquel en el cual se relacionan las circunstancias sociales y el momento histórico con aquello que nos resulta verosímil visualmente. Después dicho término fue profundizado por Martin Jay, quien lo definiría como “[E]l modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos” (2003: 222). Véase Jay, Martin (2003), “Regímenes escópicos de la modernidad”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós. En la misma línea de pensamiento de los autores ya citados, entendemos dicho régimen como una herramienta conceptual para reflexionar acerca de los modos de mirar y las gramáticas de la mirada de las sociedades contemporáneas. Más aún, nos interesamos por desbrozar la mirada “normalizada/normativa” que habilita y distribuye ciertas imágenes y oculta otras dentro de los regímenes de tiranía contemporáneos.

⁵ Con esta forma de capitalismo me refiero al derramamiento de sangre explícito e injustificado —como precio a pagar por el Tercer Mundo, entendido como espacios de expolio neocolonial, que se aferra a seguir las lógicas del neoliberalismo, cada vez más exigentes—, al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y la sexualidad y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de “necroempoderamiento”.

“mercancías” y “servicios”, productos vinculados con el necropoder y las necroprácticas, asociadas a técnicas de violencia extrema, como: venta de drogas ilegales, de órganos humanos, de violencia intimidatoria, de asesinatos por encargo, de esclavismo sexual o doméstico de personas, así como de imaginarios violentos en los cuales el derramamiento de sangre es el principal protagonista.

El fascinante fascismo

“El terror Nazi perdió la guerra, pero al final, ¿ganó la paz?” (Virilio, 2003: 28). Paul Virilio se hace esta pregunta derivada de una reflexión en torno a lo expresado por Jacqueline Lichtenstein⁶ en una entrevista inédita en la cual ella expresa que los nazis ganaron la guerra. Dicha afirmación se desprende de una visita y un recorrido por el antiguo campo de concentración de Auschwitz (actualmente devenido en museo):

Cuando visité el Museo de Auschwitz, me paré frente las vitrinas. Lo que vi allí eran imágenes de arte contemporáneo y lo encontré absolutamente aterrador. Mirando la exhibición de portafolios, prótesis y juguetes de niños no me sentí atemorizada. Tampoco me colapsé. No me sentí sobrecogida a medida que caminaba por el campo [de concentración]. No. En *ese* museo, de repente tuve la impresión de estar en un museo de arte contemporáneo. Tomé el tren de regreso y me dije a mi misma que [los nazis] habían ganado! Ganaron desde el momento que produjeron formas de percepción que se hicieron una con el modo de destrucción que ellos se apropiaron. (Virilio, 2003: 28; traducción propia)

En la misma tesitura, retomamos las últimas líneas de esta cita, donde se argumenta que la producción de la percepción nazi ensambló el registro de la destrucción y del arte; es decir, de la estetización y de la violencia, cuya impronta es reconocible actualmente en la producciones visuales, a través de grandes y cuantiosas películas y series de la industria hollywoodense en las cuales, de manera iterativa, se representa la Segunda Guerra Mundial y el nazismo como una especie de distribución ritualizada de una suerte de “patrimonio mundial negativo”, visualmente normalizado.

Esta herencia adversa, que glamuriza la violencia, no siempre hace citas visuales al nazismo, pero puede relacionarse directamente con la ideología fascista en cuanto a contenidos totalitarios y de control (que se conectan con el necro-hetero-patriarcado-racista). De esta manera, sus códigos semiótico-técnicos producen un régimen escópico en diálogo sostenido con esas formas de violencia; así la representación de la violencia y sus contenidos propagandísticos, heredados del fascismo, no siempre son evidentes en las imágenes pero sí en el uso de las técnicas de violencia “fascinante” para transmitir sus propuestas. En tal sentido, revisaremos el concepto de *fascinante fascismo* propuesto por Susan Sontag.

En 1974 Susan Sontag acuñó el término *fascinante fascismo* para denominar a las técnicas de seducción visual de las que se sirve la propaganda

⁶ Nacida en 1947 es una filósofa e historiadora del arte francesa, actualmente es profesora de estética y filosofía del arte en la Universidad París IV- Sorbona.

para instaurar sus fines, en el caso específico del fascismo. Sontag habla de la producción de un gusto en base a la ideología imperante a través de la conquista de los —indeterminados, intrincados y siempre fluctuantes— campos de los afectos y las identificaciones. En sus propias palabras:

La estética fascista incluye —pero va mucho más allá de— la celebración un tanto especial de lo primitivo [...] Más generalmente brota de (y justifica) una preocupación por las situaciones de control, comportamiento sumiso, esfuerzo extravagante y resistencia al dolor, elogio dos estados aparentemente opuestos, la egomanía y la servidumbre. Las relaciones de dominación y esclavización adoptan la forma de una pompa característica: el apiñamiento de grupos de personas; la conversión de personas en cosas; la multiplicación o replicación de cosas; el agrupamiento de personas/cosas alrededor de una todopoderosa e hipnótica figura de jefe o fuerza. La dramaturgia fascista se centra en transacciones orgiásticas entre fuerzas poderosas y sus títeres que, uniformados, se muestran en número cada vez mayor. Su coreografía alterna entre un movimiento incesante y una postura congelada, viril. El arte fascista glorifica la rendición, exalta la falta de pensamientos, *otorga poder de seducción a la muerte*. (Sontag, 2007: 94)

En esta definición encontramos diversas claves de lectura para revisar el régimen escópico del mercado gore, representado, en cierta medida (pero no exclusivamente) por la realización audiovisual de ciertos productos culturales que reproducen una ideología fascista y contradictoria, la cual otorga un peso desmesurado a la muerte, proponiéndola como técnica de seducción, de control y, en el caso del capitalismo gore mexicano, de producción, flujo y circulación de diversos capitales: económicos, políticos, simbólicos, culturales, sociales, raciales, de género. Todos ellos anclados a “una jerarquía marcada entre sistemas occidentales y no-occidentales desplegada a partir de una serie de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos y culturales integrados a sistemas coloniales de poder y conocimiento” (León, 2012: 115).

Psico/necro/biopolítica

En relación al anclaje jerárquico colonial, consideramos importante revisar lo propuesto por Achille Mbembe respecto al régimen necropolítico, quien nos dice que los primeros campos de concentración no fueron los campos nazis sino las antiguas colonias (Mbembe, 2012),⁷ en las cuales se extendió el régimen de excepción impuesto por los colonizadores, quienes en pos de la conquista y la afirmación de sus soberanías instrumentalizaron, de manera generalizada, la existencia humana y normalizaron la destrucción material de los cuerpos, convirtiéndolos en desechables o superfluos. Una operación perpetrada con el fin de legitimar las matanzas realizadas por los conquistadores en nombre del poder. Así, Mbembe se refiere a “ese tipo de política en la que

⁷ Mbembe se refiere específicamente a las antiguas colonias africanas pero su razonamiento, en este sentido, puede ser extensivo a las colonias de América y Asia.

política se entiende como el trabajo de la muerte, la producción de un mundo en el que se acaba con el límite de la muerte” (Mbembe, 2012: 136).

Encontramos entonces que este régimen de control, producción y seducción a través de la violencia del fascismo que se consume contemporáneamente, de manera estetizada como código común de la cultura pop, es una forma de dar continuidad a la instrumentalización de la violencia con fines políticos y de explotación como herencia del colonialismo. De este modo, el neocolonialismo, representado por el necro-liberalismo, o desde mi perspectiva por el Capitalismo Gore, se actualiza constantemente a través de la producción de violencias contemporáneas que ya no interrumpen el flujo histórico, sino más bien que se normalizan dentro de él y entran entonces en el mercado del deseo.

Así, la fascinación que se ejerce sobre los sujetos espectadores-consumidores de los productos culturales y la información derivada de las violencias, vinculadas a esta estetización de la muerte y del poder, se sirve del régimen necropolítico (y de su trabajo de muerte) y también del régimen psicopolítico⁸ para apropiarse de la subjetividad y expandir su control. A este respecto Byung-Chul Han nos advierte:

El *Big Data* es un instrumento psicopolítico muy eficiente que permite adquirir un conocimiento integral de la dinámica inherente a la sociedad de la comunicación. Se trata de un *conocimiento de dominación* que permite intervenir en la psique y condicionarla a un nivel pre-reflexivo. El *Big Data* permite hacer pronósticos sobre el comportamiento humano. De este modo, el futuro se convierte en predecible y controlable. La psicopolítica digital transforma la negatividad de la decisión libre en *la positividad de un estado de cosas*. La *persona* misma se *positiviza en cosa*, que es cuantificable, mensurable y controlable. El *Big Data* anuncia el fin de la persona y de la voluntad libre. (Han, 2014: 25-26)

En este orden de ideas podemos reflexionar que la producción, distribución y consumo masivo de imágenes violentas transmitidas, entre otras vías, por el *Big Data* es una de las herramientas más efectivas del conglomerado capitalista y/o socialista y necro-patriarcal para instituir, distribuir y normalizar las violencias contemporáneas aplicadas sobre el cuerpo social. Dicha producción conjuga el entrecruzamiento de tres regímenes: el soberano, el disciplinario y el neoliberal, los cuales cuentan con herramientas de control y explotación vinculadas con la necropolítica, la biopolítica y la psicopolítica.

⁸ Tomamos la perspectiva de la psicopolítica digital del Han. Sin embargo, tenemos conocimiento de que el régimen psicopolítico no se inicia con el *Big Data* sino que tiene sus antecedentes en un manual de los años 50 del siglo XX, usado por el socialismo soviético, en el cual se buscaba crear “un hombre nuevo” capaz de ser gobernado a través de su manipulación mental, es decir, de conquistar la mente de los individuos de las naciones enemigas. El término no se popularizó, pero forma parte de una serie de técnicas conocidas como “lavados de cerebros” y que posteriormente fueron utilizadas en Estados Unidos. Además de Han, el término ha sido usado por Alexandra Rau (2010), quien en la inserta dentro del régimen biopolítico y reflexiona sobre sus relaciones en su libro *Psychopolitik. Macht, Subjekt und arbeit in der neoliberalen Gessellschaft*. Frankfurt, Campus.

A continuación, haremos un repaso sobre ellas y la manera en que se interconectan y despliegan en la producción de imágenes vinculadas a la glorificación de la violencia como una forma de control social. Tal violencia deviene en una práctica cultural y de consumo, la cual se apropia a varios niveles de la subjetividad y la paraliza en su libertad de acción.

Para hacer este recorrido por los tres regímenes, hablaremos de la primera, la segunda y la tercera modernidad visual y su vinculación con “la colonialidad del ver” (Barriandos, 2008). Con modernidad-colonialidad visual nos referimos a un proceso complejo de adoctrinamiento visual de las poblaciones originarias del Abya Yala, y que trajo como consecuencia una organización heteróclita de los imaginarios y saberes, “así como una diversa rearticulación de las visualidades y las representaciones” (León, 2012: 113). Dicha modernidad visual surge a partir del siglo XV y se vincula con el régimen soberano, el cual actúa explícitamente de manera necropolítica, donde la sangre, la espada y la biblia son sus herramientas de control y exterminio.

Este control ultraviolento de las poblaciones colonizadas es contemporáneo del desarrollo de un ordenamiento visual en el cual las imágenes cobrarían una importancia cada vez mayor, no sólo para el adoctrinamiento de las poblaciones racializadas sino también en la construcción de un régimen visual “científico” en donde la cámara oscura, el microscopio y el telescopio serán las tecnologías de la incipiente ciencia occidental y su despliegue universalizante de la objetividad que desplazarán a la teopolítica representada por el ojo de Dios y cristalizarán varios siglos después en la amalgama de racionalidad y violencia aséptica en la cual se funda el fascismo. Esto es, mientras que la necropolítica del régimen soberano desplegaba imágenes de horror y sangre en las colonias, en la Europa racional y cartesiana ello era ocultado discretamente y se dirigían los esfuerzos y las riquezas hacia la construcción de un régimen biopolítico donde la perspectiva renacentista formaría el incipiente prototipo del humanismo. Se trataría de un régimen con el cual se cristalizaría “la diferencia colonial”, a través de sus narraciones y representaciones visuales; por medio de la literatura, las crónicas de viaje, la pintura, el dibujo y el grabado.

En todas estas técnicas de reproducción de imágenes y producción de imaginarios, el sujeto heroico es representado por un hombre blanco, heterosexual, europeo, patriarcal y militar que instaurará su axiología en detrimento de los sujetos colonizados, quienes son representados como bestiales, salvajes, incivilizados, herejes, infra-humanos. Representaciones que siguen vigentes a manera de *loop* actualizado en los imaginarios contemporáneos transmitidos por la *mass media*, *el Big Data* y sus interfases, los cuales actualizan y rentabilizan el trabajo de la muerte y la violencia como parte del régimen necropolítico.

Enmarcamos la segunda modernidad visual dentro del régimen biopolítico, en el cual se pasa del exterminio directo de las poblaciones como forma de control por parte del soberano a la rentabilización de los procesos del vivir de dichas poblaciones. Este tránsito inaugura lo que Foucault denominó como “sociedades disciplinarias”, en las cuales la administración de la vida se volvió el centro de la gobernabilidad, a partir del siglo XVII. Ahora bien, el

régimen instaurado durante esta segunda modernidad visual es aquel que se vincula con la figura del panóptico y la representación que inicia en el siglo XIX con la invención de la fotografía en 1826, por Joseph Nicéphore Niépce, cuyas representaciones son concordantes con los valores de la burguesía y la industrialización.

Por su parte, el cine inventado en 1895 trabaja con el movimiento, es iterativo, y refleja de manera más ajustada la perspectiva del capitalismo, en donde todo es un presente continuo. Así, la representación cinematográfica, del aquí y del ahora, será un elemento fundante que articulará dispositivos de la perspectiva biopolítica con la psicopolítica, a través de la conquista del cuerpo social por medio de la seducción y fascinación de sus afectos gracias al uso de las imágenes. El cine instaurará una nueva forma de acercarse y producir la realidad como una ficción política de adoctrinamiento —piénsese en el fascismo alemán y, en algunos casos, de contestación a los regímenes totalitarios del poder en el siglo XX—. Así, pasará a ser la herramienta primordial de producción de imaginarios vinculados con causas políticas e ideológicas, tal como comenta Susan Sontag, sobre el papel del cine documental de Leni Riefenstahl, quien a través de sus películas se encargó de crear una antología de sentimientos pro-nazis.

En este sentido, la representación visual vinculada al totalitarismo y lo militar desarrollará e incorporará nuevas tecnologías, derivadas de la industria militar, sobre todo de la primera y segunda guerra mundial. Su fin será distribuir imaginarios concordantes con lo que en este texto denominamos democracias fascísticas.

Ahora bien, la tercera modernidad visual es heredera de las anteriores, pues conserva elementos de ambas. De la primera conserva la representación de la violencia brutal y de la segunda, la figura del panóptico internalizado. Sin embargo, es característica del régimen neoliberal y se diferencia de las anteriores, principalmente, por la eliminación de la división público-privado y por el surgimiento paulatino de la instantaneidad del tiempo, en el cual ya no se representa la realidad, sino que se produce directamente, vale decir, el régimen psicopolítico de la tercera modernidad visual está enraizado en lo *live*.

En la producción de lo *live* hay un constante bombardeo audiovisual y estimulación del cuerpo-consumidor que busca mantenerlo permanentemente en un nivel pre-reflexivo. Conquistando de este modo la psique e instaurando un psicoprograma en concordancia con lo que Han denomina como “la permanente optimización propia, en cuanto a técnica del yo neoliberal, que no es otra cosa que una eficiente forma de dominación y explotación” (Han, 2014: 45). Más aún, de auto-explotación. Es decir, el sistema psicopolítico de lo *live* utiliza las técnicas de la dominación para apropiarse totalmente de las *tecnologías del yo* a fin de instaurarse y legitimarse a través del *psicopoder*.

Inventos como el internet, la telefonía móvil, las páginas web, el chat, el *streaming*, las plataformas de vídeo como Vimeo y Youtube: las redes sociales serían el medio de re-producción de esta ideología *live*, en la cual se conjuga la vigilancia, el espectáculo, la vida cotidiana y la violencia en incesante fundido encadenado que incorpora múltiples capas de realidad.

Por consiguiente, esta tercera modernidad visual puede ser pensada como una suerte de panóptico integrado al cuerpo del sujeto; una especie de incorporación prostética donde la imagen deja de ser únicamente representación virtual y se vuelve flujo de datos introducidos a manera de balas en las retinas y oídos de los consumidores.

La normalización de la violencia en la era de lo *live* tiene como finalidad la inclusión de los imaginarios de guerra en la vida civil, donde lo bélico ocupa el espacio “privado” y doméstico para “amenizar” nuestras sobremesas, nuestras reuniones, nuestros momentos de descanso. Esto predispone mentalmente a los sujetos a incorporar las violencias como un elemento cotidiano e indispensable en la gobernabilidad del mundo.⁹

Herederos de los imaginarios del fascismo y su estetización de la violencia, somos rehenes del *continuum* de la guerra: “nuestra posición es el televisor [el monitor, la tableta, el teléfono móvil] donde virtualmente nos bombardean a diario mientras seguimos cumpliendo también con nuestra función de valor de cambio” (Baudrillard, 1991: 12). Entramos en la dinámica de auto-desactivación frente a los regímenes totalitarios que al mismo tiempo que nos controlan, nos explotan y nos “fascinan” con imágenes y productos de consumo, también nos atemorizan con ejercicios de violencia encarnizada fuera de la virtualidad de las imágenes.

Un aspecto importante de este régimen de lo *live* de la tercera modernidad visual, vinculado al imaginario violento, es que la casa¹⁰ del espectador-consumidor, supuestamente, irreflexivo se convierte en un set en blanco, a manera de un *white cube*, que se llena de contenido a través de las imágenes consumidas. Se acaba entrando en una sobresaturación constante donde la realidad producida por las industrias culturales, los medios de información y el *Big Data* conquistan la psique del espectador y se apropian de su subjetividad, recombiniéndola con el deseo de consumo y la fascinación por la violencia transmitida en *High Definition*.

Esta conquista de la psique es un deseo de eliminación del cuerpo, de sus afectos, de su potencia creativa, de su organización y de su contestación a los regímenes totalitarios. En síntesis, el propósito final de la psicopolítica es borrar la subjetividad y eliminar la singularidad, reforzando jerarquías de diferenciación racial, de clase, de género, sexuales y de integridad corporal, que serán acordes con el modelo necro-patriarcal y corpo-colonial del capitalismo gore.

Finalmente, el régimen psicopolítico digital no desecha las herramientas de la necro y la biopolítica, sino que las potencia y distribuye en una cartografía que será introyectada por el consumidor y desembocará en la producción y desarrollo de un psicoprograma g-local actualizado en constante diálogo con la hegemonía cultural, transitando entre el fascinante fascismo y la fascinante violencia.

⁹ Ejemplo de este adoctrinamiento visual de transmisión de la guerra en tiempo real es la Guerra de Golfo pérsico en de 1990 a 1991.

La fascinante violencia

¿Los gánsters iluminarán el camino al pueblo?
(Fanon, 1983)

La violencia [es] por sí misma, una potencia económica.
(Marx, 1867)

En 1961 Fanon se preguntó si serían los gánsters, entendidos como el lumpen proletariado al estilo marxista, quienes iluminarían el camino del pueblo hacia la liberación. Propuso para ello un proceso de descolonización violenta, en donde la muerte tanto del colonizador como del colonizado era inevitable para la emancipación de las poblaciones subalternas y racializadas. Sin embargo, este posicionamiento al parecer rupturista resultó en una reapropiación continuista de las técnicas de la necropolítica, en su sentido de exaltación de la violencia como una de las herramientas fundamentales del necropatriarcado que no liberaría a las poblaciones subalternas sino que en su uso desenfrenado las neoliberalizaría.

Los gansters del lumpen proletariado, representados por diversas poblaciones, han devenido en *precariado gore*, quienes han hecho de la violencia y de la muerte un trabajo para necroempoderarse. Se articula allí la creación de una forma de vida, de socialización y de cultura que los posiciona como necroactores del régimen neoliberal de las democracias fascísticas y los separa (al menos simbólicamente) de la posición de sujetos subalternos confinados al subconsumo, que ya no luchan por una revolución libertaria sino por el derecho a la participación en el sistema de poder y de consumo del capitalismo al estilo gore. Por otro lado, el uso e instrumentalización de la violencia por parte del poder estatal de las democracias fascísticas en occidente, y narco-estatales en México, se ha vuelto “un pre-requisito del poder”, en el cual el Estado se transforma en una escenografía política que en su devenir neoliberal rentabiliza todas sus potestades.

En el caso de México, la rentabilización de la violencia puede observarse a través de la tercerización de sus fuerzas de seguridad para la protección del crimen organizado y/o como partes activas del mismo. Otro medio por el cual la violencia renta para el Estado es a través de la explotación del terror infundido en las poblaciones civiles, quienes temerosas seden derechos a favor de la promesa de seguridad resultando en “la identificación de la libertad política con la seguridad” (Mbembe, 2012: 133), pero obviando el proceso donde “la política y la guerra se fusionan” (134). Se trataría de un regreso a la gestión de un poder soberano representado por lo necropolítico.

Ahora bien, la violencia extrema se ha convertido en un elemento fundamental de distintos regímenes políticos, incluso opuestos, que desembocan en el sistema neoliberal, pues como avizoró Marx, la violencia se volvió una potencia económica *per se*. Por ello, estamos interesadas en explorar la manera en la cual ésta se distribuye contemporáneamente a través de técnicas de seducción visuales que son incorporadas de forma creciente al imaginario cotidiano de nuestras sociedades.

Entendemos que existe un proceso complejo de exaltación y excitación producido por la presentación estética de la violencia, cuyo éxito se basa en la creación de un gusto que incorpora elementos de la hegemonía cultural blanca, heterosexual-occidental y los mezcla con elementos del imaginario g-local para conquistar la subjetividad y crear una neo-arquitectura de los aparatos psíquicos. A este proceso de exaltación y euforia que glamuriza la violencia le denominamos “fascinante violencia” y la consideramos propia del régimen psico/necro/biopolítico. Ésta se caracteriza por unir elementos dispares, donde se incita al desafío y a la rendición constante. Al igual que en el fascinante fascismo —propuesto por Sontag—, exalta figuras todopoderosas e hipnóticas de jefes, clanes, grupos o fuerzas que desafían y desestabilizan el orden de las cosas en un constante llamado a la destrucción para hacerse con legitimidad y poder. Sin embargo, sus códigos semiológicos, técnicos y visuales, pese a servirse de súper producciones y efectos especiales, siguen distribuyendo perspectivas heteropatriarcales, misóginas, racializadas, capacitistas y clasistas, en las cuales se exaltan las virtudes del necro-liberalismo, el machismo, la seducción ante la muerte y la incitación a vivir de manera extrema y acelerada.

Definimos la fascinante violencia como una tecnología de seducción visual que se apropia de los afectos y apela a los códigos de emotividad e identificación, en la medida que crea un simulacro de comunidad extensa enraizada en los valores del capitalismo gore y su culto a la violencia como herramienta de control, de trabajo y de filiación social. De esta manera, la fascinante violencia hace una triangulación entre el régimen biopolítico (que gestiona a las poblaciones), el necropolítico (que gestiona las técnicas de la muerte y las rentabiliza) y la psicopolítica. Esta última apuesta por la producción de un psicoprograma g-local, que desrealiza la gravedad de la violencia real y produce lo *live* para minimizar los escombros de los cuerpos violentamente destrozados y exhibidos.

Este conglomerado visual que conjuga los tres regímenes señalados se sirve tanto de las industrias culturales como de los medios de comunicación y las redes sociales para implantar una fase constantemente actualizada del régimen necro-audio-escópico e hiperconsumista, reforzando una necro-audio-visualidad que estandariza y/o congela los afectos en relación a la impugnación para hacer frente a la destrucción masiva y palpable de cuerpos en el contexto de la violencia generalizada y mundial.

En este sentido, la necro-visualidad puede entenderse como una técnica de desrealización que refuerza una narrativa cuyo argumento central es la negación de las vidas excedentes, no importantes o ya negadas. O al decir de Judith Butler:

[S]i la violencia se ejerce contra sujetos irreales, desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. (Butler, 2006: 60)

Esta desrealización nos disocia de nuestros entornos cotidianos, creando identificación con los valores del consumo, del poder y de la violencia espectacular a través de una incorporación sublimatoria de éstos que desemboca en la eliminación tanto del vínculo social como de la identificación con el otro real vulnerable, sectorizando las luchas y reforzando los estereotipos de clase, género, raza, sexualidad e integridad corporal a través de este nuevo régimen necro-escópico de lo *live*; el cual pese a proponerse como distinto, es continuista con los valores de la hegemonía cultural necro-heteropatriarcal.

Herramientas visuales de la fascinate violencia y sus efectos

A partir de un visionado y posterior análisis de series de televisión y *online*: *El Señor de los Cielos*,¹¹ *Breaking Bad*,¹² *La Reina del Sur*¹³ y *Sense 8*,¹⁴ hemos encontrado elementos que, a nuestro entender, conforman algunos códigos visuales y estéticos de la fascinante violencia; los cuales construyen modos de percibir a través de narrativas que utilizan y combinan sistemas de vigilancia, de espectacularización, de simulación, con altas dosis de pulsión de muerte y de excitación sexual. Se distribuyen por medio de dispositivos e interfaces como: la cámara, la pantalla, la webcam, el teclado, el mouse, los *smart phones*, las *tablets*, el internet, los software, las redes sociales, los micrófonos, los parlantes, el *wifi*, el proyector, el *bluetooth*, entre otros. Dichos dispositivos permiten un fácil acceso a estas producciones, agilizando su consumo y acelerando el proceso de creación y distribución de afectos, estandarizando el imaginario social respecto a la violencia como un trabajo contemporáneo.

Nuestro análisis no será genealógico ni cronológico, pues estas series no son las primeras ni las últimas de su tipo, pero hemos decidido analizarlas porque abarcan un espectro transversal del desplazamiento del fascinante fascismo a la fascinante violencia y su relación directa o indirecta con el imaginario de la cultura del crimen organizado y del narcotráfico, en México y en los Estados Unidos. Son además superproducciones muy exitosas que crean conglomerados económicos de capital transnacional y tienen un impacto a escala global no sólo en cuanto a producción de imaginarios culturales y estandarización de la subjetividad, sino también de flujos de capital. Más aún, estas series en sus disparidades muestran una cartografía relacionada con el imaginario del narco mundo y su relación con variables como la raza, la clase, el género y la geopolítica que reafirman estereotipos ya existentes en torno a estas variantes, pero además re-combinan, re-apropian y edulcoran las lógicas de la violencia económica producida por el neoliberalismo.

Las tres primeras, *El señor de los cielos*, *Breaking Bad* y *La reina del sur*, muestran una glorificación y una adscripción acrítica al capitalismo gore bajo una justificación fundada en condiciones materiales precarizantes que van desde el ámbito rural, representado por las series de habla hispana, hasta la clase

¹¹ *El Señor de los cielos*. Sinopsis: https://es.wikipedia.org/wiki/El_se%C3%B1or_de_los_cielos

¹² *Breaking Bad*. Sinopsis: https://es.wikipedia.org/wiki/Breaking_Bad

¹³ *La Reina del Sur*. Sinopsis: [https://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_del_sur_\(telenovela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_del_sur_(telenovela))

¹⁴ *Sense 8*. Sinopsis: <https://es.wikipedia.org/wiki/Sense8>

media con alto capital cultural, cuyo valor se deprecia frente a las lógicas del neoliberalismo rampante, representada por *Breaking Bad*. Herederas de “la colonialidad del ver” y de la lógica totalitaria de las violencias del fascismo y puestas en relación con la cultura del crimen organizado y el narcomundo, estas series actualizan la “telecolonialidad visual” que se caracteriza “por una forma de colonización del imaginario y la memoria vinculada a la particular operación de la imagen producida y reproducida mecánicamente” (León, 2012: 116).

En este sentido, la impronta racial resulta determinante si comparamos *El señor de los Cielos* con *Breaking Bad*, pues pese a que ambas están protagonizadas por varones heterosexuales, existe una diferencia de clase y raza reafirmada por la geopolítica. Esta diferencia racial resulta evidente, en tanto que la representación a nivel argumental de los personajes responde en lo general a las mismas razones para estar en el “negocio” del narcotráfico: cumplir con sus mandatos de género masculino, principalmente en lo referido a la proveeduría y protección de su familia.

El tratamiento de los personajes se basa principalmente en la “colonialidad del ser”¹⁵, en donde el prototipo de hombre caucásico, educado, de clase media, estadounidense no se propone como un anti-héroe monstruoso, sino como un científico venido a menos que tiene en su haber un premio Nobel de química y que tras la noticia de padecer una enfermedad incurable (cáncer de pulmón avanzado) se ve envuelto en circunstancias que lo conducen al negocio de las drogas como una forma rápida de hacer dinero y proteger con ello a su familia después de su muerte.

Curiosamente, el personaje se llama Mr. White y representa a la masculinidad blanca y racional que es capaz de infringir el mismo grado de violencia que el resto de hampones, pero lo hace desde la “pulcritud” de la ciencia, es decir, la serie presenta los códigos del narcotráfico al estilo de una épica de la masculinidad de clase media no racializada. La no racialización del personaje otorga una serie de privilegios simbólicos y materiales, pues cualquier acción ejecutada por Mr. White se convierte en un despliegue de genialidad, al punto de no ser considerado un mero cocinero de metanfetaminas sino un artista de la química, legitimando sus prácticas y volviéndose *cool* para los consumidores de la serie. Crea una identificación y una legitimación cultural para este tipo de prácticas entre las poblaciones racializadas y no-racializadas.

Por el contrario, el protagonista de la serie *El Señor de los Cielos* es un varón mestizo mexicano cuyo fenotipo se encuentra geopolíticamente marcado. El protagonista despliega una masculinidad vinculada con los ideales machistas nacionales, en los cuales la proveeduría, la violencia y exceso sexual son elementos certificadores de su pertenencia al sistema de códigos del necropatriarcado, resultando una encarnación de los que en otros trabajos he denominado como sujeto endriago. A diferencia de Mr. White, Aurelio Casillas muestra ante la pantalla la reafirmación de un estereotipo de masculinidad racializada, poco refinada, violenta e incluso “salvaje” que reafirma la “diferencia colonial” y coloca al racializado fuera del marco de la ficción política de lo humano y de lo racional.

¹⁵Concepto ampliamente discutido por la escuela decolonial latinoamericana, especialmente atribuido a Walter Dignolo.

Así, la figura de Casillas, a pesar de autoafirmarse en el necroempoderamiento, entra en el “modelo subalterno de la imagen”, pues como reflexiona Mitchell: “abre la dialéctica del poder y del deseo en nuestras relaciones con las imágenes” (Mitchell, 2014: 13), en la cual:

[L]a construcción del estereotipo racial y racista no es un simple ejercicio de la imagen como técnica de dominación. Es el anudamiento de un doble vínculo que afecta tanto al sujeto como objeto del racismo. La violencia ocular del racismo divide su objeto de interés en dos, desgarrándolo y representándolo simultáneamente como algo hipervisible e invisible; en palabras de Fanon, obteniendo un objeto de *abominación* y *adoración*. (Mitchell, 2014: 14)

En este sentido, la difusión de la narcocultura a través de la cultura de masas abona a la reafirmación de un Estado-nacional permanentemente colonial que extiende las lógicas racistas a través una línea de tiempo ininterrumpida que va desde la primera modernidad visual colonial hasta nuestros días.

Siguiendo nuestro análisis vemos que en *La reina del sur*, cuya protagonista es una mujer que asciende socialmente por medio del narcotráfico y logra construir un imperio transnacional a través de éste, el tratamiento que se le da al personaje es diferente al de los protagonistas varones de las series ya mencionadas, pues a ésta se le coloca constantemente en su rol de mujer, por medio de *flashback* que hacen alusión a un mundo “femenino” emocional y melancólico que convierte en su *leit motiv* la fidelidad hacia su hombre aún después de muerto, reafirmando su heterosexualidad constantemente no como una seductora profesional sino como un objeto sexualizado por los otros. Esto la confirma dentro de la dicotomía de lo femenino romántico, porque pese a que Teresa Mendoza se muestra con un carácter fuerte y decidido, parece que éste se ha desarrollado circunstancialmente más allá de los deseos de la propia protagonista, quien constantemente aparece, a diferencia de los varones de la serie, en permanente esfuerzo por sobrevivir.

En los distintos capítulos se le presenta en situaciones que la re-mujerizan, pues la exhiben en escenas de abuso sexual, de vejación, de súplica, de temor que se sobre compensan con escenas de violencia y audacia. Sin embargo, las escenas de violencia en las que ella es parte activa no recurren al disfrute o fascinación por el trabajo de la violencia, creando un imaginario diferenciado por el binarismo de género en donde las mujeres del narcomundo, pese a participar del negocio, se esfuerzan constantemente por no romper con los códigos del heteropatriarcado y su binarismo de género.

Cabe destacar que esta serie resulta paradigmática, porque recientemente se dio a conocer una yuxtaposición entre la representación de la narcocultura y la narcocultura en su modalidad *live*. Esta intersección del régimen de la representación con lo *live* se vio reflejada en la entrevista que el actor hollywoodense Sean Penn le hizo al Chapo Guzmán, aparecida en la Revista *Rolling Stone* en enero de 2016, por la supuesta intermediación de la actriz Kate del Castillo, protagonista de la serie ya mencionada.

Ahora bien, más allá de la banalidad del mal¹⁶ que muestra el contenido de dicha entrevista y de los múltiples cuestionamientos éticos que podrían hacerse a los actores y a los editores de la revista, cabe destacar que el modelo empresarial de la narcocultura representado por el Chapo Guzmán, desde nuestra perspectiva, se perfila en consonancia con el modelo ego maniaco de la *Gesamtkunstwerk*, es decir, como la obra total. Se pretende una conquista del territorio cultural mundial a través de la popularización y normalización masiva de las gramáticas del necro-pop representadas por el narco, despojando de lo ominoso a la figura del criminal y glamurizándola como una especie de nuevo *rockstar*, es decir, como un nuevo rostro de la élite sexual masculina.

La última serie que analizaremos es *Sense 8*, la cual nos parece importante de analizar porque, aunque no versa directamente sobre la cultura del narcotráfico, nos muestra de manera fidedigna el tránsito del régimen de la representación al régimen de lo *live* propio de la tercera modernidad visual. Aquí la reapropiación de imaginarios exóticos es desplazada de las manufacturas de las películas de serie B y se les somete a un proceso de “purificación estética” a través del blanqueamiento exotista de las lógicas del negocio del narcotráfico y su rentabilización “aséptica” de la economía de la muerte.

Esto puede observarse especialmente en el capítulo cinco, minuto 33 al 35, en el cual hay una escena de acción en una especie de *mise en abyme*. El personaje latino, que en la serie interpreta el papel de un actor mexicano, está realizando una escena de violencia gore vinculada visualmente con el imaginario del narcotráfico. La escena es ejemplificadora en dos sentidos: representa la producción de la violencia en un set, en la filmación de una película, y devela la manufactura de la violencia producida escenográficamente, pero a sus vez reafirma el estereotipo sobre México como un país en el cual la violencia generalizada es cotidiana y, al parecer, irrefrenable. Un recorte de la realidad donde, tomando la parte por el todo, se vincula a México exclusivamente con la violencia y el narcotráfico y se les vende como productos de consumo g-local.

En los dos minutos que dura la escena se despliega una serie de símbolos y significados vinculados al mundo prehispánico, representado por un museo arqueológico, en el cual la magnificencia de una cabeza olmeca es reducida a un mero elemento decorativo que se convierte en blanco constante de la destrucción por medio de las balas (Figura 1).

¹⁶ Hannah Arendt propuso este concepto para referirse a los sujetos operarios que obedecen a un sistema basado en los actos de exterminio y de violencia extrema que, sin embargo, no parecen reflexionar sobre ello, esto es, actores irreflexivos, no monstruos excepcionales, sino sujetos obedientes de las lógicas de un sistema. En el caso de Arendt se refería al nazismo, en el caso del Chapo podríamos referirnos al Capitalismo en su versión sangrienta.



Figura 1: Fotograma *Sense 8*, temporada 1, capítulo 5, 2015

El ataque a este pasado pre-colonial es sintomático del neocolonialismo actualizado por la cultura contemporánea del narcotráfico y del narco-Estado, quienes en su carrera hacia la narco-modernidad están dinamitando y deshaciendo todo vínculo social empezando por la memoria histórica y tratando de subirse una y otra vez al carro del “progreso” y de “la civilización” occidentalizada, negando su mestizaje. En palabra de Rita Segato: “la fuerza de un nombre se encuentra ausente, y con esta ausencia se borran también las pistas que podría permitir la construcción de un futuro coherente con el pasado que fuera extraviado por fuerza de la intervención colonial, primero de la metrópoli de ultramar y, más tarde, de la metrópoli republicana” (Segato, 2015: 222), y en la actualidad por fuerza de la necrópolis contemporánea.

Conclusiones

Como afirma Jaime del Val: “[T]ras las tecnologías positivistas de la cultura digital, tras su obsesión por la simulación y la visualización de la realidad, tenemos la reproducción de un régimen de poder implícito cuyo éxito se basa precisamente en su modalidad corporal de operación, en su producción de afectos en la esfera no verbal del movimiento” (Del Val, 2009: 4) Es decir, el régimen de poder (que realiza montajes estéticos de la violencia) ha entendido que la producción de subjetividad y afectos renta a su favor en varios sentidos. Fundamentalmente, en la desmovilización psicopolítica de las poblaciones del narcomundo que afectadas por la vulneración estructural cotidiana son seducidas por la fascinante violencia, llevando a cabo un proceso de auto-espectralización y participación activa en los flujos del capital por medio de su consumo.

En este sentido, la instauración de un régimen visual que naturaliza al crimen organizado y sus valores asociados no es una ominosa excepción a la regla de los mercados capitalistas contemporáneos, sino que está en concordancia con el proyecto glotaritario¹⁷ caracterizado por la institución de

¹⁷ Término que proponemos como una suerte de régimen totalitario global.

tiranías g-locales que mantengan en constante destrucción a los territorios históricamente colonizados, a fin de mantener el expolio permanente sobre éstos y rentabilizar incluso sus distopías. Como nos muestran las series analizadas, la narcocultura se ha vuelto un objeto de consumo e identificación a nivel transnacional que mantiene en funcionamiento a las economías de la muerte y sus regímenes necro-escópicos con variaciones locales.

Así el desplazamiento del fascinante fascismo a la fascinante violencia distribuye, por medio de la estetización de la muerte, una especie de pensamiento único de los mercados mundiales cuyo objetivo es dejar de dar cuenta de sí mismos.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRIENDOS, Joaquín (2008), “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, EIPCP. Consultado en <<http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>> (01/2016).
- BAUDRILLARD, Jean (1991), *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona, Anagrama.
- BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- DELEUZE, Gilles (1999), *Conversaciones 1972-1990*. Valencia, Pre-Textos.
- DEL VAL, Jaime (2009), “METAHUMANO / METAFORMANCE / METASEXO: desafiando los paradigmas de la simulación en la sociedad de la información”, p. 4. Consultado en <http://www.artyarqdigital.com/fileadmin/user_upload/PDF/Publicaciones_jornadas_IV/Jaime_Del_Val.pdf> (01/2016).
- EINSENSTEIN, Zillah (2012), “La administración Bush utiliza mujeres para hacer la guerra”, *Feministas Tramando*. Consultado en <<https://feministatramando.wordpress.com/2012/10/24/entrevista-con-zillah-eisenstein-la-administraci-n/>> (12/2015).
- FANON, Franz (1983), *Los condenados de la tierra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, Michel (2005), *Historia de la sexualidad.1. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI.
- HAN, Byung-Chul (2014), *Psicopolítica*. Barcelona, Herder.
- JAY, Martin (2003), *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires, Paidós.
- LEÓN, Christian (2012), “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, en *Aisthesis*, n.º 51, pp. 109-123. DOI: <<http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>>.
- MANOVICH, Lev (2001), *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts, Londres, The MIT Press.
- MARX, Karl (1867), *El Capital*, Marxists Internet Archive. Consultado en <<https://www.marxists.org/espanol/m-e/1860s/palp67s.htm>> (10/2016).

- MITCHELL, W.J.T. (2014), “¿Qué quieren realmente las imágenes?”, Cocom. Consultado en <[http://cocompress.com/files/gimms/WJT%20Mitchell_Que%20quieren_realmente_las%20imágenes\[cocompress\].pdf](http://cocompress.com/files/gimms/WJT%20Mitchell_Que%20quieren_realmente_las%20imágenes[cocompress].pdf)> (01/ 2016).
- MBEMBE, Achille (2012), “Necropolítica. Una revisión crítica”, en Chávez, Elena (Curador académico), *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México, MUAC, pp. 130-139.
- RAU, Alexandra (2010), *Psychopolitik. Macht, Subjekt und arbeit der neoliberalen Gesselchaft*. Frankfurt, Campus Verlag.
- SEGATO, Rita (2015), *La crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- SEPÚLVEDA, Katia (2015), “Fascinate Violencia”, *Found Footage* de la serie *Sense 8*, temporada 1, capítulo 5.
- SONTAG, Susan (2007), *Bajo el signo de Saturno*. Buenos Aires, Sello DeBolsillo Editorial Sudamericana.
- VIRILIO, Paul (2003), *Ant and Fear*. Londres-Nueva York, Continuum.