

Visibilidades de la violencia en Latinoamérica : la repetición, los registros y los marcos	Título
Aguiluz Ibargüen, Maya - Compilador/a o Editor/a; Aguiluz Ibargüen, Maya - Autor/a; Reyes Sánchez, Rigoberto - Autor/a; Ortega, Cynthia - Autor/a; Mancillas López, Yolloxochitl - Autor/a; Solli, Audun - Autor/a; Celi Hidalgo, Carlos Humberto - Autor/a; Scribano, Adrián - Autor/a; Sena, Angélica de - Autor/a; Zevallos Aguilar, U. Juan - Autor/a;	Autor(es)
México D. F.	Lugar
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades Universidad Nacional Autónoma de México	Editorial/Editor
2016	Fecha
Colección Debate y Reflexión	Colección
Representaciones sociales; Medios de comunicación; Crimen organizado; Víctimas; Asesinato; Violencia; Actores sociales; Cine; América Latina;	Temas
Libro	Tipo de documento
* http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceich-unam/20170502035747/pdf_1423.pdf *	URL
Reconocimiento-No Comercial-Sin Derivadas CC BY-NC-ND http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.0/deed.es	Licencia

Segui buscando en la Red de Bibliotecas Virtuales de CLACSO

<http://biblioteca.clacso.edu.ar>

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO)

Conselho Latino-americano de Ciências Sociais (CLACSO)

Latin American Council of Social Sciences (CLACSO)

www.clacso.edu.ar



Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Latin American Council of Social Sciences



VISIBILIDADES DE LA VIOLENCIA EN LATINOAMÉRICA: LA REPETICIÓN, LOS REGISTROS Y LOS MARCOS



**Maya
Aguiluz Ibargüen**
coordinadora

COLECCIÓN
DEBATE Y
REFLEXIÓN

Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

Maya Aguiluz Ibargüen

Socióloga. Investigadora titular del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) y docente del Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. Investigadora nacional nivel II (Sistema Nacional de Investigadores, CONACYT-México).

Sus intereses académicos se mueven por los espacios de contacto y contención del sistema de saberes y entre distintas comunidades de interpretación y prácticas de conocimiento contemporáneas.

Comprometida con los ejercicios críticos y el mutuo aprendizaje, trabaja con temas y problemas implicados en las condiciones de existencia social como los umbrales de la vida y la muerte, las relaciones de lo humano-y-lo no-humano y con líneas de investigación surgidas en el horizonte de la teoría social y los estudios del cuerpo.

Participa en proyectos de investigación y desde los propios se desplaza por sitios y circuitos universitarios e intelectuales nacionales e internacionales.

A la presente publicación, procedente de un grupo de trabajo del año 2012, se unen otros textos y libros colectivos e individuales, varios publicados por este Centro.

Participan en la obra:

Maya Aguiluz Ibargüen

Rigoberto Reyes Sánchez

Cynthia Ortega Salgado

Yolloxochitl Mancillas López

Audun Solli

Carlos Humberto Celi Hidalgo

Adrián Scribano

Angélica de Sena

Ulises Juan Zevallos-Aguilar

VISIBILIDADES DE LA VIOLENCIA EN LATINOAMÉRICA:
LA REPETICIÓN, LOS REGISTROS Y LOS MARCOS

Comité editorial

Maya Victoria Aguiluz Ibargüen
Norma Blazquez Graf
Martha Patricia Castañeda Salgado
Ana María Cetto Kramis
Diana Margarita Favela Gavia
José Guadalupe Gandarilla Salgado
Rogelio López Torres
Mauricio Sánchez Menchero
Isauro Uribe Pineda

Visibilidades de la violencia en Latinoamérica: la repetición, los registros y los marcos

Maya Aguiluz Ibargüen
(coordinadora)



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

CENTRO DE INVESTIGACIONES INTERDISCIPLINARIAS EN CIENCIAS Y HUMANIDADES
MÉXICO, 2016

Primera edición electrónica, 2016

D. R. © Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias
en Ciencias y Humanidades
Torre II de Humanidades 4º piso
Circuito Escolar, Ciudad Universitaria
Coyoacán, 04510, México, D. F.
www.ceiich.unam.mx

Edición: Clara E. Castillo Álvarez
Diseño de portada: Martha Laura Martínez Cuevas
Ilustración de portada: *Lo que queda*
Autor: Joel Rojas
Técnica: Tinta China
Medidas: 11cm × 14cm
Año: 2014

ISBN 978-607-02-8082-5

Se prohíbe la reproducción parcial o total de esta obra, por cualquier medio,
sin la autorización previa por escrito de los titulares de los derechos patrimoniales.

ÍNDICE



Nota preliminar <i>Maya Aguiluz Ibargüen</i>	9
Presentación de los registros y los medios de las violencias <i>Maya Aguiluz Ibargüen</i>	11
Aparición y evanescencia del cuerpo muerto en la cultura visual del México contemporáneo <i>Rigoberto Reyes Sánchez</i>	21
El cartel: espacio de representación del cuerpo ausente de las asesinadas de Juárez <i>Cynthia Ortega</i>	51
El registro de la violencia mexicana en las crónicas de lo apocalíptico <i>Maya Aguiluz Ibargüen</i>	79
Caracas fracturada, acribillada, difusa. Estampas de violencia y actores en territorio del socialismo del siglo XXI <i>Yollolxochitl Mancillas López</i>	119
<i>Pequeña la ciudad, grande el barrio, ipapá!</i> Un análisis de los agresores y víctimas de la violencia en el cine mexicano y venezolano de mayor audiencia (1980-2010) <i>Audun Solli</i>	149

<i>Flashes</i> fantasmagóricos sobre el mundo andino indígena. ¿Inexistencia de cuerpos individuales? <i>Carlos Humberto Celi Hidalgo</i>	187
La Argentina desalojada: un camino para el recuerdo de las represiones silenciadas (2008-2012) <i>Adrián Scribano y Angélica de Sena</i>	207
Registros necropolíticos en el Perú de 1980. El proyecto ideológico estético del Movimiento Kloaka <i>Ulises Juan Zevallos-Aguilar</i>	239

NOTA PRELIMINAR



Los escritos integrados en este libro resultaron de la experimentación de un grupo de trabajo que —situado ante la ejecutoria de violencias de diferente escala en varios puntos y lugares latinoamericanos— decidió poner un énfasis etnográfico a las reflexiones puntuales de cada integrante sobre esa específica experiencia subjetiva y social.

El reto consistió no solamente en introducirnos en la cultura cotidiana normada y regulada por la presencia simbólica y contundente de hechos, prácticas o códigos violentos sino en hacerlo empezando por ver y leer, percibir y tocar sus salientes visuales. Al reunirnos por vez primera en un evento público, en 2012, pusimos al descubierto los soportes mediales empleados en nuestras formas de decir para asumir desde entonces un proyecto de corta duración, cuyo propósito a mediano plazo era uno muy preciso: se trataba de elaborar una escritura académica atravesada por las imágenes técnicas, los objetos y registros visuales, así como, en alguna medida, por sus modos técnicos de captura y (re) producción, para observar hasta qué punto participaba la ostentamente visible violencia ordinaria en la forma final de un libro menos literario que sesgado por sus intervenciones curatoriales y editoriales.

El objeto de investigación comprometió sin duda el curso de lo que fue decible en cada uno de ellos porque las marcas de la violencia no se desvanecen en los mecanismos de transferencia académica que pretende lograr tanto su entendimiento como trazar sus salidas, aun cuando las formas de violencia que abordamos partan, por así decirlo, de una proximidad ocular. También hay que agregar que en los ocho trabajos aquí reunidos, las violencias señaladas siguen trocando en hechos irremisibles que tocan directamente cualquier agregado posible a nuestros dichos.

Con los diferentes grados y escalamientos de la violencia sucede lo mismo que puede incitar su impronta en el caso mexicano reciente, en donde la aparición del país visible se fija en esa intensa experiencia que la gran Simone Weil reconoció en la desdicha trabada en otro modo de justicia. Justicia que empieza por dar cuenta del mal que se sufre, de quién lo inflige y por qué. Será interesante saber de la recepción de su lectura tras esta advertencia metodológica pues al no topar en adelante con ningún estudio a profundidad simplemente damos la ocasión al encuentro con las varias formas de escribir junto con la percepción de lo violento ofreciendo cada uno de nosotros ciertas *visibilidades de la violencia en Latinoamérica*.

Maya Aguiluz Ibargüen

PRESENTACIÓN DE LOS REGISTROS
Y LOS MEDIOS DE LAS VIOLENCIAS



*Maya Aguiluz Ibargüen**

Desde un lejano pasado, lugares reducidos... pero tales que sólo una inmensa visión podría dar la idea de su medida... Algo infinito se ha abierto, para siempre inmóvil y silencioso. Es como si el vacío de las palabras vacías, habiéndose vuelto de alguna forma visible, diera lugar al vacío de un lugar vacío y produjera el claro de las nubes.

Maurice Blanchot, *La palabra vana* (2007)

Este volumen colectivo tiene su origen en una convocatoria común consistente en delimitar diferentes experiencias de violencia desde el plano de sus *visibilidades*. Considera éstas el marco elemental de nuestro agrupamiento con el objeto de emprender investigaciones sobre una materia precisa, caótica y, sin embargo, arraigada en el recuerdo y los olvidos del cuerpo violentado como en las capas tectónicas de la vida colectiva.

Trabajar con los registros mediales —literalmente con la visualidad— y con los imaginarios de violencias de distinto calado y persistencia resulta un elemento particular, sin que esto pueda caracterizar nuestros escritos dentro de un campo de estudios claramente delimitado. Su tránsito por áreas de los análisis de la sociedad y la cultura estuvo condicionado por una preocupación central: los efectos violentos sobre un espacio humano, comprendiendo en éste a una población que sin haber sido víctima directa, forma o formará parte de una generación que atravesó por acontecimientos devastadores en formas y grados di-

* Investigadora del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM. Miembro titular FLACSO-España.

ferenciales. Cuando nos referimos a dicha espacialidad nos referimos a los límites porosos donde residen, cruzan y superponen las diferencias entre formas de vida, pues, finalmente ese espacio, colectivo también, incluye los puntos y términos existenciales más recónditos de la tierra y el cuerpo que comprende, representa, imagina o que vitalmente le habrían de concernir.

Una revisión mínima sobre la visibilidad de la violencia, aquella que pasa por mostrarse a través de imágenes y objetos visuales, nos situó en determinados espacios históricos, ciudades, regiones, zonas o países latinoamericanos a los que el grupo se refiere al enfocar los estados sociales y culturales desde los que el antropólogo Hans Belting ha denominado la “medialidad de todas las imágenes” (2007 [2002]): cómo fue que las imágenes se produjeron, almacenaron y circularon a través de *medios*, y sólo son susceptibles de ser percibidas y entendidas como “imágenes en su medio” (2007: 16 y 15). En su variedad mostramos una selección visual que no se reduce a lo que vemos y vimos en los momentos de aparición de las imágenes dentro de un campo visual, sino, por el contrario, toma las imágenes vinculadas con sus contextos y puntuales cortes “acontecimentales”, pues la incidencia de múltiples formas de violencia articulan historias situadas sea en un pasado que se remonta a la década de 1980; otro pasado muy reciente e inmediato comprendido dentro del decenio del 2000; o, a algún lapso muy circunscrito de éste hasta alcanzar el primer lustro del siguiente. Por esta misma razón, los lapsos y periodos intervienen aquí como marcadores temporales, que, sin menoscabo de rigurosas periodizaciones, ponen de relieve los marcajes simbólicos en un intento de que los golpes sobre el cuerpo social cuenten en la historia social y cultural recientes.

Un aspecto específico e inquietante que, por otra parte, puede articular los ocho trabajos de este libro, tiene relación con el punto que dejan visibles cada uno de ellos: un hiato entre legalidad y violencia en donde se ha venido decidiendo la subjetividad en cada lugar y sociedad puestos a la vista en estos análisis. ¿Quién es el sujeto de derecho?, es una pregunta formulada implícitamente ya sea al comienzo, en el transcurso o al terminar cada uno de los escritos, sólo que su planteamiento se encuentra inscrito sobre y dentro de los paisajes mediático-visuales de las sociedades, objeto de nuestra atención, sea en sus planos inmediatos y contemporáneos o sea en las salientes visuales que, en 1980, correspondieron a los lugares de enunciación de grupos y contraculturas de la resistencia.

Los eventos, hechos y situaciones de violencia que abordamos interrogan la vida misma dentro de las sociedades teletecnomediáticas de hoy; también, constituyen parte de las historias pequeñas que escapan quizá a las historias escritas y aún por escribirse.

Resultó importante empezar por el punto de encuentro entre el lenguaje y la experiencia, por un lado, y el encuentro de estos lenguajes *experienciales* con los medios y los objetos visuales, inclusive con los aparatos de su producción, por el otro. Cuando fue posible nos desplazamos junto con cierta dimensión de las experiencias violentas hacia una de las casas en donde éstas habitan: el cuerpo corporizado. Al llegar a este punto, notamos cómo las imágenes técnicas (fotografías y carteles), algunos dibujos u otros objetos visuales son tratados por sí mismos no por su poder fetichista sino porque todos ellos están compuestos enteramente por experiencias (Bourke, 2014).

Con esa ruta literalmente se procuró ir tras la experiencia vivida y sufrida de la que no podrán testificar tantísimas víctimas, pero, literalmente, perseguimos, para no esperar que ella fuese trasladada hacia nosotros. Ir por las experiencias ya implica un procedimiento que restituye poder al lenguaje corporal que es más que un lenguaje no verbal (Csordas, 2008). Quizá por esto el movimiento de análisis e interpretación de violencias, que han sido de algún modo corporizadas, consistió en un advenimiento, la llegada y el surgimiento a la vez, de un poder tratar, comprender y, puesto que nos ocupa, también trastocar violencias, entendiendo su presentación mediática más como una relación de conocimiento con la realidad social puesto que ante todo, una imagen constituye una presencia del tiempo, que como una “trampa del ojo” (esa técnica, trampantojo, que deviene asimismo en la superposición de imágenes, en este caso, de realidades e imágenes sobre las superficies de los medios) o mera representación que se sigue aquí de algún modo.

Es cierto que en un principio aspiramos a circundar alguna dimensión *impresentada* (Badiou, 2005) de las violencias tratando de marcar la reproducción de un *habitus* perverso para así desvelar al sujeto violento. Ésta es una pauta que reconoce en la organización subjetiva un activo funcionar de disposiciones irreconocibles (en el sentido de la violencia simbólica en Bourdieu) pero era también una posible línea metodológica que rodeaba un problema que no era posible atender en el curso de nuestros trabajos. En el caso mexicano, la violencia era un hecho auto-evidente, difícil de atravesar mientras se afirmaban las redes duras de fuerzas paralegales en competencia por bienes y territorios, que volvía

sus blancos de oportunidad en víctimas duplicadas, para cumplir las veces de portadoras de sus mensajes de control.

En cambio, el análisis que despuntó observa el dinamismo replicante de la disponibilidad técnica de los medios visuales, que repiten y *re-presentan* en breves segundos, movimientos seriados de eventos fraguados en marcos de violencia para su revelación. Con este tipo de repetición nos situamos ante las desposiciones subjetivas en una sucesión de mundos congregados sólo mediante la dispersión, algo que ya advertía Maurice Blanchot al indicar que *repetir* revela dimensiones del mundo sólo en la vuelta (2007: 177).

En este proceso dispersivo hay un retorno de lo mismo nunca idéntico, quiere esto decir que con cada golpe de mirada ante la imagen, inclusive cuando ésta se sostiene en un instante perturbador, igualmente existe la ocasión para un cesar de ver y trazar un regreso hacia la sencillez básica de la compasión. Dicho así, es reiterable el motivo que guardan los ocho escritos del presente volumen al desvelar las opacidades de las *situaciones, hechos y experiencia de violencia* en los mismos registros materiales de su visibilidad.

De esta manera encaramos bien una suerte de fuerza expansiva de los objetos visuales ligados a medios que no se limitan a la condición de soportes, pero que al constituirse en base y forma de trasladar y colocar imágenes ante un número incommensurable de visiones se pueden acompañar de un murmullo: esta imagen no es todo lo que es posible divisar.

Paisajes vistos. Las escenas visibles

En el 2012 nuestros objetos de investigación se enmarcaron más o menos de esta manera:

En el intervalo abierto entre la ley y el derecho que se decide al herir la piel (Vilém Flusser); entre la realidad y la apariencia, o entre el territorio colonizado y la tierra baldía, *no man's land*, las ponencias de este panel siguen “una metodología paradigmática” (Giorgio Agamben) al tomar por objetos de sus análisis no a los agentes sino las escenas cotidianas, que han copado en distintos grados e intensidades el campo visual de México, Venezuela y Argentina a través del registro etnográfico, el cine, el medio impreso, la escenificación artística y el fotoperiodismo.

Estos escenarios de la violencia han marcado el suelo de las sociedades latinoamericanas conjugándose viejas fórmulas de violencia simbólica con altos índices de delincuencia y criminalidad, y una mostración cada vez más habitual de muertos, cuyos restos desvelan al cuerpo infame (infame: lo que no puede decirse, revelarse, celebrarse (Jean-Luc Nancy), tampoco sepultarse).¹

Sin embargo, el cómo, hasta dónde y de qué modo cumplimos las pretensiones de este marco interpretativo corresponde ahora a las lecturas por venir del conjunto de este libro como de sus capítulos que en su particularidad fueron desgranando a su manera esa compleja operación de hacer visible violencias antepuestas (representadas) y replicantes sobre las superficies mediales y mediáticas.

En “Aparición y evanescencia del cuerpo muerto en la cultura visual del México contemporáneo”, Rigoberto Reyes Sánchez nos remite al horizonte mediático del conflicto armado en México (conocido como la “Guerra contra el crimen organizado”), para el común de la gente una llamada “guerra contra el narcotráfico”, de 2007 en adelante, para estudiar en concreto cómo la imagen de los cadáveres ocupó un lugar importante en la cultura visual, según él mismo apunta: “En este tipo de conflictos, la imagen cumple una función polisémica, se convierte en un frente de batalla más en la construcción de acontecimientos y lecturas de la violencia”.

En este análisis emplea el contraste entre imágenes varias, surgidas también dentro de la lógica de exhibición de medios impresos, por ejemplo. Las enmarca empleando...

una serie de elementos de legibilidad, distintas maneras en las que el cuerpo muerto ha sido re-presentado en imágenes: primero se estudia la nota roja (en particular en el periódico *Metro*), para posteriormente revisar el trabajo de otros agentes de producción visual que han ensayado

¹ Resumen de la mesa/panel donde participaron la mayoría de los colaboradores en este volumen. De éstos, sólo cinco presentaron sus ponencias en San Francisco, ciudad sede del XXXI Congreso de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA, por sus siglas en inglés), en mayo de 2012. Posteriormente se integraron un par de trabajos escritos por quienes han participado en seminarios de posgrado en la UNAM, es el caso del autor de la reflexión en torno a la invisibilidad del cuerpo indígena en los espacios públicos de Quito o Guayaquil. En otro caso, se trata de un colega que se ha sumado a otras iniciativas y, en el particular, se sumó con su estudio sobre la producción de registros literarios y visuales en los marcos de violencia peruana.

estrategias de representación no espectacular del cuerpo muerto recurriendo a operaciones en las que la presencia del cadáver se evanesce.

Cynthia Ortega, con su trabajo sobre “El cartel: espacio de representación del cuerpo ausente de las asesinadas de Juárez” muestra a sus lectores cómo el cartel ha sido...

parte de una narrativa compleja contada desde los factores que construyen el feminicidio en Ciudad Juárez, por ello bordeamos este fenómeno sin guardar un vínculo con la ciudad fronteriza. Las imágenes seleccionadas implican una lectura de lo corpóreo: como figuras en un juego, como corporalidad oculta en un féretro u olvidada en un expediente, como sexualidad nulificada o como cuerpo y subjetividad fragmentados. El cartel es un lugar de mostración y como tal deja al descubierto parte de esas realidades porque las mira y así hace visibles a aquellas mujeres a las que no sólo se les ultrajó, sino que se les eliminó la identidad y biografía.

El texto “El registro de la violencia mexicana en las crónicas de lo apocalíptico”, de Maya Aguiluz Ibargüen, emplea una de las claves recurrentes de las grandes crisis, mismas que se han caracterizado por la remoción de los parámetros valorativos y de los criterios con que se entendía el mundo. Específicamente apocalíptica y depredadora, la violencia mexicana de los pasados tres lustros (2000-2014) califica bajo las coordenadas interpretativas de la crónica cultural de Carlos Monsiváis, que llegó a fijar la posibilidad en los años ochenta de un “juicio estético” sobre el caos y la catástrofe urbana del fin-de-siglo XX.

Bajo los contextos de la violencia extrema reciente, las crónicas apocalípticas se desplazan como una metonimia de las violencias para ocuparse de una retícula de “objetos visuales”, en continua reproducción, que circulan y desbordan los espacios públicos para disputar aceleradamente las (auto) definiciones de una colectividad. En el caso mexicano lo apocalíptico no se convierte en un lenguaje sobre el final sino en un manto “síglico” con que señalar el vacío tras esa experiencia histórica, singular y perturbadora. El texto apuesta por la reocupación de un ámbito político y simbólico por parte de juicios *afectivos*, que postulen un aprecio de la existencia después del desastre.

“Caracas fracturada, acribillada, difusa. Estampas de violencia y actores en territorio del socialismo del siglo XXI”, corresponde a un análisis de *Yolloxochitl Mancillas López* en el que las estampas de la vida urbana

permiten señalar algunos rasgos de las violencias materializadas en el espacio caraqueño. Caracas devino en capital latinoamericana identificada por los altos índices de homicidios y el estado de aflicción social.

Los sujetos dilucidados por el rumor, los medios de comunicación, la clase política y la población en general como portadores del malestar social, son los jóvenes de los barrios caraqueños, quienes no fueron beneficiados por las políticas públicas del socialismo del nuevo siglo.

Con un título que evoca la expresión de un niño venezolano: “*Pequeña la ciudad, grande el barrio ipapá!*” Audun Solli presenta “Un análisis de los agresores y víctimas de la violencia en el cine mexicano y venezolano de mayor audiencia (1980-2010)” para el cual tomó 28 cintas venezolanas y 22 mexicanas, exhibidas a lo largo de tres décadas y seleccionadas a partir de los indicadores de su impacto sobre los públicos nacionales.

Las películas enmarcan la violencia y, nos dice Solli, valiéndose del efectismo de la repetición, muestran...

al pobre y a la policía como las fuentes más comunes de violencia. Los agresores siempre aparecen como un “ellos”, los pobres en particular suelen ser representados como los responsables de un tipo de violencia de la que cualquier persona es una víctima potencial.

Esta naturaleza universal de cómo y quién es afectado por la violencia contribuye a la construcción de la víctima cinematográfica en un “nosotros universal”. La diferencia central entre los casos estudiados es la manera como es representada visualmente la violencia: el cine venezolano de los años ochenta y noventa se caracterizó por un sobrio realismo, en contraste con el caso mexicano cuyo cine del periodo recurría reiteradamente a la violencia cómica como parte de su humor. La visualidad de la violencia en el cine de ambos países se ha vuelto más similar a lo largo de la última década, tendiendo a un modo más voyerista y sádico de representar los actos violentos.

Carlos Humberto Celi Hidalgo en “*Flashes fantasmagóricos sobre el mundo andino indígena. ¿Inexistencia de cuerpos individuales?*”, revisa la emergencia de una supuesta corporalidad del mundo andino, por eso parte del cuestionamiento inicial de la denominación de corporalidad que da por sentado una existencia individual.

Así, remite a un personaje no visible, a Garabombo *el invisible*, de Manuel Scorza, para seguir el rastro de una existencia que surge a

partir de su inexistencia e invisibilidad como individuo, o bien, sigue la huella también del reconocimiento de Garabombo como un sujeto existente como fuerza de trabajo, pero sólo en términos de individuo y no de individuación subjetiva e histórica.

Complementariamente, Celi Hidalgo se pregunta y avizora una presencia corporal indígena sobre la superficie social ecuatoriana, para decir:

¿Existe una erótica del mundo indígena andino? A no ser que sean vistas sus mujeres como objeto sexual —no erótico— para el mundo mestizo, la eroticidad del mundo andino en términos individuales es de alguna manera inexistente, ni hablar de la homoeroticidad, que es innombrable. A grandes rasgos, la idea de este capítulo es contraponer la noción de comunidad (construcción idílica del mundo indígena) *versus* individualidad, que ha pasado a ser un gesto revelador de la obligatoriedad individualizante, para finalmente observar lo difícil que es habitar por fuera del cuerpo colectivo desde el mundo indígena.

Adrián Scribano y Angélica de Sena en “La Argentina desalojada. Un camino para el recuerdo de las represiones silenciadas (2008-2012)” ponen al descubierto el despliegue de contrasentidos asentados sobre una frase del discurso político: “este gobierno no reprime”, para incursionar en seguida en un terreno próximo, un *más acá* conformado en unos pocos años (2008-2011), durante los cuales una serie de actos represivos sobre lugares habitados, instalaron la figura del desalojo en el horizonte del país sudamericano.

Precisan los autores de este análisis que:

El desalojo es una acción de restitución de un orden pretérito sacando o haciendo salir de un espacio a una persona o conjunto de personas que no pueden acreditar la propiedad, posesión u usufructo sobre un lugar, territorio o vivienda. Por tanto, este trabajo intenta exponer la(s) violencia(s), en su forma de licuación de la acción y formas de represión que pueden observarse en videos de *YouTube* de diversos actos de desalojos en la Argentina, buscando hacer evidente la presión y represión constantes contra los pueblos originarios, jóvenes, mujeres, trabajadores, personas sin tierra y sin techo que han existido. Se pretende enfatizar la comprensión de los desalojos como tecnologías represivas que dibujan

unas geografías de las violencias asociadas a los procesos de depredación, desposesión y expulsión.

Por su parte, y, para concluir este colectivo, “Registros necropolíticos en el Perú de 1980. El proyecto ideológico estético del Movimiento Kloaka”, de *Ulises Juan Zevallos-Aguilar* se ocupa de caracterizar una de las agrupaciones artísticas jóvenes urbanas que criticaron el establecimiento del orden neoliberal en el Perú.

El Movimiento Kloaka (1982-1984) estaba constituido por escritores peruanos muy críticos que crecieron y se educaron entre 1960 y 1985.

Destaca su crítica a la ‘necropolítica’ (Achille Mbembe) de la modernización neoliberal al volver visible la violencia sistémica inherente a la forma última de capitalismo global y que en aquellos años tuvo como correlato de su pauta y dispersión las políticas implementadas por el gobierno dictatorial de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) y continuó con el segundo gobierno democrático de Fernando Belaunde Terry (1980-1985).

Kloaka fue testigo y víctima de la necropolitización peruana, la cual prácticamente operó decidiendo entre quiénes morían por muerte social y quiénes fueron entregados a la virulencia armada de los años más mortíferos de la historia reciente.

**

Agradezco la valoración positiva que mereció este volumen al dictaminador anónimo, cuyas observaciones mejoraron este trabajo colectivo. Mi gratitud también para el Dr. Arturo Vilchis Cedillo por sus comentarios y la ayuda en la preparación final del original. En especial a Joel Rojas, artista e ilustrador mexicano (Colima), por su cortesía al concederme, en octubre de 2014, su dibujo “Lo que queda”, para la presentación de los avances de este libro, y ahora para aparecer en su portada.

Referencias

Badiou, Alain. 2005 [2001]. *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.

- Blanchot, Maurice. 2007. *La Amistad*. Madrid: Trotta.
- Bourke, Joanna. 2014. "Pain: metaphor, body, and culture in Anglo-American societies between the eighteenth and twentieth centuries". *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice*, vol. 18, núm. 2.
- Csordas, Thomas J. 2008. "Intersubjectivity and Intercorporeality". *Subjectivity*, núm. 22, pp. 110-121.

APARICIÓN Y EVANESCENCIA DEL CUERPO MUERTO
EN LA CULTURA VISUAL DEL MÉXICO CONTEMPORÁNEO*



*Rigoberto Reyes Sánchez***

Estado de sitio

El actual panorama de violencias exacerbadas en México puede ser leído históricamente desde las diversas aristas que lo componen. Uno (sólo uno) de los elementos centrales del conflicto actual tiene su origen en la industria de las drogas ilegales, cuya larga y multifacética historia abarca buena parte del siglo XX, tanto a nivel regional (véase Santana, 2004) como a nivel nacional (véase Astorga, 2012). Desde hace al menos tres décadas se hicieron patentes las disputas entre distintos grupos por la producción y el transporte de drogas ilícitas a través de importantes rutas comerciales de carácter regional y cuyo destino ha sido, fundamentalmente, el consumidor en los Estados Unidos.

Con el paso de los años, el campo de acción de estos grupos en México se diversificó, interviniendo en territorios y sectores sociales antes intocados; además se formaron nuevas organizaciones con estructuras y estrategias de acción distintos. Los conflictos intestinos derivaron en enfrentamientos cada vez más violentos, que ya no sólo incluían a los propios miembros de las organizaciones, sino también a funcionarios públicos (algunos coludidos, otros en franca oposición) y a la población civil (desde miembros de la *farándula* televisiva hasta poblaciones indígenas enteras).¹

* Una versión inicial de este ensayo se presentó en el panel “Visibilidades de la violencia y cuerpos violentados en México, Venezuela y Argentina” organizado por la Dra. Maya Aguiluz Ibarquien en el marco del Congreso de la Latin American Studies Association (LASA) de 2012 celebrado en San Francisco, California. Algunos avances incluidos en este artículo se presentaron en el encuentro Violencia, actores y enemigos del Estado celebrado en la Universidad Autónoma de Tlaxcala, en 2013.

** Doctorante en Estudios Latinoamericanos. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

¹ Abundan los ejemplos: en diciembre de 2010 un comando de *Los Zetas* (una organización sanguinaria de traficantes, cuyos orígenes provienen de los intersticios entre crimen y corporaciones y fuerzas de seguridad del país) incendió el pueblo de Tierras Coloradas (en el estado de

En nuestros días no se trata de grupos criminales marginales dedicados exclusivamente a la cosecha, procesamiento y transporte de drogas ilegales, sino de grandes conglomerados de operación transnacional, con capacidad estratégica, armamentista y financiera para responder y producir conflictos armados de alto impacto.

Paralelamente al crecimiento del poder de la industria de las drogas ilegales, el Estado mexicano, cimentado tras la institucionalización de la Revolución, experimentó una paulatina descomposición ligada a la demolición de sus “diques” (Roux, 2007) y pactos internos, pero también a la imposición global del modelo neoliberal, entendido no sólo como esquema económico sino como ideología o *filosofía integral* (véase Borón, 2005).

Actualmente, en términos de Rhina Roux:

esta gran transformación está desgarrando los fundamentos materiales, geográficos y culturales de una comunidad estatal y redefiniendo todo el complejo relacional implicado en su existencia: el modo de su integración en el mundo, su relación con otros Estados y sus códigos internos de autoridad y hegemonía. (Roux, 2007: 94)

En este marco de devastación (social, cultural, económica y natural) el crimen organizado, entendido como organización empresarial-global consecuente con el modelo económico contemporáneo, se desbordó.

Un punto de quiebre en la larga historia de los conflictos relacionados con las organizaciones criminales (en particular las ligadas a las drogas ilegales) en México fue el inicio de la así conocida “Guerra contra el narcotráfico”² (2007-2011), estrategia implementada por el

Durango), poco después perpetraron un ataque similar en la cercana comunidad de Carboneras, ambos sitios poblados por indígenas tepehuanos (Hernández, 2011: en línea). Un caso contrastante es el municipio de Cherán, Michoacán. Esta comunidad de mayoría purépecha, azotada por talamontes y organizaciones de traficantes (Los caballeros Templarios), decidió organizarse en 2011, creando una policía comunitaria y declarándose municipio autónomo (Turati, 2012) regido por usos y costumbres.

² El término “narcotráfico” es bastante impreciso y limitado, sin embargo forma parte del lenguaje común en el país, y es usado tanto por instancias oficiales como por medios de comunicación. El sociólogo Luis Astorga rastrea los inicios de su uso: Ya en la década de los cincuenta la prensa comenzó a usar el término “narcotráfico” para referirse a quienes se dedicaban al transporte de drogas ilegales. Fue entre la década de los cincuenta y la de los sesenta que el término “narco” se naturalizó tanto en el discurso de la prensa como en el gubernamental (Astorga, 2012: 99). Estos dos actores tuvieron en un principio el control de la construcción social del sujeto narcotraficante,

presidente Felipe Calderón, que consistió fundamentalmente en confrontar directamente, por la vía armada, a los cárteles de la droga que operan a lo largo del territorio nacional.

Para tal efecto, fueron destacadas en el país las Fuerzas Armadas: el Ejército, la Marina y la Fuerza Aérea, además de la Agencia Federal de Investigaciones, la Policía Federal y la Procuraduría General de la República. Una de las consecuencias más claras de esta estrategia de “guerra” (que ha producido Estados de sitio no declarados, pero operantes) ha sido el considerable aumento de las muertes violentas.

El número de muertes es hasta ahora difícilmente determinable: según la Procuraduría General de la República (PGR), la cifra de muertos relacionados con el conflicto armado fue de 47 mil 515 entre el inicio del sexenio y septiembre de 2011. Por su parte, el semanario *Zeta* estimó la cifra de 71 mil 804 “ejecuciones relacionadas con grupos criminales que disputan el territorio mexicano para el trasiego y venta de droga” (*Zeta*, 2012: en línea) entre el primero de enero de 2007 y el 30 de abril de 2012.

El Centro de Análisis de Políticas Públicas de la organización México Evalúa eleva la cifra a 88 mil 361, al incluir todos los homicidios dolosos ocurridos entre 2006 y marzo de 2012 (Díaz, 2012: en línea). El cambio de sexenio no representó en los hechos una modificación sustancial en la estrategia; tampoco las muertes violentas se han reducido de manera significativa a nivel nacional, aunque sí se han desplazado geográficamente; nuevamente el semanario *Zeta*, caracterizado por su postura crítica, estimó la cifra de muertes relacionadas con el conflicto en 57 mil 899, tan sólo entre el inicio del sexenio de Enrique Peña Nieto y el 28 de agosto de 2014, siendo el Estado de México, seguido de Guerrero, las entidades con más registros (*Zeta*, 2014: en línea).

Las disparidades de estos conteos se deben a numerosos factores, entre los que destaca una cuestión básica: ¿qué muertes son consideradas como víctimas relacionadas con la “guerra al narcotráfico”? Parece insuficiente incluir sólo los decesos por ejecuciones o enfrentamientos, están además los muertos por balas perdidas, los errores, los “daños colaterales”, pero aun no basta incluirlos.

Las cifras, las delimitaciones, parecen insuficientes; invariablemente quedan *los innumbrables, los inimaginables, los incontables*. Por otro lado,

sin embargo pronto la llamada “narcocultura” comenzó a hablar por sí misma y a autodefinirse a través de la música, el cine e incluso el texto.

ya no existe una barrera clara entre las distintas violencias. Los límites se han difuminado, incluso ciertas muertes atribuidas a conflictos domésticos (como numerosos casos de feminicidio), al tráfico de personas, a la delincuencia común e incluso a la desnutrición y la enfermedad³ pueden leerse, desde una mirada amplia, como consecuencia de una “cultura de la guerra” es decir, de una cultura de la muerte. Quizá nuestras formas típicas de clasificación son insuficientes ante el desbordamiento de las violencias. La muerte, no como acontecimiento puntual, cuantificable, sino como un “ambiente” ha devorado nuestras categorías, nublado las estadísticas, opacado cualquier intento de claridad. El imperio de la muerte es nebuloso y bajo su yugo incluso los cuerpos vivos están en el borde, al filo de lo muerto.

*

Este conflicto armado, que inició en 2007, tiene algunas características particulares que lo hacen único en la historia moderna del país. Se puede decir incluso que, con su estallido desproporcionado de violencias y de descomposición social, desgarró la narrativa histórica nacional reciente. Para efectos de este artículo, cuyo interés principal son los cadáveres y sus representaciones visuales, se destacarán tres rasgos particulares de esta “guerra”, a fin de esbozar parte del marco simbólico-discursivo en el que se despliegan las imágenes y estrategias visuales que se estudiarán en los apartados posteriores.

Primer rasgo: “La idea de guerra”. El término “guerra contra el narcotráfico” se naturalizó en México al menos desde 2007 debido, en primera instancia, al uso oficial y, posteriormente, a su difusión por varios medios de divulgación y por los propios traficantes.

Poco después de asumir su cargo, el presidente constitucional Felipe Calderón comenzó a usar el término “guerra”⁴ para referirse a su

³ Vale pensar en la pérdida en la calidad de nutrición y condiciones de salubridad que sufren muchos de los más de 230 mil desplazados internos por la violencia —en ocasiones poblaciones enteras, como el caso de Ciudad Mier en 2010 o La Laguna en 2011— calculados por el Internal Displacement Monitoring Centre (IDMC, 2011). Por otro lado, también habría que pensar en las “víctimas indirectas” de la violencia: familiares o amistades de las víctimas que desarrollan enfermedades crónicas derivadas de una situación dolorosa, ¿las muertes silenciosas causadas por estos problemas de salud no son adjudicables al conflicto armado?

⁴ Según una investigación realizada por el historiador Carlos Bravo Regidor, Felipe Calderón usó el término “guerra” para referirse a su estrategia contra los traficantes ilegales por primera

estrategia de lucha contra los traficantes de drogas ilícitas; este uso del lenguaje fue la primer arma desplegada en su estrategia de ofensiva. Legalmente no se trata de una guerra: no hubo declaración ratificada por el Congreso, el derecho internacional no la ha tipificado como tal y no existe tampoco ningún proceso iniciado por la Corte Penal Internacional.

En este caso “la guerra” es un marco simbólico-discursivo sin efectos legales pero que configura “imaginarios” más tolerantes ante la violencia cotidiana. Por ejemplo, si se tiene como marco el imaginario de “guerra” se hacen permisibles estrategias, y un trato al enemigo, inaceptables en otro contexto.

Ejemplos de esto son la exhibición pública de *presuntos culpables* antes de cualquier proceso penal y, en sus extremos cada vez más cotidianos, el asesinato del enemigo, pues en última instancia las guerras tienen como objetivo operativo matar al contrario. Además, bajo el marco simbólico de la “guerra”, la sociedad estará más dispuesta a aceptar la participación de las Fuerzas Armadas en los combates a los traficantes y en la seguridad de los barrios, pues la idea contemporánea de guerra incluye necesariamente al Ejército en el espacio público, custodia que se ha traducido, en el caso mexicano, en una progresiva militarización de amplias zonas del país.

El cambio de gobierno que se produjo en 2012 generó cambios en la política del nombre y en la visibilidad del conflicto; el presidente de la República se cuidó de usar el término guerra, sin embargo éste ya forma parte del lenguaje común usado en la prensa y las redes sociales.

Pero no se trata sólo de un elemento simbólico o discursivo, efectivamente ha devenido en una *guerra* (si recuperamos su etimología del germánico *werra*: desorden, pelea) con características distintas de las guerras modernas.

Este conflicto armado no es un caso aislado, se enmarca en las llamadas *nuevas guerras*⁵ en las cuales los enfrentamientos ya no son entre

vez el 4 de diciembre de 2006, a unos días de asumir la presidencia. El término fue repetido en decenas de declaraciones oficiales hasta 2011 (Bravo, 2011: en línea).

⁵ Definidas por Mary Kaldor como “guerras libradas por redes de actores estatales, y no estatales [...]. Son guerras en las que son raras las batallas, donde la mayor parte de la violencia se dirige contra la población civil [...]. Son guerras donde se derrumban las recaudaciones tributarias y la financiación del esfuerzo bélico se realiza mediante el robo y el saqueo, el comercio ilícito y demás ingresos generados por la guerra. Son guerras donde la distinción entre combatientes y excombatientes o entre violencia legítima y criminal se difuminan. Son guerras que exacerbaban la desintegración del Estado” (Kaldor, 2006: 13).

Estados, sino entre distintos grupos al interior de los mismos. En estos conflictos, el Estado y las diversas formas de violencia privada luchan por ejercer lo que el filósofo camerunés Achille Mbembe denomina “necropoder” (Mbembe, 2009), es decir, el poder de decidir qué grupos sociales deben morir y ordenar su aniquilación.

El rasgo más característico de éste, como otros conflictos que han azotado la región en los últimos años es que sus víctimas son también las poblaciones civiles que suelen quedar acorraladas entre dos (o más) fuegos. Más allá de la noción de los dos demonios, en efecto existen amplios sectores de población que no sólo “se cruzan” en la guerra, sino que son, en no pocas ocasiones, su objetivo; sea para amedrentar al otro, sea para cooptarlos o para extraerles beneficios económicos a través del abuso de sus cuerpos.

Segundo rasgo: La noción de “patria herida”. La “guerra” se ha extendido e intensificado aceleradamente desde 2007. Abriendo cada vez más frentes de batalla, ha dejado de ser un problema que afectaba a ciertas regiones y grupos para convertirse en parte del “imaginario” del México contemporáneo, incluso a nivel internacional. La “guerra” no parece componerse ya de enfrentamientos aislados sino que ha devenido en un *miedo ambiente* de carácter nacional que incluso ha podido tener el potencial de fisurar ciertas narrativas hegemónicas del relato histórico del Estado-nación.

Propongo que entre la idea de que se trataba de un conflicto focalizado y el actual imaginario de “guerra total”⁶ acontecieron una serie de sucesos violentos de alto impacto que operaron como quiebres simbólicos cuyo inicio ubico el día 16 de septiembre de 2008, cuando un grupo de sicarios arrojó a la multitud dos granadas de fragmentación durante la celebración del grito de la Independencia de México en la plaza central de Morelia, Michoacán.

Las granadas estallaron, matando e hiriendo, justo en el momento en el que el gobernador hacía repicar las campanas tras el tradicional grito de independencia. Este estruendo transmitido en vivo por las televisiones cimbró la narrativa de la historia nacional, el “narco” (así, singular,

⁶ El crítico Cuauhtémoc Medina sostiene que “en situaciones de un desbordamiento de la violencia como la que ha ocurrido en México, la llamada ‘guerra de las drogas’ llega a convertirse en una suerte de ‘guerra total’ que ya no acepta límites convencionales [...] la escalada de ejecuciones no sólo parece poner en entredicho la estabilidad de la República sino que desafía los límites de lo sensible y lo concebible” (Medina, 2009: 24).

sin adjetivos) había atentado contra uno de los símbolos más potentes de la identidad patria: la celebración del grito de Independencia.

El quiebre se profundizó en 2011 con otro acontecimiento emblemático, un ritual cívico de duelo: el 25 de agosto un grupo ligado al cartel de “Los Zetas” incendió un casino (el Casino Royale) en la ciudad de Monterrey, 52 personas, entre trabajadores y clientes murieron en su interior (*Milenio*, 2012: en línea).

Al día siguiente, el presidente Felipe Calderón decretó luto nacional de tres días a partir del día del atentado, las banderas nacionales ubicadas en la Residencia Oficial de Los Pinos (casa del presidente del país) y en el Palacio Nacional (Sede del Poder Ejecutivo Federal) ondearon a media asta durante estos días.

El duelo nacional es un decreto simbólico-institucional declarado por los gobiernos en memoria o reflexión por muertes cuya trascendencia supera cualquier carácter local o temporal, se trata de muertes que afectan a todos los miembros de una comunidad nacional. Este duelo institucionaliza el imaginario ya expandido desde el atentado de 2008: la guerra ya no agrede a individuos, sino que hiere a la patria, por eso el símbolo patrio más emblemático, la bandera, desciende a mitad del mástil, dejando un espacio vacío que simboliza “la bandera invisible de la muerte”.⁷

Años después este duelo institucional fue expresado simbólicamente a través de la construcción de un atípico “Memorial de víctimas de la violencia en México” erigido en el Campo Marte de la Ciudad de México al final de la gestión de Felipe Calderón e inaugurado por Enrique Peña Nieto, en 2013, sin la presencia de las organizaciones de víctimas más importantes del país.

Dicha muestra de duelo institucional, sin embargo, contrasta con la insensibilidad mostrada por ambos gobiernos con respecto a los familiares de las víctimas del conflicto armado, quienes en general han sido ignorados en sus exigencias; asimismo, coloca en un plano de opacidad la responsabilidad de las fuerzas del Estado en la gestación, desarrollo y desborde del conflicto.

Tercer rasgo: La exhibición del cuerpo asesinado. En este conflicto armado, que no es sólo de tráfico de drogas, sino de control, tráfico y aniquilación de cuerpos, la aparición del cadáver violentado y deconstruido (Appadurai, 2005) ha sido una de las constantes.

⁷ Expresión utilizada en la jerga militar para referirse a este acto de duelo.

El cuerpo muerto (asesinado) tiene funciones concretas en una escalada de violencia y terror en la que matar ya no es suficiente. Los cuerpos insepultos expuestos en el espacio público son colocados para comunicar: desconfigurados y re-ensamblados, a veces escenificados o colocados en pose, son exhibidos estratégicamente en las calles o campos junto con mensajes que en ocasiones son colocados junto a ellos, en otras pintados directamente sobre su cuerpo e incluso roturados con navajas en su piel.

Como sostiene Giovanni de Luna en su revisión histórica de los usos del cadáver en distintos conflictos armados, estos cuerpos “ya no son presas, son mensajes” (De Luna, 2007: 106), así lo dicen las inscripciones que portan.

El cuerpo muerto es cosificado, se convierte sólo en un vehículo de comunicación, una superficie intervenida puesta en circulación. El objetivo es que este *cuerpo-mensaje* llame la atención, que sea visto por la mayor cantidad de personas, es propaganda, da credibilidad a las advertencias y amenazas; sus destinatarios explícitos suelen ser autoridades o líderes de grupos rivales, sin embargo subyacen otros destinatarios: el transeúnte, cualquiera.

La exhibición deliberada del cadáver busca irrumpir, trastocar la normalidad, interrumpir la vida y rasgar el espacio público (entendido como territorio de interacciones, memorias y afectividades comunes). El cadáver hiere el espacio: la cuadra, el parque, la plaza, el río; todo cambia de signo, algo de la memoria que evocaban estos lugares se pierde. “Calentar la plaza”⁸ es también resignificar el espacio público, los cuerpos muertos marcan territorios, producen cartografías, modifican la memoria de los espacios.

Conforme la cantidad de muertes violentas aumenta y se vuelve cotidiana la exposición de cuerpos asesinados, los perpetradores ensayan distintas estrategias de humillación y desmontaje de los cuerpos con el objetivo de que éstos vuelvan a tener el impacto deseado; se da así una competencia entre diversos grupos a fin de producir escenas de horror cada vez más impactantes y aterrorizadoras.

Los cuerpos desnudos, marcados, encobijados, disfrazados, mutilados, decapitados, desmembrados, ahorcados en puentes, quemados

⁸ Término utilizado coloquialmente para referirse a actos violentos espectaculares (asesinatos masivos, incendios intencionados, secuestros de líderes locales, etc.) perpetrados con el objetivo de desestabilizar una región (puede ser un estado, una ruta, municipio, una colonia) y aterrorizar a la población.

en las calles, dinamitados o disueltos en ácido son propaganda con símbolos y funciones precisas.

Estos cuerpos reciben también distintos tratamientos dependiendo si se trata de “sicarios”, soplones, amantes o líderes. Pero aquí la cuestión de género es central, pues el tratamiento que se le da a los cuerpos de mujeres suele tener alguna alusión sexual; también es común que los genitales masculinos sean especialmente mancillados para propagar determinados mensajes ligados con la virilidad, la cobardía o la infidelidad. Incluso, en el extremo, se recurre a la masificación del cadáver: los cuerpos —5, 10, 15, 35—, son amontonados en camionetas de carga abandonadas en las calles o esparcidos a lo largo de carreteras enteras; se les arrebatada toda dignidad, identidad y valor individual: funcionan como masa, desperdicio, excedentes.

Además de propagandística, esta estrategia de terror es también una violencia disciplinante que se articula con otras formas de violencia, lo que Rosana Reguillo denomina *narcomáquina* (Reguillo, 2012: en línea), una especie de superestructura cuyo funcionamiento sobrepasa a los individuos que la componen o que están contenidos en ella. En este sentido, el ensañamiento sobre el cadáver no es un signo de barbarie, es violencia racionalmente organizada:⁹ el asesino es un trabajador de la muerte con horarios, salarios, descansos y órdenes precisas para cumplir en tiempos establecidos, mientras que el cadáver es una superficie intervenida y distribuida estratégicamente para obtener rendimiento comunicacional acorde a los planes de los distintos grupos, incluidas las fuerzas del Estado.¹⁰ Hanna Arendt llama banalidad del mal (Arendt,

⁹ Esto no quiere decir necesariamente que el perpetrador no experimente furia, repugnancia o placer al abusar de los cuerpos sometidos (vivos o muertos), sino que, más allá de sus emociones y excesos particulares, suele obedecer órdenes que forman parte de estrategias más amplias.

¹⁰ Quizá el caso más emblemático en cuanto a humillaciones y escenificaciones del cuerpo muerto realizadas por fuerzas del Estado ha sido el de Arturo Beltrán Leyva, un líder del cartel quien fue asesinado en su domicilio de Cuernavaca, en el Estado de Morelos, durante un operativo de la Marina Armada de México. Tras su muerte, su cuerpo fue humillado de diversas formas.

En este caso las fuerzas del Estado recurrieron a marcas, rituales y escenificaciones similares a los utilizados por las organizaciones de traficantes. Su cuerpo fue colocado sobre una sábana blanca: el telón de fondo. Su pantalón fue bajado y la camisa levantada, dejando al descubierto la carne muerta, quedando sólo cuerpo, despojo. Sobre su prominente vientre fueron colocados, ordenadamente, objetos de fe y de protección (un rosario, algunas imágenes y amuletos), cuyo mensaje parece claro: sus protectores extraterrenos no lo protegieron, sus santos habían sido vencidos.

2003) a esta conducta, es decir, la práctica cotidiana de atrocidades como un simple trabajo que debe realizarse porque así se ha ordenado, el deber es cumplir, el propio perpetrador no se percibe a sí mismo como alguien particularmente cruel.

Un ejemplo emblemático en México es el caso de Santiago Meza López, apodado “*el pozolero*”.¹¹ Albañil de oficio, tras ser capturado por el Ejército cerca de la ciudad de Ensenada, confesó haber disuelto en ácido alrededor de 300 cadáveres, por órdenes del cartel de Tijuana (González, 2009: en línea).

Según su declaración ministerial, el hombre realizaba su trabajo siguiendo procedimientos aprendidos a lo largo de varios años:

Mi función específica dentro de la organización es hacer el trabajo del pozole [...] aprendí a hacer pozole con una pierna de res la cual puse en una cubeta y le eché un líquido y se deshizo; los cuerpos que me daban para pozolear me los daban ya muertos, y los metía completos a los tambos y le vaciaba 40 o 50 kilos de polvo que compraba en una ferretería [...] me costaba el kilo de sosa 35 pesos [...] para hacer pozole me ayudaban unos chavalos.¹²

El proceso llevaba tiempo; cuando la solución líquida comenzaba a hervir, sumergía en ella los cuerpos que cocía durante ocho horas. Para él su *trabajo* no resultaba tan atroz pues no mataba, sólo manejaba cadáveres y lo hacía sin emoción particular.

La violencia se convierte en rutina, en trabajo monótono y repetitivo, como afirma Sofsky: “Cuanto más a menudo se repite el acto

Por último fueron colocados, también cuidadosamente sobre su cuerpo y a su alrededor, decenas de billetes de alta denominación, tanto pesos como dólares, varios de ellos cubiertos por su propia sangre. El mensaje de los billetes ensangrentados es la secularización del anterior: sus protectores terrenales, comprados con millones, lo abandonaron, su dinero era en ese momento inútil. Toda la instalación fue fotografiada, probablemente por los perpetradores, y puesta en circulación a través de Internet. Días después los grupos de traficantes pronto respondieron a esta agresión simbólica: el 18 de enero de 2010 fue colocada, sobre la tumba de Beltrán Leyva, una cabeza humana con una flor roja en la oreja: su primera ofrenda.

¹¹ Su apodo hace referencia al pozole, un caldo típico mexicano, cuya consistencia parecía similar a la que presentaban los cuerpos disueltos en ácido. [N. de la coord.: Respecto de este personaje puede revisarse el artículo de Ovalle, Díaz Tovar y Ongay, 2014: 278-300, y el capítulo de la periodista Marcela Turati en el libro colectivo *Los malos* (Guerreiro, ed., 2015)]

¹² Según la declaración AP/PGR/BC/TIJ/217/09-M-II que en sus primeros reportajes para la revista *Proceso*, recobró la citada periodista mexicana (Turati, 2011: en línea).

violento, más firmemente se consolida como hábito” (Sofsky, 2004: 26); el placer, el gozo o la repugnancia sentidos las primeras ocasiones, son sensaciones que se van desvaneciendo. Los cuerpos disueltos no siempre eran ocultados, en ocasiones se les exhibió dentro de tambos, en las calles; estos restos también funcionaban para propagar mensajes y aterrorizar.

El objetivo final de las distintas maniobras de exhibición del cadáver es impactar al transeúnte, pero sobre todo atraer la atención de los medios; lograr construir un acontecimiento mediático a través de la colocación de la escena en periódicos y televisoras las cuales potencian el mensaje.

Cuauhtémoc Medina describe el sentido de esta operación:

Los señores de la guerra de las drogas, los narcotraficantes y sus persecutores, lo mismo que los medios y sus públicos, saben bien que cada cadáver es una bomba semiótica que atemoriza a la población pero también puede azuzar al adversario. (Medina, 2009: 20)

Así, el cuerpo muerto es reducido a una imagen que circula y se multiplica en medios tradicionales y soportes electrónicos, en cuya sobreexposición se produce, como apunta Mario Barbosa para el caso colombiano, “una banalización del terror y de la confrontación armada, generada por la descontextualización” (Barbosa y Yebenes, 2009: 192).

El exceso del cuerpo asesinado devenido en rastro fotográfico no radica sólo en el contenido de la imagen sino en la manera violenta, intempestiva, en la que se despliega. En su estatuto virtual y viral la imagen pierde densidad, deja de ser documento al ser copiada, re-indexada, editada y puesta en circulación por medios de difusión masiva y usuarios de web 2.0.

Esta multiplicación digital acelerada vuelve globalmente visibles las imágenes de tragedias concretas al tiempo que las desterritorializa; en este proceso lo visible puede dejar de ser legible, para convertirse en imagen pura, opaca en la medida en que no transmite más que lo que contiene visualmente, frágil por lo efímero de su aparición dentro del gran espectáculo “*mass*-mediático”. No es que las imágenes de los asesinados ya no provoquen nada en su estatus virtual/viral: son espectáculo, producen horror o miedos abstractos; ese termina siendo el mensaje no de la imagen individual sino del torrente de ellas.

metro

Figura 1. Periódico *metro*. 22 de marzo de 2012.*



Figura 2. Periódico *metro*. Primera plana. 4 de abril de 2012.*



* Tomadas del diario impreso por Rigoberto Reyes Sánchez.

La función de las imágenes es polisémica dentro de lo que Judith Butler calificó como “marcos de guerra” (Butler, 2010). Pero antes de las significaciones, o al mismo tiempo, la fotografía conserva esa función “mimética” que en términos del filósofo mexicano José Luis Barrios (Barrios, 2010) hace pensar, engañosamente, que ella es la realidad.

Para la sensibilidad visual contemporánea —marcada por el espectáculo— las imágenes deben ser dramáticas y aparentemente claras; la fotografía se hace pasar como prueba irrefutable. Éste es el triunfo de su mimetismo con la realidad: el montaje parece imperceptible pero opera detrás de la imagen pues toda producción visual es una *representación*¹³ que contribuye a construir la realidad, las representaciones no surgen como productos sueltos, sino que son parte de sistemas de prácticas culturales entrecruzados por elementos estéticos, políticos, sociales y afectivos: contribuyen en la construcción de acontecimientos, ausencias, memorias y olvidos.

En el marco que nos interesa, quizá más que la televisión y los diarios de prestigio y circulación nacional (que han recurrido a una profilaxis visual desde, al menos, 2011¹⁴), los periódicos de bajo costo y distribución local dedicados a la *nota roja* han distribuido con mayor efecto los horrores de la guerra a través de la representación visual, pues son exhibidos diariamente en locales de periódicos y vendidos de mano en mano por las calles. Sus imágenes (usualmente explícitas y en gran formato) son colocadas en la cotidianeidad de los transeúntes.

Esas fotografías apenas enmarcadas por algunas palabras están expuestas en todos los “puestos” de periódicos de las ciudades en donde se distribuyen, funcionando como carteles a la vista de todos, no importa si su venta es reducida, la imagen es diseminada por la plataforma que le da la exhibición masiva.

Para este texto se ha seleccionado un periódico de circulación limitada que se vende en la Ciudad de México: *metro*, que en su versión capitalina fue fundado en 1997 por el grupo Reforma.¹⁵ ¿Qué interés tiene esta publicación?

Presenta varias particularidades que lo hacen relevante para su estudio: en primera instancia no es un periódico distribuido en zonas

¹³ Siguiendo la definición general de Felipe Victoriano y Claudia Darrigandi: “La representación, en su sentido más básico, es el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instaura como el ‘doble’ de una presunta ‘realidad’ o de un ‘original’”. (Szurmuk y McKee, 2009: 258)

¹⁴ Año en que se firmó el Acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia, impulsado por las principales televisoras del país: Televisa y Tv Azteca y firmado por decenas de medios como parte de la Iniciativa México.

¹⁵ Para la realización de este apartado se revisó buena parte de las primeras planas y contraportadas de este diario a lo largo de los últimos tres años, con el objetivo no de hacer análisis individuales sino de detectar patrones en sus políticas de representación visual y montaje.

de conflicto de alto impacto, sino que se vende en la Ciudad de México, la cual no ha sido notoriamente invadida por la “guerra”, lo cual le da un cierto margen de maniobra a sus criterios editoriales; otro aspecto particular está relacionado con el nombre: “*metro*”, hace referencia a que está destinado a circular en la metrópoli y al mismo tiempo al transporte colectivo *metro*, pues su tiraje de 200 mil ejemplares está enfocado en el sector que lo usa: cada estación del metro tiene uno o varios escaparates en donde se exhibe.

Vendedores dedicados exclusivamente a la venta de diarios del grupo Reforma, exclaman al paso de los transeúntes “¡El *metro*! ¡*Reforma*! ¡*Señor Fútbol*!”; si su exhibición masiva no atrae la atención del caminante, el grito lo hará, el transeúnte mirará, es un diario para ser mirado, una publicación para la ciudad, pues como afirma David Le Breton en su clásico trabajo sobre cuerpo y modernidad: “La mirada es hoy, la figura hegemónica de la vida social urbana” (Le Breton, 1990: 102).

Otro aspecto a destacar es el uso de la imagen: la fotografía violenta ocupa prácticamente la totalidad de la primera plana y es atravesada por escuetos encabezados que no la describen.

En ocasiones son exclamaciones que buscan imitar la reacción del espectador de la escena, ocultando la serie de mediaciones existentes en el suceso y su re-presentación visual impresa; en otros casos, el encabezado enjuicia, juzga o incluso hace mofa del cuerpo muerto expuesto en la fotografía: la tipografía, amplia, contundente, firme, funciona como índice de lectura que se articula con la imagen, que es ya un índice de lectura de la realidad.

De este modo, al articularse imagen (usualmente explícita, teatralizada, dramática) con texto, se construye una narrativa del acontecimiento. La contraportada, en cambio, se suele ocupar de otro tipo de carnalidad; está dedicada a la pornografía-*soft*: se trata de fotografías de cuerpos de mujeres (sólo mujeres), cuerpos semidesnudos, muchas veces evidentemente modificados quirúrgicamente, es decir, cuerpos moldeados por las tecnologías de la mirada deseante masculina —heterosexual— contemporánea. Estas imágenes son enmarcadas por frases, usualmente en doble sentido, que aluden a diversos actos sexuales o a partes, retazos del cuerpo exaltados, aislados, para su consumo (véase fig. 1).

En conjunto, la primera plana y la contraportada de *metro* buscan sacar de la indiferencia al transeúnte (particularmente al masculino/heterosexual), atraer su mirada, detenerlo a través de la exhibición del cuerpo en situaciones de des-borde: apelando al *impacto* que produce

el montaje visual que hace chocar (o en ocasiones fundir, véase fig. 2.) pasiones sexuales, con las pasiones que despierta también el cuerpo muerto, ya sea como espectáculo de horror o como *memento mori*.

Se trata, en esencia, de la exhibición de dos tipos de cuerpos violentados, indefensos, sometidos, reducidos a su carnalidad, preparados para la mirada libidinal (en su doble significación de deseo y pulsión) del transeúnte, quien también es sometido, pues en sus rutas cotidianas es sorprendido por la fusión visual del Eros y Tánatos que opera en las capas exteriores del periódico exhibido en estaciones del metro, puestos callejeros y cruceros vehiculares: se trata de un acoso cotidiano al que en algún momento sucumbirá; finalmente mirará.

Ese periódico, de gran exposición en la ciudad, construye acontecimientos e interpretaciones de la violencia, teniendo como principal fuente de lectura la imagen explícita del cuerpo muerto que es juzgado por el texto pues, como sostiene Butler, la fotografía enmarcada en el soporte de un medio impreso: “no es meramente una imagen visual en espera de interpretación; ella misma está interpretando de manera activa, a veces incluso de manera coercitiva” (Butler, 2010: 106).

Esta exhibición de cuerpos violentados desde ángulos, iluminaciones y composiciones dramatizadas y explícitas, en un tiempo caracterizado por el exceso de lo visual, banaliza, distrae, reduce la tragedia nacional a una imagen diaria: el exceso de lo explícito como dosis diaria de espanto termina deviniendo espectáculo puro del horror; la obsesión por lo aparente impide un acercamiento afectivo o reflexivo. Además, dada su apresurada presentación, se nubla la posibilidad de detectar los andamiajes políticos que operan detrás de la imagen supuestamente franca del cadáver expuesto.

Bloqueos, residuos, retratos, ausencias

Otros productores de cultura visual en México se han planteado el problema de cómo representar la violencia sobre los cuerpos y el ambiente de muerte del país sin recurrir a una exposición espectacular del cadáver. Artistas y fotógrafos han ensayado distintas estrategias de producción y montaje (llegando muchas veces a soluciones formales cercanas al *ready-made* dadaísta, al minimalismo y al arte objetual, *povera* y procesual), en las que se pone en marcha una evanescencia paulatina del cuerpo muerto. Consecuentes con los debates contemporáneos sobre

el estatus de lo visual y sus implicaciones políticas en los conflictos armados contemporáneos, los artistas y fotógrafos críticos suelen recurrir a distintas maniobras de visualización “opacas” que rehúyen lo explícito de la imagen violenta y la estetización del horror.

Como propone la crítica Nelly Richard, este tipo de producción “busca imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplaude el capitalismo de consumo” (Richard, 2007: 101). Suelen trabajar con fragmentos, residuos, mediante elipsis o desenfocados. Incluso, en ocasiones los artistas producen montajes en los que lo visual queda en segundo plano al estimular otros mecanismos fisiológicos de percepción: por ejemplo el artista español Santiago Sierra, en su trabajo titulado “Disparos” (2003) grabó, entre las 11:30 pm del 31 de diciembre de 2002 y las 00:30 del primero de enero de 2003, el ambiente sonoro de una ciudad de Sinaloa: el sonido proveniente de decenas de disparos y de explosiones, perceptibles auditivamente entre el sonoro soplo de un fuerte viento y las sirenas de ambulancias y patrullas; el registro posteriormente fue magnificado a través de amplificadores colocados en las galerías de arte. Otra artista que ha producido trabajo perceptible a través de sentidos distintos de la vista es la sinaloense Teresa Margolles, quien en 2012 montó en el Museo Nacional de San Carlos la instalación “En el aire”,¹⁶ la cual consistió en activar una máquina de burbujas de agua que inundaron día a día una sala de exhibición. El impacto de este trabajo fue visual y táctil; el visitante se interna al espacio entre burbujas coloridas que se desvanecen con suavidad al contacto con la propia piel, pero el encanto se quiebra tras la lectura de una cédula ubicada en un extremo de la sala: se trató de burbujas hechas con agua de la morgue, usada para lavar los cadáveres antes de practicar las autopsias.

La presencia espectral, abstracta, cercana de los fluidos de decenas de cadáveres toca, hiere, estalla en la epidermis, la capa más externa de la piel del cuerpo sensible.

A lo largo de este apartado se presentarán trabajos de los artistas Moris y Teresa Margolles; el fotógrafo Nikola “Ókin”, y la organización civil “El grito más fuerte”, cuyas estrategias de representación o alusión

¹⁶ Originalmente esta instalación fue montada en el 2003, con anterioridad su trabajo “Vaporización”, del 2001 también hizo uso del agua de la morgue (Margolles, 2013: en línea). Véase también mi análisis de esta instalación desde una perspectiva complementaria en Reyes Sánchez (2014: 67-78).

al cuerpo se oponen a, y pensionan, la construcción visual del conflicto ofrecida por los medios que optan por la exhibición del cadáver. No se pretende hacer un análisis exhaustivo sino desplegar una pequeña constelación de estrategias, a pesar de que su circulación e impacto social suele ser menor al de los medios de nota roja, pero que funcionan en el paisaje de la imaginería o paisaje visual¹⁷ del México contemporáneo como descatos de contenido político que incentivan miradas insubordinadas a la “guerra” y a los cuerpos que ésta produce.

Primera estrategia: bloquear. El artista Moris (Israel Meza Moreno), originario de la Ciudad de México, trabaja temáticas relacionadas con el espacio urbano, el poder, el lenguaje de la calle y la imagen mediática.

Parte de su producción consiste en intervenir directamente periódicos de nota roja; su estrategia radica fundamentalmente en el ocultamiento sistemático (brusco, negro y monocromático) de imágenes fotográficas y de primeras planas de distintos diarios que posteriormente amplifica y exhibe (véase figs. 3 y 4). La intervención del artista, manual y obsesiva, no parece obedecer a la llana censura, sino que se trata de un trabajo sobre el cuerpo individual que bloquea sistemáticamente partes de la superficie diagramada por la máquina; es un esfuerzo individual de insubordinación contra la máquina.

El resultado de esta acción es la eliminación selectiva de datos, a modo de bloqueo o taponadura contra los excesos del espectáculo que, presentado como información tanto visual como escrita, fluye diariamente en los medios impresos que interviene.

La operación de Moris, que oculta “algo” en la imagen y deja aisladas frases o palabras de las primeras planas, no calma (tal como lo haría la censura) sino que produce un efecto inquietante.

En el plano textual Moris elimina toda referencia contextual, temporal o geográfica, dejando fluir sólo las exclamaciones o alusiones a hechos terribles que quedan enmarcadas por grandes superficies negras (véase fig. 3): la frase suelta, des-situada se vuelve más terrible porque al carecer de datos referentes a hechos concretos (nombres propios, causas, lugares) se hace universalmente posible; su estatus (en particular cuando es exclamación de espanto) es un siempre-ocurriendo en cualquier parte.

En el caso de la imagen, el artista bloquea sólo pequeños espacios irregulares dejando visibles grandes superficies (fig. 4).

¹⁷ Hago énfasis sobre la visualidad cultural y evito aquí usar otros términos como el “imaginario” según la acepción de Cornelius Castoriadis.

Figura 3. *Jueves 28 de mayo de 2009. Moris.*



Figura 4. *Paisaje Censurado 21. Moris, 2012.**



* Fotografía de Rigoberto Reyes Sánchez, de la Feria Maco 2012.

Se trata de un ocultamiento parcial de la imagen que insinúa que ahí, en ese fragmento bloqueado, hay una presencia terrible que es imposible definir. Se anula la certeza que daría la explicitud del cuerpo muerto, sólo queda la sospecha. ¿Qué es el manchón? La destrucción de cualquier tipo de figuración que pudiera haber existido previamente.

¿Qué se oculta en él? Una presencia que se resiste a la representación; en estricto sentido ya no hay un-debajo-de, la ausencia de luz contenida en ese recorte plano y monocromático es el punto cero de la imagen, se trata de una figura fantasmal cuyo asedio vibra desde lo in-situable.¹⁸

Segunda estrategia. Residuos. Teresa Margolles es una artista visual sinaloense cuya producción gira en torno al retorno fantasmal de la muerte o lo muerto a través de la recuperación y trasiego de los residuos, restos o desperdicios que quedan tras los hechos violentos; produce así piezas de *minimalismo matérico* (Medina, 2009) en las que cualquier referencia explícita al cuerpo muerto desaparece.¹⁹

En 2009, le fue comisionado el pabellón mexicano de la Bienal de Venecia; montó una amplia muestra de trabajos denominada *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*²⁰ cuya curaduría corrió a cargo de Cuauhtémoc Medina y fue expuesta en el Palazzo Rota-Ivancich. El eje vertebrador lo constituyó la violencia en el México contemporáneo; se incluyeron trabajos previos e intervenciones y acciones realizadas en el espacio público. Entre las intervenciones montadas fuera del recinto expositivo destaca, por estrategia formal y su contenido político, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada*, instalación que consistió en clausurar simbólicamente puerta y ventanas del pabellón estadounidense de la Bienal con telas teñidas de sangre recuperada de lugares donde ocurrieron muertes violentas en Ciudad Juárez, Chihuahua, y Culiacán, Sinaloa (véase fig. 5).

Ante lo desmesurado de las matanzas relacionadas con el crimen organizado en México, parece imposible apelar a ellas recurriendo a la representación o alusión al cadáver individual, pues eso limita las proporciones masivas, ambientales, de la muerte violenta devenida en acontecimiento cotidiano.

¹⁸ En torno a lo fantasmal me remito a la noción que propone Jacques Derrida en *Los Espectros de Marx. Estado de deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1998).

¹⁹ En sus trabajos iniciales, junto al colectivo SEMEFO (1990-1999), el cuerpo muerto de animales y humanos era presentado de manera explícita y grotesca: por ejemplo en la exposición *Lavatio Corporis* (1994) se incluyeron cadáveres de caballos, yeguas y potrillos nonatos (montados a modo de carrusel). Otras obras del periodo (como *La Justicia*, 1994 o *Muerte*, 1995) exhibían imágenes de cadáveres registrados en las morgues o incluso restos humanos como trozos de piel tatuada (*dermis*, 1996) o cabello recuperado de la morgue (*Sin título*, 1998). En su producción individual posterior, la solución formal de su obra se vuelve hacia lo conceptual y minimalista. Sobre el trabajo del Colectivo SEMEFO ver: *SEMEFO-1990-1999. De la morgue al museo* (2011) coordinado por Mariana David.

²⁰ Véase también el blog de la artista (Margolles, 2013: en línea).

Figura 5. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada.*
Teresa Margolles.



Imagen tomada de: labor.org.mx/teresa-margolles

La operación de Margolles consistió en trabajar con el residuo, “lo que queda” (Medina 2009: 23), tras el espectáculo, en este caso, la sangre recogida directamente de la “escena del crimen”. La sangre, efluvio continuo, es una constante que supera las fronteras entre cuerpos individuales; a través de ella se puede aludir a una *muerte colosal*, continua como flujo avasallador.

En la materialidad de la sangre expuesta se difuminan las diferencias de género, de origen étnico, de clase social, nacionalidad, ocupación o edad, por mencionar algunas. Estas des-diferenciaciones impiden la clasificación y estratificación valorativa de la víctima; así, las mantas ensangrentadas aluden a todas las muertes: su opacidad visual y densidad odorífica funciona como desacato a la exuberancia mediática de los cuerpos expuestos.

Al cubrir con mantas ensangrentadas las ventanas y puertas del pabellón estadounidense de la Bienal, se efectúa un acto de protesta simbólica, pues la presencia abstracta (pero real) de las víctimas de la violencia en México interpela a la institucionalidad estadounidense por su corresponsabilidad en las dimensiones catastróficas de “la gue-

rra contra el narcotráfico” en el marco de un encuentro de relevancia internacional situado en el primer mundo.

Es un trabajo de arte en el que se pone en exhibición y encuentro a dos componentes ubicados al margen de la composición de escena mediática: por un lado el residuo, la sangre de la víctima que queda tras la masacre y, por el otro, las políticas económicas y las agendas de seguridad que operan tras los bastidores del conflicto. En esta instalación el espectáculo se desvanece momentáneamente, dejando ver parte de la maquinaria que funciona detrás, en un contexto de alta visibilidad global.

Tercera estrategia. El retrato. Uno de los grupos más afectados por la “necropolítica” (Mbembe, 2003)²¹ que funciona en México son las y los migrantes transfronterizos; en su mayoría centroamericanos, que buscan cruzar hacia Estados Unidos.

Además de la violencia relacionada con la migración misma, sufren robos, secuestros o reclutamientos forzados por parte de grupos del crimen organizado. Estas vidas frágiles y expuestas parecen tener poco valor para los distintos señores de la muerte que trafican y explotan sus cuerpos, que son desechados una vez vaciados o agotados.

Aún vivos, muchas veces están condenados a una muerte pronta, rápida, mecánica y masiva. Sus cuerpos muertos suelen ser arrojados a fosas comunes, pero en otras ocasiones sólo son abandonados en el lugar de su muerte: en 2010, 72 migrantes centro y sudamericanos fueron asesinados en el ejido El Huizachal del municipio tamaulipeco de San Fernando por pistoleros pertenecientes al cártel de los Zetas. Un sobreviviente hondureño relató el secuestro y la posterior estrategia de asesinato:

Nos llevaron a una casa. Allí estuvimos un día. Luego nos llevaron a otro lado. Ahí nos amarraron de cuatro en cuatro, con las manos para atrás. Después nos botaron boca abajo y escuché un ruido de disparos. Yo pensé que era algo afuera, pero no, eran disparos a mis amigos. Luego entró

²¹ Achille Mbembe ha pensado en las formas de subyugación de la vida al poder de la muerte (necropolítica) [que] “reconfiguran profundamente las relaciones entre resistencia, sacrificio y terror” (Mbembe, 2003: 39). Lanzó esa noción de necropolítica y de necropoder para dar cuenta de “las diversas formas en las que, en nuestro mundo contemporáneo, el armamento es desplegado con el interés de la destrucción máxima de personas y la creación de ‘mundos de muerte’, nuevas y únicas formas de existencia social en las que amplias poblaciones son sometidas a condiciones de vida tales que los convierten en ‘muertos vivientes’” (Mbembe, 2003: 40; trad. propia).

otro disparándonos, matándonos a todos. Cuando acabaron de disparar se fueron. (Castillo, 2010)

El proceso de matar es rápido, sencillo y masivo; son cuerpos inservibles para las organizaciones criminales.

Los migrantes transfronterizos son tratados, incluso mediáticamente, como masa indiferenciada. Vivos o muertos parecen contar por su cantidad o su amontonamiento; tras el *shock* del espectáculo de la masacre, las identidades e historias particulares no importan. Sin embargo, hay descatos a las políticas de representación visual del migrante en los medios masivos.

Nicola “Ókin” Frioli es un fotógrafo de origen italiano recientemente radicado en México, que ha dedicado dos series a los migrantes transfronterizos a través del retrato. El trabajo se titula *Al otro lado del sueño* (2010-2011), título con el que se activa un juego de palabras en el que aparece, sólo por su opuesto, el verdadero estatus del migrante: la pesadilla es el otro lado del sueño, en este caso, el sueño americano.

El trabajo alude no al destino sino al tortuoso paso por México. En su primera serie, el fotógrafo produce cuidadosos retratos individuales de estudio en los que se evidencian las mutilaciones y las cicatrices de los migrantes en camino. En la segunda serie, Ókin repite la estrategia estética (retrato individual de estudio), pero en esta ocasión los migrantes aparecen mirando directamente a la cámara, sosteniendo trozos de cartón sobre los que ellos mismos han escrito parte de sus dolorosas experiencias en México, entre las que se encuentran secuestros, violaciones y robos (véase fig. 6).

La propuesta de Ókin se opone radicalmente a la masividad de los cuerpos muertos presentados en parte de los medios masivos de difusión. Por el contrario, su trabajo da imagen al migrante vivo e individual, le devuelve el cuerpo, la carne, la vida y la palabra. Los migrantes son dignificados a través del retrato (una expresión plástica tradicionalmente reservada a las élites), su mirada nos confronta de rostro entero: hay una batalla primero con el fotógrafo y luego con el espectador, quien no puede ya, como cuando mira imágenes de cadáveres, regodearse en su exploración visual sin respuesta; el retrato devuelve la mirada.

Parte del análisis de Jean-Luc Nancy sobre la mirada en el retrato pictórico parece aquí pertinente pues, como propone, “antes que cual-

Figura 6. Migrantes, de la serie *Al otro lado del Sueño II* (2011) de Nicola “Ókin” Frioli



quier otra cosa, el retrato mira” (Nancy, 2006: 70) y, al ser mirado inevitablemente devuelve el gesto “no puedo mirar sin que *eso me mire, me incumba [me regarde]*” (Nancy, 2006: 74). Estas miradas no se limitan a la figuración del ojo, es una relación de otra índole “ya no se trata de órgano de la visión: se trata de una presencia en guardia” (Nancy, 2006: 75). El retrato-que-mira representa la oposición radical a las imágenes del cadáver-masa, pues gira hacia la presencia palpitante del cuerpo viviente, que se encuentra, sin embargo, en riesgo, al borde.

Cuarta estrategia. Ausencias. Las distintas organizaciones que libran luchas por la paz y por la justicia elaboran constantemente estrategias de visualización crítica del panorama, usualmente con el objetivo de dignificar a las víctimas, de sacarlas de la *nota roja*, buscando cuestionar la manera en que fueron juzgadas o ignoradas por la imagería de los medios de difusión masiva.

Para presentar la dimensión masiva y dolorosa de las muertes han recurrido a diversas maniobras de visibilización, como la pega de carteles en las calles, la producción textil, la intervención simbólica del

espacio público, la recuperación fotográfica, la construcción de marcas de memoria en zonas de dolor y la creación de consignas de fuerte contenido visual.

Por su impacto social destaca el *NO+Sangre*,²² consigna y signo visual impulsado por el caricaturista *Rius* en enero 2011, como parte de una campaña contra la violencia.

Con el objetivo de dimensionar espacialmente la cantidad de vidas perdidas en seis años de conflicto, el colectivo multidisciplinario El grito más fuerte que formó parte del Movimiento por la Paz con Justicia y Dignidad encabezado inicialmente por el poeta Javier Sicilia, produjo un video titulado *Ausencias* (duración: 1:28 min), dirigido por Lucia Gajá.

Este video, que forma parte de la campaña *En los zapatos del otro*, consiste en un recorrido por distintos espacios vacíos captados en cámara fija: un salón de clases, un parque, un consultorio, etc., todos sumergidos en un profundo silencio; las escenas de los espacios son intercaladas con tomas fijas de asientos vacíos en el Foro Sol, un recinto para más de 50 mil personas, cifra similar a la estimada de muertes relacionadas con la “guerra” en ese momento.

El video cierra con distintas panorámicas del Foro Sol totalmente vacío; entre las gradas desoladas aparecen tres letreros en los que se lee sucesivamente “ellos ya no están...60,000... no nos quedemos vacíos”; por último la imagen se oscurece, y desde un negro absoluto surge una frase en letras blancas: “si guardáramos un minuto de silencio por cada víctima, estaríamos 41 días sin palabras. Ahora sólo les pedimos 5 minutos” (véase fig. 7).

Silencio y vacío se oponen al exceso y al ruido de la imagen espectacular de los enfrentamientos y matanzas masivas, magnificados por la hiper-reproductibilidad de la imagen virtual: el video logra, a través de un lenguaje visual reposado, escapar del espectáculo, para devolverle la dimensión masiva y afectiva a la tragedia nacional.

Sin recurrir a la presencia de los cuerpos muertos ni a la clasificación de las víctimas: la “guerra” afecta a cualquiera, por eso son mostrados espacios que aluden a distintas edades y oficios, alusiones particulares

²² En la versión diseñada por Alejandro Magallanes (la más reproducida y diseminada en las calles del país) en lugar de la palabra “sangre” aparece un manchón rojo que alude a una salpicadura de ese fluido. En la combinación de signos (letras, signo matemático, manchón) se produce un símbolo visual en el que la imagen es palabra y la palabra, dibujo.

Figura 7. Imagen tomada del video *Ausencias* del colectivo El grito más fuerte (2012).



que dan paso a la magnitud exacerbada de ausentes re-presentados por los espacios que dejarían en un estadio: presencias imposibles esperando un espectáculo in-mirable.

*

Todas estas producciones, presentadas aquí a manera de panorama, tienen en común la necesidad de mantener una ética de la re-presentación y una economía de la imagen que se vuelve hacia la austeridad o la sobriedad. Operan en sentido inverso a la propuesta de medios como *metro*; en lugar de exhibir el cuerpo, lo evanescen o insinúan: en ocasiones aluden a él a través de su ausencia y en otras sólo lo evocan tenuemente a través de sus despojos o incluso dejan de enfocar el cuerpo muerto para retornar el cuerpo viviente presentado en su extrema precariedad.

Los trabajos de estos agentes productores de cultura visual circulan además por canales distintos a los de la prensa: galerías de arte, museos o los libros. Son trabajos que tensan la manera en que se le ha dado imagen a la “guerra contra el narcotráfico”, desatienden los discursos oficiales (políticos, afectivos, visuales) y exploran otras maneras de *imaginar* el conflicto, invitando a mirar también de otra manera.

Mirar. Comentario final

Como cierre (o apertura) de esta intervención se propone mirar una última imagen; recuperar una fotografía perdida en los medios de notas policíacas (véase fig. 8). Es la fotografía del rostro, sereno pero firme, de un joven reclutado a los trece años por el cártel de Los Zetas, detenido en Texas durante 2006 acusado de asesinato y otros delitos.

Es un rostro joven y moreno, como tantos otros que han sido expuestos y acusados de pertenecer al crimen organizado: son “los sicarios”, la carne de cañón de la “*narcomáquina*” (Reguillo, 2012: en línea). Este rostro, sin embargo, presenta una particularidad inquietante: sus ojos plenamente abiertos en apariencia, no miran, son tatuajes trazados en sus párpados. Quizá se trata de una estrategia simbólica para aludir a que, en su mundo, ni dormido se puede dejar de estar alerta, vigilante. Estos ojos inútiles parecen pretender evitar simbólicamente cualquier distracción, negar incluso el parpadeo: ser parte de la máquina, ser máquina.

Figura 8. Joven al servicio de Los Zetas, detenido en Texas.
Fotografía de la Agencia Redux, 2010.



Esta mirada fija, que no descansa, que, metafóricamente, está incapacitada para dejar de ver, también puede ofrecer pistas sobre las consecuencias individuales de la exposición cotidiana a los excesos visuales de la violencia.

Giovanni de Luna, en su análisis histórico de la función del cuerpo muerto en las guerras contemporáneas, concluye que el objetivo final de las violencias disciplinarias y propagandísticas es también “conquistar progresivamente las imágenes mentales de la población” (De Luna, 2007: 106).

La violencia expuesta, que realmente sucede pero que además es magnificada visualmente, tiene el potencial de afectar nuestros modos de mirar; con la masificación y normalización de la imagen violenta algo se pierde en la capacidad propia de leer y acercarse a esas imágenes.

El teórico de arte español Miguel Cereceda escribió hace algunos años que si la violencia visual resulta excesiva “podemos obviamente mirar hacia otro lado y cuando ya no sea posible mirar hacia otro lado, siempre podremos cerrar los ojos” (Cereceda, 2003: 20). Sin embargo —y esto es terrible—, si a la voluntad de no mirar cerrando los ojos, sobrevienen las imágenes, entonces la muerte habrá triunfado al conquistar nuestras imágenes mentales.

Imaginar (en el sentido de dar imagen) de otra manera, y el consecuente acto de mirar desde perspectivas radicalmente otras, resulta, en el marco de las exuberantes violencias contemporáneas, un acto político de resistencia.

Bibliografía

- Appadurai, Arjun. 2005. *Sicuri da morire. La violenza nell'epoca della globalizzazione*. Roma: Edit. Meltemi.
- Arendt, Hannah. 2003. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Astorga, Luis. 2012. *El siglo de las drogas. El narcotráfico, del porfiriato al nuevo milenio*. México: Grijalbo-Proceso.
- Barbosa, Mario. 2009. “Justificaciones de la violencia política y la guerra contra el terrorismo”. En Mario Barbosa y Zenia Yébenes (eds.), *Silencios, discursos y miradas sobre la violencia*. Barcelona: Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, pp. 169-199.

- Barrios, José Luis. 2010. *Atrocitas fascinans. Imagen, horror y deseo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Borón, Atilio A. 2005. “Las ciencias sociales en la era neoliberal: entre la academia y el pensamiento crítico”. Conferencia magistral pronunciada en el XXV Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología (ALAS), Porto Alegre, Brasil, 22 al 26 de agosto de 2005.
- Bravo, Carlos. 2011. “Una ayudadita de memoria para Felipe Calderón”. Revista *Nexos*, 28 de enero. Disponible en: <http://redaccion.nexos.com.mx/?p=2571>. Fecha de consulta: 8 de junio de 2012.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.
- Castillo García, Gustavo. 2010. “Sobreviviente de la masacre afirma que los secuestrados fueron 76; dos, desaparecidos”. *La Jornada*. (Diario), 3 de septiembre. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/03/index.php?section=politica&article=015n1pol>. Fecha de consulta: 8 de junio de 2012.
- Cereceda, Miguel. 2006. *Problemas del arte contemporáneo*. Madrid: Cendeac.
- David, Mariana (coord.). 2011. *SEMEFO-1990-1999. De la morgue al museo*. México: FONCA: CONACULTA, UAM, La Colección JUMEX y Palacio Negro.
- De Luna, Giovanni. 2007. *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451 Editores.
- Derrida, Jacques. 1998. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo de duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Díaz, Gloria Leticia. 2012. “Primer corte preelectoral: 88 mil 336 muertos en el sexenio”. Revista *Proceso*, 2 de junio. Disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=309572>. Fecha de consulta: 8 de junio de 2012.
- González, María de la Luz. 2009. “Presenta PGR a *El Pozolero*”. *El Universal* (diario) 25 de enero. Disponible: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/571866.html>. Fecha de consulta: 8 de junio de 2012.
- Hernández, Mónica Perla. 2011. “Comando incendia pueblo en Durango”. *El Universal*. (diario) 15 de marzo. Disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/notas/751797.html>. Fecha de consulta: 8 de junio de 2012.
- IDMC. 2011. *México. Desplazamiento debido a la violencia criminal y comunal*. México: Norwegian Refugee Council.
- Kaldor, Mary. 2006. “Un nuevo enfoque sobre las guerras”. *Papeles* núm. 64, pp. 11-20.

- Le Breton, David. 2002. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Margolles, Teresa. 2013. Blog. "Teresa Margolles: historias de vida y muerte. Crónicas de la resistencia". <http://arteypoliticateresamargolles.blogspot.com.es/?view=snapshot>. Fecha de consulta: 15 de marzo de 2014.
- Mbembe, Achille. 2003. "Necropolitics". Trad. Libby Meintjes, *Public Culture*, vol. 1, núm. 1, pp. 11-40.
- Medina, Cuauhtémoc. 2009. "Espectralidad materialista" en Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México 53 exposición internacional de arte La Bienal de Venecia*. México: Edit. RM, pp. 15-30.
- Nancy, Jean-Luc. 2006. *La mirada del retrato*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu/editores.
- Ovalle, Diana Paola, Díaz Tovar, Alfonso, y Ongay, Luis Arturo. 2014. "Pensar la Memoria desde la frontera. Recuerdo, reconstrucción y reconciliación en el caso del pozolero". *A contracorriente*, vol. 2, núm. 1, (otoño), pp. 278-300. En línea: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1333/>. Fecha de consulta: junio de 2015.
- Reguillo, Rossana. 2012. "Narcomáquina y trabajos de la violencia: apuntes para su decodificación". *e-misférica*, núm. 8. Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>. Fecha de consulta: mayo de 2012.
- Reyes Sánchez, Rigoberto. 2014. "Relecturas desde las claves de lo visual-viral: Imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales". *INTERdisciplina*, vol. 2, núm. 3. México: CEIICH-UNAM, pp. 67-78 (Impresa). Disponible en: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/inter> Y en: <http://computo.ceiich.unam.mx/webceiich/docs/revis/interV1-N03.pdf> Fecha de consulta: junio de 2014.
- Richard, Nelly. 2007. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. México: Siglo XXI.
- Roux, Rhina. 2007. "México, cambio de siglo. La desintegración de la Res Pública". *Revista Argumentos*, enero-abril, año/vol. 20, núm. 53. México: Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, pp. 93-113.
- Santana, Adalberto. 2004. *El narcotráfico en América Latina*. México: Siglo XXI.

- Semanario Zeta. 2014. “Los muertos de EPN, 36 mil 718”. *Semanario Zeta*, 28 de agosto. Disponible en: <http://zetatijuana.com/noticias/reportaje/9373/los-muertos-de-epn-36-mil-718> Fecha de consulta: 15 de junio de 2015.
- . 2012. “Sexenio de Calderón: 70 mil ejecuciones”. *Semanario Zeta*. 28 de mayo. Disponible en: <http://www.zetatijuana.com/2012/05/28/sexenio-de-calderon-71-mil-ejecuciones/>. Fecha de consulta: 5 de agosto de 2012.
- Sofsky, Wolfgang. 2004. *Tiempos de horror: Amok, violencia y guerra*. Madrid: Siglo XXI.
- Sontag, Susan. 2003. *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- Szurmuk M. y Mckee, R. 2009. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI/Instituto Mora.
- Turati, Marcela. 2015. “Santiago Meza López, ‘El Pozolero’”, en Guerreiro, Leila, (ed.). *Los malos*. Santiago: Universidad Diego Portales.

Referencia de imágenes

- Dittrich, Luke. 2009. “Four days in the border”. *Esquire*. En: <http://www.esquire.com/news-politics/a5957/mexican-drug-cartels-0709/> Fecha de consulta: 16 de junio de 2015.
- El grito más fuerte. 2012. “Ausencias” [fotograma]. *Canal de El Grito Más fuerte en Youtube*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=jvGmdhKU81w> Fecha de consulta: 16 de junio de 2015.
- Margolles, Teresa. 2009. *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Embajada*. Labor. Galería de Arte Contemporáneo Cd. de México. En: www.labor.org.mx/teresa-margolles. Fecha de consulta: 16 de junio de 2015.
- MUSAC. 2010. *Bringing up knowledge at MUSAC*. DaWire. Online platform for contemporary art. En: <http://dawire.com/2010/03/31/bringing-up-knowledge-at-musac/> Fecha de consulta: 16 de junio de 2015.
- Ókin Frioli, Nicola. 2011. *Al “Otro Lado” del Sueño pt.II*. Nicola Ókin Frioli photography. En: <http://www.okinreport.net/Al-Otro-Lado-del-Sueno-pt-II>. Fecha de consulta: 16 de junio de 2015.

EL CARTEL: ESPACIO DE REPRESENTACIÓN
DEL CUERPO AUSENTE DE LAS ASESINADAS DE JUÁREZ



*Cynthia Ortega**

Bordeando el feminicidio en Juárez

El feminicidio es un fenómeno extendido en varias regiones de América Latina y el mundo. En México la espiral de violencia contra las mujeres, hasta llegar a la saña asesina, cobró cifras y forma bestiales en el antiguo Paso de Juárez, conocido hoy globalmente como Ciudad Juárez, aunque las víctimas de esta frontera norte no son las únicas.

El feminicidio ha sido una forma frecuente de matar en el linde mexicano-guatemalteco y en varios estados del país, principalmente en el Estado de México. Pero Juárez se convirtió desde 1993 en un marcador, en ciudad-cementerio, en el lugar de las asesinadas. ¿Cómo representar la desgracia que pesó sobre la vida de muchas jóvenes maquiladoras y de otras mujeres para quienes sus trayectorias cotidianas se convirtieron en una caminata de muerte? ¿De qué manera lograr que hechos devastadores que han quedado grabados en el suelo de la ciudad perduren, más allá del recuerdo en las madres y familiares? ¿Se puede imaginar el dolor de los cuerpos ausentes sin reproducir el horror producido al encontrar sus restos o al no poder sepultar el cadáver?

Las acciones contra la impunidad de estos crímenes contra mujeres han incluido la formación de un modo de ver, es decir, de un régimen de visibilidad alternativo (Jay, 2003) frente a la mirada imperante que busca homogeneizar y aplanar la experiencia de cientos de mujeres victimizando a la ciudad. Este régimen conecta a los espectadores con el fondo de la devastación social por medio del lenguaje gráfico y artístico; subrayemos en este punto el poder del arte para fijar posturas políticas desafiantes, arriesgadas y sobre todo cercanas al *otro*.

* Diseñadora. Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y docente de la Facultad de Artes, Universidad Autónoma del Estado de México (UAEMÉX).

Nombrar por lo menos el trabajo artístico de mujeres sobre el tema de género, y específicamente de Juárez, es pertinente y necesario. En el campo fotográfico se advierte a Patricia Aridjis, quien en sus *Horas negras* retrata las relaciones afectivas y la cotidianidad de las internas en diversas cárceles para mujeres en México; a Maya Goded, fotógrafa que en *Missing*, de 2003, captura imágenes en torno a las desaparecidas o en *Plaza de la Soledad*, el pulso de La Merced y sus prostitutas. También está la producción visual de Marisa Boullosa, quien explora el tema de las desaparecidas y los migrantes de la frontera desde soportes de papel y tela o Maritza Morillas y su serie de lienzos *CAroDATAVERnibus* que provocan al espectador al mostrar una res abierta en canal o la mirada hueca de una mujer muerta abandonada en el desierto; de igual modo María Ezcurra en *Ni una más* reflexiona críticamente el tema usando la analogía de los premios de cacería con prendas de ropa femenina.

Por su parte, Mireia Sallarès lo hace con el video *las muertes chiquitas* o *Señorita extraviada*, de Lourdes Portillo, quizás uno de los documentales más importantes sobre el asunto. Las *performances* de Lorena Wolffer en *Conversando con violencia* o *Monument á Ciudad Juárez*, de Claudia Bernal, que muestran su preocupación por lograr que las víctimas hablen sobre el maltrato sufrido y por conservar en la memoria pública, es decir no dejar morir los nombres de las mujeres asesinadas.

Además de las artes visuales, la fotografía, el video documental y la *performance*, la creación de carteles participa en la construcción de una máquina visual, que contiene una lente sináptica que pretende colocar los ojos de muchos sobre lugares donde el sufrimiento de Juárez pueda estar ocurriendo.

Esa lente se ha detenido en lo hiperviolento gracias a literatura como *Juárez: the Laboratory of our Future*, de Charles Borden, de la que Andrés Guzmán hace un análisis sagaz donde afirma que el periodista estadounidense refiere a México y Estados Unidos usando combinaciones binarias como orden/desorden, modernidad/subdesarrollo, ellos/nosotros y además usa estereotipos que describen a un lugar francamente incontenible y en el que es necesario intervenir desde una mirada de norte a sur:

Bowden reduce Ciudad Juárez a la violencia y de esa forma reconstruye el estereotipo de que esta ciudad, al igual que las ciudades fronterizas en general, es un lugar definido por la violencia indiscriminada. (Guzmán, 2009: 42)

Del mismo modo, el autor se enfrasca en su propia fascinación por la violencia y por hacer de estas fotografías y descripciones gráficas, fetiches que le impiden acercarse a una realidad imparcial de la ciudad, como el hecho de que en los lugares donde hay feminicidios existen muchas otras formas previas de violencia “...existirá feminicidio en tanto se presenten figuras de terrorismo que resulten en muerte...” (Arteaga, 2012: 7) que viven como estructuras simbólicas que se recrean en el cotidiano de la familia, la Iglesia, el Estado o las instituciones, y que por tanto son interiorizadas y naturalizadas.

En este ensayo se selecciona y explica la intención de varios cartelistas para visibilizar los cuerpos de las mujeres y encarnar parte de lo que ha ocurrido en Juárez para todo aquel que posea alfabetidad visual. Se menciona esta limitación porque sería imposible afirmar que el espacio del cartel encierra en sus planos la verdad de lo que sucede en la ciudad fronteriza, ya que las representaciones no son confiables.

Arthur D. Efland señala que “Cuando alguien representa, sugiere que existe una relación isomórfica entre aquello que es representado y la representación misma” (Efland, 2003: 48), lo que implica una deformación, pues cualquier interpretación de aquel que hace la imagen, agrega o excluye de acuerdo con su subjetividad; la verdad no recae en la visualidad porque ningún gesto del ojo es inocente.

El filósofo crítico Martin Jay (2007) afirma que Jacques Derrida dudaba si existía una diferencia entre obra y marco y, por tanto, era imposible conocer la verdad de la pintura porque el marco era poroso, y lo representado en la obra, engañoso. Michel Foucault, quien buscaba la parresía en el discurso,¹ inició la sospecha de Derrida y aunque se deleitaba con la pintura, estableció que ver es “un arte de intentar ver lo que es impensado en nuestro ver, y abrir todavía no vistos modos de ver” (Jay, 1993).

Es decir, el imperio de la mirada desata ficciones y afecciones sólo hacia lo superficial pues:

El ojo se convierte en el depositario y en la fuente de claridad; tiene el poder de traer a la luz una verdad que no recibe sino en la medida en que él ha dado a la luz; al abrirse abre lo verdadero de una primera apertura. (Jay, 2007: 15).

¹ Jay lo afirma mencionando que una de sus preocupaciones era relacionar la “voluntad de verdad” y la “voluntad de poder”.

No es que Foucault desdeñara la imagen, sino que simplemente le daba supremacía al discurso, como lo menciona Martín Jay, en contraste con la comprensión de visibilidad y lenguaje que incorporó Gilles Deleuze en su pensamiento al decir: “Luz y Lenguaje, dos vastos medios de exterioridad en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados” (cit. por Jay, 2007: 10).

Como es conocido, Foucault expuso hacia 1983 su concepción sobre el decir verdadero, en las conferencias sobre parresía dictadas en Berkeley, en una búsqueda sobre las formas de exposición pública de la verdad, entre otras cosas afirmó entonces que no existe verdad o “parresía visual” en el mostrar (Jay, 2007)² y aunque consideremos que la verdad del feminicidio no puede captarse en un cartel, estos espacios gráficos llevan consigo un mensaje que es susceptible de leerse dentro de un contexto y al interpretar las imágenes este contenido habla de una experiencia particular de ciudadanía, de vivir en un país que llegaba a “116 mil 100 muertes” (Méndez, 2012: en línea)³ muertes violentas ligadas a la “guerra contra el narcotráfico” y de la urgencia de reconocimiento de la furia y la indignación social. Tal vez las representaciones no sean confiables “encarnaciones de la verdad” (Efland, 2003: 46), porque al haber un intérprete necesariamente se suma o se resta, sin embargo una de las verdades de los carteles es que son una apuesta de la cultura sobre la violencia. Como texto comprimido, un cartel sirve para decir qué es un feminicidio, para describir la impunidad que ronda la solución de los casos, los archivos muertos y la solidaridad que pide la gente del norte de México.

Las imágenes seleccionadas implican una lectura de lo corpóreo: como figuras en un juego, como corporeidad oculta en un féretro u olvidada en un expediente, como sexualidad nulificada o como cuerpo y subjetividad fragmentados. El cartel es un lugar de postración y, como tal, deja al descubierto estas realidades porque las mira y las señala; el cuerpo que simboliza el cartel nos corresponde a todos y simboliza a aquellas mujeres a las que no sólo se les ultrajó, sino que se les eliminó la identidad y biografía.

² Lo hace apoyado por un argumento de Jacques Derrida sobre la imposibilidad de encontrar la verdad dentro o fuera del cuadro.

³ Se puede leer más en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/11/politica/015n1pol>

El cartel como espacio de representación

El cartel es un pedazo de papel o de cualquier otro material colocado en un lugar visible, que porta inscripciones de letras y figuras, cuya finalidad es ser visto por todo aquel que marche, característica que lo hace público y heterogéneo. Se ha dicho que es como un grito en la pared, pero también puede ser un espacio silencioso que se manifiesta, dialoga, hospeda o invita.

En su naturaleza de mensaje visual instantáneo, la estética y el discurso que contiene deben ser claros para notarse en un tiempo breve. En su decodificación es un objeto conformado por otros, un depositario de significaciones pues emplea símbolos visuales y lingüísticos, imágenes comunes que unidas forman un concepto específico.

El diseñador danés Per Arnoldi dice que “cada imagen que tenemos a nuestra disposición es una imagen antigua, cada palabra es una palabra antigua” (Arnoldi, 1994: 21). Esta consigna es profunda porque relata que los seres humanos se han conformado en todas sus manifestaciones por figuraciones y palabras, por la configuración específica que han dotado al mundo. En este sentido, el objetivo del cartel es decir algo distinto con el uso y la combinación de ambas, pues detrás de todo concepto hay una “imagen concentrada” que es tarea del artista gráfico obtener.

Existen algunas características que dan a este arte robusto su singularidad: entre ellas su poder de establecer una relación profunda y personal con la persona que mira. Entre el hombre y el cartel hay una relación franca, accesible, evidente, ya que éste es un espacio de representación del tiempo en el que fue creado, en tanto que es una muestra de la cultura de una comunidad específica.

Otra de sus particularidades reside en su fuerza para sintetizar, pues en una sola imagen están imbuidas una multiplicidad de informaciones que envuelven a varios espacios sociales. Este mensajero, además de proveer una experiencia estética (visual) y discursiva (propagandística), crea una experiencia de memoria, pues incluso las personas que no están involucradas con un tema —en este caso el de las asesinadas de Juárez—, al ver los carteles perciben una impresión única y vívida del fenómeno, lo que instauro una suerte de memoria pública.

Estos objetos portan las ideas o interrogantes que conllevan a su invención, la crítica a los feminicidios, o los significados culturales que refieren a cierto grupo social y que cobran sentido en alguna tradición o pensamiento; es decir, crean inteligibilidad para el *otro*. En este sen-

tido, el cartel es un documento concerniente a una cultura y a través de él se leen pistas de las dinámicas en las que está imbuido, desde su concepción y uso hasta su paso por el tiempo gracias a la conservación por tradición o herencia. Así pues, deja su dimensión de simple objeto y crece hasta convertirse en un objeto cultural. El cartel instauro su presencia en una pared deslavada o en un muro cualquiera, compone en sí mismo una ventana de lo que acontece en lo colectivo. Y cuando se habla de una...

ciudad en la que conviven formas del crimen organizado en su máximo grado de sofisticación: narcotráfico, “narcolavado” (el blanqueo de dinero proveniente de negocios ilegales), contrabando de todo tipo, pornografía, además de una alta actividad industrial, concentración de riqueza y desigualdad social, ineficiencia y corrupción generalizada de las autoridades (Atencio, 2003: en línea)

el cartel detenta las cualidades de un historiador, al documentar testimonios y hechos pertenecientes a un momento en la historia de México, cuyos signos son narrados y encierran un proceso específico de lectura.

La zona de contacto

Ciudad Juárez es una zona de frontera entre Chihuahua, México y El Paso, EEUU. Una de las posibilidades de este cruce es que da pauta al encuentro o el diálogo entre dos o más actores pertenecientes a diferentes contextos. La frontera compromete un lugar donde dos experiencias culturales se descubren y se intervienen; a través de esta idea, podemos inferir la “zona de contacto”, es decir “campos sociales donde diferentes mundos de vida normativos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan” (Santos, 2008: 21), en parte una definición que recobra el sentido originalmente empleado por Mary Louise Pratt (2010). Mas también dicha zona de contacto involucra el lugar donde culturas distintas se implican, lugar perfecto para la mediación y el brote de objetos culturales, por ejemplo una imagen. Los carteles presentados, en su calidad de mensajes democráticos, subordinan su existencia al orden público, a ser mirados, y esto constituye en sí mismo una postura social, un ejercicio político y ético.

El cartel como zona de contacto se convierte en un actor importante en la vida cultural y pública de ambas comunidades, además de un instrumento de denuncia ante una responsabilidad que ni el Estado ni las maquiladoras transnacionales son capaces de asumir... ¿Qué papel podrían jugar las maquilas en el feminicidio?

Su implicación es evidente si se toma en cuenta que contratan a miles de mujeres que migran de todas partes de la República, especialmente del sur, para obtener un buen salario por laborar en una fábrica donde el trabajo es monótono y se dice que requiere la paciencia de una mujer. Estas empresas no ofrecen seguridad al salir de sus puertas, pues muchas mujeres han sido secuestradas en el trayecto de sus casas rumbo a la maquila y viceversa,⁴ ya que deben atravesar por caminos de tierra sin luz para llegar a la parada del autobús. Según un dictamen de la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos del 2003, el gobierno mexicano...

no ha instalado más iluminación ni pavimentado los caminos ni aumentado la seguridad en zonas de alto riesgo, ni tampoco ha examinado y supervisado a los conductores de autobuses que transportan a las trabajadoras a todas horas del día y de la noche. (Simmons, 2011: 302)

Y es que cuando el tercer turno de las maquilas corre de las 11 de la noche a las 6 de la mañana, las condiciones no podrían ser más arriesgadas o peligrosas, además son cuestionables las políticas de las empresas, como contratar especialmente a mujeres, tomar sus fotografías o hacerles exámenes de ingravidez para no emplear a embarazadas, entre otras. Ante este escenario, aparece una serie de preguntas. ¿Podrían algunas maquiladoras estar coludidas con actores mayores? ¿Se elige a las víctimas con anticipación? ¿Qué tienen que ver las familias poderosas de la ciudad con las desapariciones y los asesinatos? Según un testimonio en el documental de Alejandra Sánchez “Bajo Juárez” se sabe que algunos cuerpos han sido tirados en propiedades de parentelas renombradas de Juárez con pugnas entre ellas.

Mientras no se intente tensar todos los hilos de este tejido embrollado, no se podrá responder mucho. ¿Sería posible obtener un patrón de las empresas en las que trabajaban las mujeres asesinadas, los turnos

⁴ A este respecto el documental “Bajo Juárez” (Dirigido por Alejandra Sánchez y José Santonio Cordero) es revelador. <https://www.youtube.com/watch?v=fuy0qQBx264> Fecha de consulta: 8/06/2015

que cubrían, la frecuencia con la que ocurrieron los crímenes? Sí, con la coacción del Estado, pero parece que éste es incapaz de presionar porque no puede regular a las transnacionales “...los gobiernos están dispuestos a sacrificar los derechos de su fuerza de trabajo para beneficiar a las empresas” (Iturralde, 2011: 360). Existe, sin embargo, la posibilidad de aplicar a las empresas recursos exteriores de justicia como el *Alien Tort Statute*⁵ o la Ley de Reclamación por Agravios a Extranjeros o *ATCA*⁶ (*Alien Tort Claims Act*), que dicta:

...una corporación será responsable por actos cometidos por su socio en una empresa conjunta (*o joint venture*); actos de los cuales tenía información, se beneficiaba, era cómplice y de manera tácita, si no explícita, los aprobaba, aunque tales actos no fueran cometidos directamente por sus empleados. (Iturralde, 2011: 362).

También hay que considerar que estas legislaciones son una alternativa a los largos tiempos de espera que el Comité de Derechos Humanos (CDH)⁷ tarda en procesar un caso y emitir un dictamen:

...de doce a dieciocho meses para que una comunicación sea admitida... de tres a cuatro años desde la recepción inicial de una comunicación hasta el dictamen final. (Simmons, 2011: 308)

¿Podrían tener las empresas parte de la responsabilidad en los asesinatos? Si esta afirmación resulta exagerada, estas leyes son una aproximación para adjudicar *alguna* obligación jurídica dejando de lado la opinión ética sobre sus conductas; pues cuando una fábrica se instala en la ciudad, altera su orden, las dinámicas y narrativas de sus habitantes, etcétera.

Para pensar de manera redonda el feminicidio, se debe considerar la oferta de empleo y sus condiciones, la falta de asociaciones defensoras de los derechos de los trabajadores, así como el papel irresponsable, deficiente y negligente del Estado en todo tipo de tareas: el manejo de

⁵ William Paul Simmons y Rebecca Coplan desarrollan ampliamente el *ATS* como una demanda civil en tribunales federales de Estados Unidos, en el artículo “Recursos innovadores transnacionales para las mujeres de Ciudad Juárez”.

⁶ Código de Estados Unidos 28, Sección 1350.

⁷ Organismo internacional de derechos humanos apoyado por las Naciones Unidas.

las evidencias, la creación y seguimiento de expedientes, el acato de las recomendaciones de organizaciones pro derechos humanos y la aplicación de la justicia.

Las instituciones del gobierno se ven imposibilitadas para resolver y prevenir los feminicidios en Ciudad Juárez porque se han sometido a la voluntad de grupos más poderosos que las controlan a través de la corrupción, la amenaza o el chantaje. (Domínguez-Ruvalcaba, 2011: 280)

Muchas organizaciones delictivas operan impunemente por la simple razón de que los aparatos de justicia y/o la fuerza policial lo permiten “...el gobierno mexicano no puede considerarse una entidad autónoma sino dependiente de las fuerzas criminales que controlan la frontera” (Domínguez-Ruvalcaba, 2011: 283). Así, esa frontera se convierte en una periferia que a nadie pertenece. Como lugar de trabajo no permanente es un sitio de paso, un espacio dañado por el que no hay quien responda, pues la comunidad no se puede reparar tras más de doce años de crímenes: crimen por asesinar o desaparecer a una hija, a una hermana, a una esposa, crimen por inculpar a un hijo, a un hermano, a un esposo inocente, crimen por los hijos de estos que se han quedado huérfanos.

Devastación feminicida

Los feminicidios,⁸ según la especialista Marcela Lagarde, son los asesinatos contra mujeres dentro de un contexto desigual donde el victimario es un hombre. Pero en especial se definen como “crímenes misóginos basados en una enorme tolerancia social a la violencia de género y en la que el Estado forma parte activa y contribuye a la impunidad” (Martínez,

⁸ El término fue usado originalmente en inglés “*femicide*” y ha merecido una importante diversificación semántica y política dentro de los estudios de género, los feminismos y el estudio de la violencia en general. A mediados de 1970, la feminista anglosajona Diana Russel lo empleó por primera vez en una ponencia ante el Tribunal de Internacional de Crímenes contra Mujeres, en Bruselas, sin embargo, se estableció como tal gracias a la publicación de un artículo suyo junto con Jane Caputi, en 1990, titulado “*Speaking the Unspeakable*”. Años más tarde, en 1992, apareció el libro editado por Jill Radford y Diana Russel, en 1992: *Femicide. The Politics of Women Killing* (New York: Twayne), traducido en el 2006 (Radford y Russel 2006 [1992]) y en el cual el concepto incluye el carácter misógino del asesinato cometido por hombres, según argumento en adelante. Véase Atencio, 2011: en línea.

2012: en línea; cursivas mías).⁹ La definición implica un fenómeno político, cultural y social que excluye y estigmatiza a las mujeres; en segundo lugar al Estado como la parte omisora y permisiva de estos crímenes, pues para éste “...no son sujetas de derecho ni son consideradas ni tratadas como ciudadanas... las mujeres no son consideradas sujetas plenas de la educación, de la salud, de la economía, de la política” (Lagarde, 2011: 37).

El problema no es que haya un asesino suelto, sino que exista el entorno para que éste opere y quede exento de su castigo, por ello considera que “...el feminicidio y la violencia feminicida son crímenes de Estado” (Lagarde, 2011: 32). Los actos de los asesinos llegan a ser tan macabros y feroces que es difícil creer que sucedieron, por lo cual en las noticias difundidas por los medios de comunicación y recirculados por las redes virtuales, se mezclan el sensacionalismo y el efectivismo del shock producido por la violencia de las imágenes traumáticas, que las hacen parecer como hechos aislados provocados por personajes psicópatas fuera de sí, externos a la cotidianidad de la vida social, calificados como “el asesino que anda suelto” o “el violador del pueblo”, cuando se trata de hechos sistemáticos dentro de una vida diaria, y cometidos por el esposo, el tío o el abuelo, u otros cercanos, motivo por el cual de ese evento mejor no se habla, dando paso a la negación de una vergüenza familiar y de ahí al silencio social. “[...] Los feminicidios de hoy son trivializados y despolitizados por el alegato de que los perpetradores de feminicidio están en su mayoría ‘locos’” (Russell, 2001: 348).

Lagarde señala que hay una tolerancia social hacia este tipo de violencia, lo que implica un nivel de impunidad tanto comunitario como estatal que posibilita la reproducción de estos delitos, pues la falta de sanción a los quebrantamientos de la ley es uno de los “superpoderes que tienen los hombres para ser violentos” (Martínez, 2012: en línea). La violencia actúa como un engranaje de opresión y de ejercicio de poder sobre el *otro*: “donde un hombre mata a una mujer se niega algo de ella y se afirma algo de él” (Arteaga, 2010: 19), que se derrama hacia todos,

⁹ Antropóloga mexicana a quien se debe una larga trayectoria de investigaciones feministas y se le reconoce por haber introducido en América Latina los enfoques sobre feminicidio, en la línea de Diana Russel desde 1994. El énfasis de Lagarde fue puesto en la distinción del concepto con respecto al del inglés *femicide* (femicidio) el cual solamente señala un homicidio de mujeres. Feminicidio para ella incorporó la dimensión de la impunidad de los asesinatos, un elemento político que atañe al Estado al no cumplir con la responsabilidad de prevenir, tratar y proteger a las mujeres de la violencia de género.

porque cuando se agrede a una mujer, este acto tiene eco en las demás ya que “permanentemente estamos siendo reforzadas, cada crimen, cada asesinato, cada mujer violentada. Es importante el grado de ejemplaridad que tiene cada acto de violencia sobre el resto de las mujeres” (Martínez, 2012: en línea), pues lo que se le hace a una queda como ejemplo para la siguiente, por lo tanto, se han creado en el país varias comisiones regulatorias en lo jurídico, como la Comisión especial para conocer y dar seguimiento a las investigaciones de los homicidios de mujeres en Ciudad Juárez,¹⁰ la Comisión especial para dar seguimiento a los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez,¹¹ la Comisión especial para dar seguimiento al feminicidio en la República mexicana,¹² la Comisión especial para dar seguimiento a los feminicidios en la República Mexicana y la procuración de justicia vinculada¹³ y la aprobación de la *Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia*, propuesta que obliga al Estado a crear políticas integrales que protejan a las mujeres, aunque todavía queda por observarse su aplicación en el país.

Con la violación sistemática de los derechos humanos de las mujeres en la cotidianidad de la casa, el trabajo, las dependencias gubernamentales, las instancias para realizar trámites, por parte del crimen organizado, los medios masivos, etc. todas coexistiendo bajo una estructura patriarcal que cobija las actitudes misóginas, machistas, soberbias, despiadadas e injustificadas, crece la tolerancia social que justifica y acepta, por omisión, la falta de justicia en el trato a las mujeres, la falta del Estado de derecho, las mujeres consideradas como ciudadanía frágil y debilitada.

En un primer ciclo de internalización de la violencia de género en sus formas extremas, varias autoras hablaron del término feminicidio y de cómo éste se distinguía del femicidio, ambos originalmente traducciones del inglés “*femicide*”.

El uso de feminicidio es una apuesta por generar un pensamiento latinoamericanista que se apropie de las particulares circunstancias en las que se gesta este homicidio, no como crimen de guerra ni como herramienta de tortura. El mecanismo particular en el que se gesta el

¹⁰ Aprobada en 2001 por la LVIII Legislatura de la Cámara de Diputados.

¹¹ Creada en 2003 por el Senado de la República.

¹² Creada en 2004 por la LIX Legislatura de la Cámara de Diputados.

¹³ Propuesta por Marcela Lagarde ante la Cámara de Diputados, en su calidad de diputada federal en el periodo 2003-2006. Periodo durante el cual presidió la Comisión especial para conocer y dar seguimiento a las investigaciones relacionadas con el feminicidio en la República mexicana.

feminicidio es el de subordinación-dominación dentro de una jerarquía patriarcal, liderada por el Estado como figura masculina. Las estadísticas revelan que en lugares donde hay homicidios de hombres también los hay de mujeres, pero el fenómeno no es igual para ellos, pues no hay una tortura específica de género (como la sexual) ni la intención premeditada de matar a un hombre por serlo.

El ejemplo más claro es que no existe el término para matar a un varón sólo por su condición, mientras que "... la particularidad del feminicidio radica en que hace visible formas de violencia arraigadas en la estructura de poder de género" (Fregoso 2011: 54). Lo anterior indica que el feminicidio crea sentido bajo una estructura de relaciones patriarcales. El tema ocasiona otra pregunta crucial, ¿qué puede generar este impulso, un odio tan brutal que lleva a matar mujeres y niñas, a mutilarlas, violarlas, golpearlas incluso cuando los cuerpos ya no tienen vida?

La violencia contra las mujeres vive en el cotidiano, somos partícipes de un marco fuera de lo legal que perpetua las violaciones sistemáticas de nuestros derechos, conductas misóginas arraigadas en lo público y en lo privado. Acciones que aparecen siendo un sostén de otras agresiones y dejan a las mujeres en una posición de subordinación que culmina en una circunstancia de indefensión, total hasta la muerte.

El feminicidio "sucede cuando las condiciones históricas generan prácticas sociales que permiten atentados violentos contra la integridad, la salud, las libertades y la vida de niñas y mujeres" (Lagarde, 2011: 19); dentro de tal concepto, existen dos variaciones, según el informe del "Sistema socioeconómico y geo-referencial sobre la violencia de género en Ciudad Juárez", presentado por la investigadora del Colegio de la Frontera Norte, Julia Monárrez Fragoso y diferencia entre el feminicidio "íntimo" y el "sexual sistémico" (Monárrez, 2006: en línea). El primero es "el asesinato de una niña o mujer por el simple hecho de ser del género... el agresor tiene relaciones íntimas de convivencia con la víctima" y el que se denomina "sexual sistémico" es "donde hay una relación discriminatoria, sexista y misógina; actos violentos gratuitos en ese cuerpo", secuestro, mutilaciones, violación sexual y el cuerpo se deja abandonado, regularmente en el desierto" (Monárrez, 2006: en línea).

En este apartado toman relevancia la forma y las condiciones en las que el cuerpo es desatendido. Para ejemplificar esto último tomaremos un caso (Santacruz, 2011: en línea) sucedido el primero de agosto de 2011, cuando dos mujeres de 24 años fueron encontradas mutiladas como animales de carnicería en la carretera Cadereyta-Allende de Nuevo

León, México y sus restos fueron depositados en tres cajas de plástico como si de transportar loza o frutas se tratase. Existe una percepción patriarcal en la que la comprensión de la fémmina se reduce a un “objeto de daño” (Lagarde, 2011: 35), cosificable y perceptible a ser dominada, a tener “poder total sobre ella...” (Lagarde, 2011: 35).

Una postura interesante es planteada por Nelson Arteaga Botello y Jimena Valdés Figueroa, que en el artículo “Contextos socioculturales de los feminicidios en el Estado de México: nuevas subjetividades femeninas”,¹⁴ manifiestan que el feminicidio se da por el deseo de reivindicar la subjetividad del hombre frente a un empoderamiento de la mujer “...en la actualidad, este tipo de acontecimientos son resultado de los reacomodos originados por una mayor participación femenina en espacios de poder que anteriormente eran exclusivamente masculinos” (Arteaga, 2010: 6).

Este cambio del rol maternal y exclusivo del hogar a mujer proveedora y productiva —aunque sea en trabajos menores como mesera, empleada doméstica, sexoservidora, empleada de pequeños establecimientos, entre otros— deja al hombre sin la estabilidad y la supremacía que desempeñaba en el esquema familiar y social de antaño. En este sentido, matar significa privar de toda subjetividad a una persona y ratificar la propia, “...en la actualidad pareciera expresar la necesidad de eliminar la capacidad de las mujeres de convertirse en *sujetos*” (Arteaga, 2010: 7) y este hecho se sobrepone al del acto sexual que en realidad es accesorio, pues revela más el anhelado sometimiento que la figura de placer por el acto en sí mismo, la clave es nulificar la identidad de la mujer y afirmar la que se desvanece.

En este contexto surgen “...mecanismos más violentos de resistencia para reforzar el control, la disciplina y la autoridad sobre las mujeres” (Arteaga, 2011: 14). Los investigadores subrayan cinco tipos de violencia que desembocan en feminicidio, estos son: “de posesión, pasional, intrafamiliar, de explotación sexual y derivadas de actividades como robo o secuestro” (Arteaga, 2011: 19-20); de las 121 averiguaciones previas que analizaron, se señala que los agresores son cercanos a las víctimas, además que “comparten los mismos contextos de inserción laboral y de hábitat de las mujeres que asesinan...” (Arteaga, 2011: 17).

¹⁴ Este artículo fue ganador del primer lugar en la 5a edición del Premio Iberoamericano en Ciencias Sociales, que otorga el Instituto de Investigaciones Sociales (IIS) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

Ciudad Juárez, sitio baldío

Situada en 2014 en el lugar 27 de las 50 ciudades más peligrosas del mundo,¹⁵ con una tasa de 538 homicidios para una población de 1,347,165 habitantes, cifra del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI), Juárez es la ciudad más grande del estado de Chihuahua. Al caminar por algunas de sus calles, se ven filas de casas deshabitadas o quemadas, muchas de ellas convertidas en fumaderos de *crack*. La ciudad vio más de 7,303 asesinatos desde enero de 2008 (Vulliamy, 2001: 61) hasta el primer trimestre de 2011, la mayoría cometidos con una violencia exacerbada, pero en la cual,

los hombres no son asesinados *porque* son hombres o como resultado de su vulnerabilidad como miembros de un género subordinado, ni tampoco son sometidos a formas de degradación y violación específicas basadas en el género, como la violación y tortura sexual, antes de ser asesinados. (Fregoso, 2011: 54)

El feminicidio del 2008 a la 2012 en el estado sumó 764 víctimas (Villalpando, 2012: en línea) y durante 2010 ascendió a 446, de los cuales, 306 se ultimaron en Ciudad Juárez según datos de la PGR, la Comisión Nacional para Prevenir y Erradicar la Violencia contra las Mujeres y la Fiscalía General del estado de Chihuahua (Camacho, 2011: en línea). De acuerdo con datos de esta última,¹⁶ durante el primer trimestre del año se habían perpetrado un total de 774 homicidios, de los que 203 han sido feminicidios y 95 de ellos cometidos en Juárez. Por otro lado, según cifras del Observatorio Estatal del Feminicidio de Justicia para Nuestras Hijas,¹⁷ hasta el 22 de noviembre de 2014 se contabilizaban 105 mujeres victimadas en el estado de Chihuahua por arma de fuego, golpes o tortura, aunque se trata de una aproximación porque “se ha dado una verdadera confrontación de cifras entre ONGs, prensa y funcionarios. ¿Cuántas son? Las autoridades se han contradicho casi todo el tiempo” (Lagarde, 2011: 16).

Las maquiladoras, una de las principales fuentes de empleo para las mujeres en Juárez, han ido en aumento, pero no así las contratacio-

¹⁵ “Las 50 ciudades más violentas del mundo” <http://www.forbes.com.mx/las-50-ciudades-mas-violentas-del-mundo/> Fecha de consulta: 8/06/2015

¹⁶ <http://transparencia.chihuahua.gob.mx/> Fecha de consulta: 23/07/2012

¹⁷ <http://www.justiciaparanuestrashijas.org/> Fecha de consulta: 15/05/2016

nes, ya que a pesar de que se han incrementado en 50 con respecto a la cifra de hace una década, esto no es un indicador de que existan más empleados, pues la mano de obra es más barata en Asia. En palabras de Alfredo Aguilar, expandillero de la zona, una de las consecuencias es que “cuando la maquila te escupe, la venta de drogas se vuelve una forma de quedarte, una forma de vivir. Te quedas y sobrevives lo mejor que puedes, o te vas y tu casa se convierte en un fumadero de crack” (Vulliamy, 2011: 62). Para lograr pensar a Juárez en toda su dimensión, es necesario relacionar el desempleo, la venta de droga y la migración.¹⁸ La realidad social de las mujeres que trabajan en las maquiladoras puede ser abrumadora, pues en un escenario donde tienen hijos y tal vez un esposo desempleado, es probable que éste, por falta de dinero o por una adicción, termine como peón de los cárteles que se pelean las rutas de acceso a Estados Unidos. La droga es un negocio multimillonario en el país y para muchos, es una elección que no opera bajo criterios morales sino de sobrevivencia, cuando en México “cultivar una hectárea de maíz produce 5 mil pesos al año, mientras una hectárea de marihuana... deja más de un millón” (Calva, 2011: en línea).

Nuestro país se convirtió en una tierra bañada en sangre desde que el gobierno del partido conservador Felipe Calderón movilizara al Ejército en diciembre de 2006. Ante el escenario descrito, la 8a Bienal Internacional del cartel en México realizada en 2004 y auspiciada por ICOGRADA, el Gobierno del Estado de Veracruz Ignacio de la Llave, la Universidad Autónoma Metropolitana, la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Veracruzana, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y Trama Visual A.C., fijó una categoría de participación de cartel inédito con el tema “Impunidad”, en el que nueve de ellos abordaron el tema del feminicidio en Juárez; este texto selecciona a cuatro cartelistas¹⁹ que alzaron sus voces para denunciar estos crímenes, poniendo en tela de juicio el papel del Estado en los asesinatos, la ferocidad e irracionalidad con la que los asesinos actúan. “La escala... y la específica brutalidad y severidad de la violación, tortura sexual y mutilación indican un nivel alto de misoginia y deshumanización de la

¹⁸ El crecimiento urbano de ciudad Juárez se dio desde hace más de quince años cuando hubo una gran migración del interior para trabajar en las maquiladoras, misma que no correspondió a las políticas para construir viviendas, dar servicios, transporte o escuela, lo que remonta el problema a años de atraso en cuanto condiciones sociales se refiere.

¹⁹ La selección se hizo con base en aquéllos que representaban al cuerpo como signo, símbolo o ausencia.

mujer” (Lagarde, 2011: 54), la tasación de la mujer como objeto de placer desechable y el espacio vacío que deja cada víctima como parte de una estructura familiar que se rompe, de un tejido social enfermo y afectado, de una comunidad que no se repara, pues lo que se ha arrebatado es la vida de un hijo y el dolor que causa esta pérdida no se puede nombrar.

Si de algo gozan los feminicidios es de visibilidad en medios internacionales, arte, representación, ¿pero cómo se relaciona esta con la visualidad? ¿Cómo se convierte un acontecimiento de visibilidad en uno de visualidad? En la era tecnológica el exceso de visibilidad va de la mano de los avances científicos sobre la visión, hacia una transparencia en pos del todo ver y la hipervigilancia: cámaras, máquinas de rayos x, “ratas transparentes” (Wacjman, 2011).

Lo visible es considerado lo real, lo que existe y es justamente esa obscenidad la que no permite ver nada, la que bloquea lo que podría mirarse. He aquí la clave, un fenómeno de visibilidad se desplaza cuando se pone en juego algo más que el sólo ver, es decir la mirada, pues ella es capaz de poner en juego el imaginario “...no hay mirada sin visión, no hay mirada sin todo el contexto imaginario que da lugar a ella...” (Nasio, 1992: 164).

Hacer del feminicidio un tópico de la visualidad es implicar la mirada de alguien, en este caso de la investigadora y de los cartelistas presentados, es decir, es crear la distancia necesaria para pensar algo críticamente. Jean Luc Nancy hace una diferencia entre ver y mirar:

El ver se hace conforme el campo de los objetos. El mirar lleva al sujeto adelante. “Mirar” [*regarder*] vale primeramente como *garder, warden o warten*, vigilar, tomar al cuidado, tomar en guarda [*prendre en garde*] y tener cuidado, guardarse [*prendre garde*]. Ocuparse e inquietarse. Al mirar, yo velo y (me) guardo: estoy en relación con el mundo, no con el objeto. Y es así como “soy”: en el ver, yo veo, por razón de óptica; en la mirada, soy puesto en juego. No puedo mirar sin que *eso me mire, me incumba* [*me regarde*]. (Nancy, 2012: 73)

Al destacar que eso que me mira me incumbe, Nancy señala que no se trata de la recepción pasiva del ojo en torno al objeto, sino de la participación del cuerpo y la mirada en relación con el mundo. Es a través de la mirada que el feminicidio, fenómeno conocido por su hipervisibilidad, se convierte en uno referente a la visualidad, es decir a cómo se hace visible, sopesando sus modos y sus estrategias.

I Carteles

Las muertas de Juárez demandan justicia (Imagen 1).

Imagen 1. *Las muertas de Juárez demandan justicia*, del autor Paco Argumosa.



Primera exhibición: Ciudad de Xalapa, Veracruz,
8va. Bienal Internacional del cartel en México.

El autor mexicano Paco Argumosa muestra una fotografía de tiro al blanco, juego típico de destreza en cualquier feria mexicana, donde aparece un hombre en primer plano apuntando con una escopeta a las figuras de metal. Las tres filas de mujeres, intercaladas con las de los patos las objetualizan y revelan la naturaleza impune de los crímenes, pues el hombre puede escoger libre y lúdicamente (aspecto que se acentúa por el mantel de *Mickey Mouse*) entre dispararle a un animal o a una fémina “...las mujeres son usables, prescindibles, maltratables y desechables.” (Lagarde, 2011: 19). La dinámica de este pasatiempo implica que entre más siluetas se tiren, mayor será la diversión, el reconocimiento social y la recompensa.

La vida y la muerte se convierten en un juego de azar y es que en México los índices de violencia contra las mujeres continúan en ascenso, no se ha logrado abatirlos. A escala nacional 50% de ellas, es decir, una de cada dos, ha sido o es víctima de agresiones físicas, psicológicas, sexuales o de otro tipo y 30% de estos casos se gesta desde el noviazgo, además los asesinatos por honor²⁰ continúan vigentes en seis estados de la República Mexicana (Chouza, 2012: en línea) y en diez entidades federativas se aplica una disminución de la pena con la atenuante de “emoción violenta” (Navarrete, 2011: en línea).

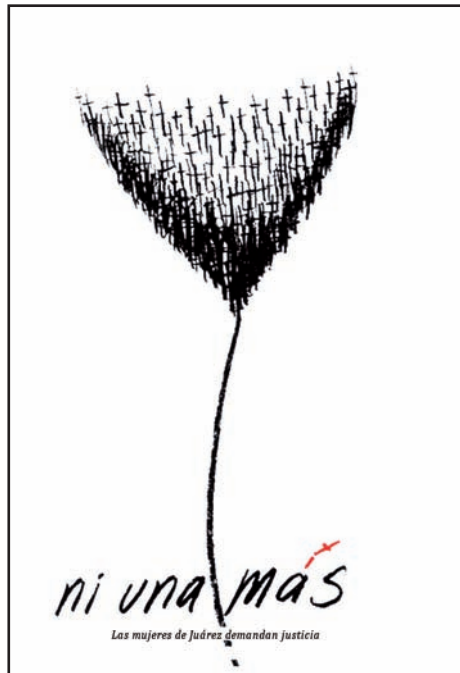
En pocas palabras se “disimula el comportamiento de los hombres... la responsabilidad queda desplazada...” (Radford, 1992: 667) porque se culpa a la mujer de incitar actuaciones inadecuadas “...mientras que los hechos de violencia y dominación de los hombres se deben a algo externo que se ingiere, como las drogas o el alcohol, a facetas de personalidad o alteraciones emocionales provocadas, o a su naturaleza” (Zambrano, 2001: 27). Finalmente, el cartel también representa las corporalidades que caen sin gracia y se pierden en el piso, porque es imposible llevar una cuenta real de los cuerpos que desaparecen enterrados o permanecen ocultos en fosas clandestinas.

Ni una más (Imagen 2)

Los elementos a nivel sintáctico de este cartel, realizado por el mexicano Obed Meza, son sencillos: dos tintas, negra y roja; un dibujo de trazos simples formado por la saturación de pequeñas piezas y tipografía manuscrita cuyo acento aparece en color rojo. En lo semántico, esta serie de signos cobran significado: el abarrotamiento de cruces forman un monte de Venus, símbolo de lo femenino y señal de que el cartel relata un asunto íntimo que implica a todas las mujeres; si se suman las cruces como símbolo de muerte, el resultado es la definición de feminicidio nombrada por Monárrez Frago, como crimen sexual contra las mujeres. Poco a poco, en la base se van acumulando los decesos hasta formar un negro absoluto, cuya línea curva conduce a la frase “ni una más” que tiene la tilde roja y evoca la sangre, esta particularidad pone énfasis en que cada asesinato es importante, cada uno cuenta, no como número, sino como mujer que tiene nombre, historia y rostro “...entendiendo las

²⁰ Cuando el hombre descubre a la pareja en una situación de supuesta infidelidad.

Imagen 2. *Ni una más*, del autor Obed Meza



Primera exhibición: Ciudad de Xalapa, Veracruz,
Sva. Bienal Internacional del cartel en México.

diferencias y particularidades de sus diversos recorridos biográficos hacia la muerte...” (Lagarde, 2011: 34). La frase se le atribuye a la activista Susana Chávez, asesinada también en Ciudad Juárez, quien escribió:

Sangre mía,
de alba,
de luna partida,
del silencio.
de roca muerta,
de mujer en cama,
saltando al vacío,
Abierta a la locura.

Sangre clara y definida,
fértil y semilla,
Sangre incomprensible gira,
Sangre liberación de sí misma,
Sangre río de mis cantos,
Mar de mis abismos.
Sangre instante donde nazco adolorida,
Nutrida de mi última presencia. (Chávez, 2004: en línea)

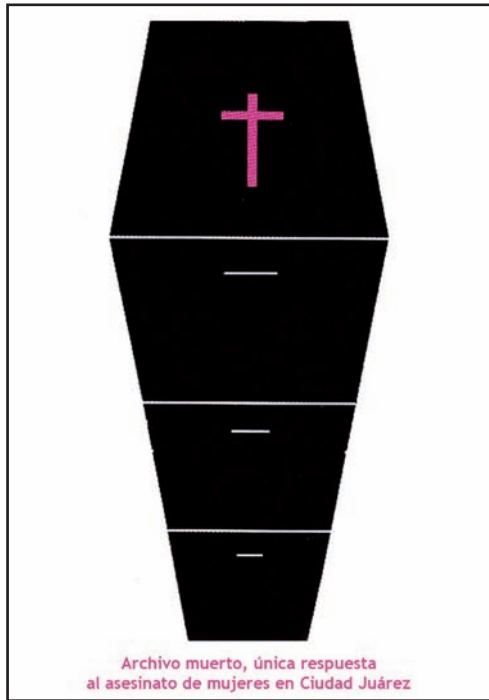
Una de las últimas acciones de la movilizadora fue expresar su rechazo frente a la negativa del gobierno del Estado de México al no declarar en la región “alerta de violencia de género”²¹ argumentando un ataque político, lo que calificó como “...tapar todo lo que está sucediendo y otra vez vivir en el país de las mentiras” (Camacho, 2011: en línea); incluso y para crítica de muchos, el procurador general de Justicia de la entidad, depuró las cifras registradas, que pasaron de 944 a 468 bajo la consigna de que muchas víctimas ni siquiera eran originarias del Estado de México (Camacho, 2011: en línea), lo que da una prueba de los argumentos empleados para “reducir” los índices de homicidios, “cuando el Estado se ve forzado a reconocer el feminicidio como un problema, buscará redefinirlo de forma tal que reduzca la amenaza al *status quo* patriarcal” (Radford, 1992: 674). Marcela Lagarde apunta que generalmente se cuentan los homicidios dolosos pero no los culposos (Lagarde, 2011).

Archivo muerto, única respuesta al asesinato de mujeres en Ciudad Juárez (Imagen 3)

Víctor Manuel Santos Gally, originario de México, presenta un cartel a dos tintas; un ataúd negro se descubre por el símbolo de la cruz que indica fallecimiento, el color rosa que connota lo femenino declara la muerte de una mujer. Esta metáfora funciona en dos niveles, el primero un archivo que a la vez es un féretro y que adquiere la cualidad de muerto, “archivo muerto”, lo que también significa un cierre en la investigación, un débil ejercicio de la justicia con respecto al femini-

²¹ Durante 2015, la Secretaría de Gobernación declaró en alerta de género 11 municipios del Estado de México y 8 en el estado de Morelos.

Imagen 3. *Archivo muerto, única respuesta al asesinato de mujeres en Ciudad Juárez*, del autor Víctor Manuel Santos Gally



Primera exhibición: Ciudad de Xalapa, Veracruz,
8va. Bienal Internacional del cartel en México.

cidio. Basta mencionar el caso de Marisela Escobedo, asesinada el 16 de diciembre de 2010 frente las puertas del palacio de gobierno en la ciudad de Chihuahua mientras exigía justicia por el crimen de su hija Rubí de 16 años, ocurrido dos años atrás. Marisela luchó porque las autoridades detuvieran al homicida confeso de su hija, Sergio Rafael Barraza, quien fue absuelto por un tribunal oral (mismo que se encuentra en juicio político por esta acción). A Barraza se le encontraron vínculos con el narcotráfico y en cierto momento se dijo explícitamente que se conocía su paradero pero que el nexo dificultaba de manera muy aguda su captura. Posteriormente, el caso se revisó en juicio de casación y se le impuso una pena de 50 años de prisión, pero el sujeto ya se había dado

a la fuga. Marisela lo localizó en dos ocasiones, pero las autoridades mexicanas fueron ineptas para detenerlo.

En el archivo muerto, también es necesario recordar el caso de Campo algodonerero,²² como se llamó al incidente en 2001 cuando tres mujeres aparecieron muertas en un predio con ese nombre. La resolución emitida por la Comisión Interamericana de los Derechos Humanos (CIDH) fue proclamar a México culpable por estos crímenes y por la falta de rigor y contundencia de las autoridades para cumplir con su obligación de garantizar los derechos humanos en la localidad. El estatus actual del caso es que la CIDH declaró el cumplimiento parcial de la sentencia, prueba fehaciente de la indolencia con que se han desempeñado hasta ahora las autoridades en los distintos niveles de gobierno.

Las muertas de Juárez demandan justicia (Imagen 4)

La depauperación en las condiciones de vida, la transformación del ejercicio de la sexualidad femenina derivada del incremento de la capacidad de decisión y el desplazamiento de la centralidad del hombre como referente de estabilidad económica y emocional, son los tres factores que enuncia Arteaga (2010) como determinantes para que la subjetividad masculina se sienta desplazada e indeterminada y en estratos sociales bajos piense en el feminicidio como una opción para devolver la situación a su viejo orden.

¿Qué pudo haberle sucedido a la mujer representada en el cartel? ¿Fue atrapada en su camino a la maquila tras decidir dejar a su pareja? ¿Él, despechado y bajo el efecto de las drogas, llamó a otros hombres para humillarla y matarla? ¿Fue elegida al azar y anticipadamente por un grupo criminal o por un grupo de poder en la ciudad? La respuesta está abierta, sin embargo el peruano Emilio Watanabe realiza un cartel muy potente. El código dibujístico, la calidad del trazo en las líneas, la expresión en los colores, el cabello desordenado, el rostro doliente que clama, la visibilidad de los dientes, todo el conjunto nos acerca y nos humaniza. Dentro de la boca de la víctima, las palabras casi ahogadas que no salieron al exterior sino que ella nos ofrece para leer:

²² Se puede revisar la sentencia completa en: <http://www.campoalgotonero.org.mx/> Fecha de consulta: 8/06/2015

Imagen 4. *Las muertas de Juárez demandan justicia*, del autor Emilio Watanabe.



Primera exhibición: Ciudad de Xalapa, Veracruz,
8va. Bienal Internacional del cartel en México.

... y trato de resistirme cuando me tiran al suelo...
¿Qué me van a hacer?!...¡Nada morrita, nomás vamos a divertirnos
un poco!... y me manosean con sus manos puercas...
¡Órale, agárrela bien! Me arrancan la ropa y mientras dos de ellos me
sujetan el otro me viola... y luego el otro... y el otro.
Adolorida y asqueada trato de gritar y sólo me sale un grito ahogado
que ojalá no se lo trague la arena de este desierto...
Siento algo en el cuello... y sangre, mucha sangre... todo se nubla...
¿Hasta cuándo van a agarrar a estos cerdos?...
¿Y dónde quedó la Justicia... en el cielo?...

La imagen es el momento en que culmina este relato desgarrador, el espectador es salpicado por las gotas de sangre en el instante que es degollada, se cita a continuación el testimonio de Norma Ledesma Ortega, madre de la difunta Paloma Angélica Escobar Ledesma:

Porque si el desierto de Chihuahua se regó con sangre inocente, desde ahí, la sangre de nuestras hijas clama justicia... Perpetuamos sus nombres hasta conseguir la justicia aquí en esta tierra y esperamos un día ver con nuestros ojos: EL SOL DE JUSTICIA QUE TANTO ANHELAMOS. (Fregoso, 2011: 439)

Palabras finales

Los carteles expuestos son una superficie que significa la ausencia, el sexo que ha sido destrozado por la violación multitudinaria, una negación a su existencia. La cabeza decapitada separada del tronco y tirada en la tierra del desierto representa el cuerpo abyecto, invisible dentro de las fosas clandestinas o imposible de reconstruir tras las mutilaciones y daños. ¿Quiénes eran esas mujeres?

...algunas fueron tzotziles como las Lunas de Acteal, otras rarámuris, otras más nahuas... todas fueron torturadas, maltratadas, atemorizadas y vivieron miedo y humillaciones... tiradas, convertidas en despojos; todas estuvieron en cautiverio; todas quedaron aisladas, desprotegidas, aterradas, vivieron la más extrema impotencia de la indefensión; todas fueron agredidas y violentadas hasta la muerte... (Lagarde, 2011: 25).

Éste es el cuerpo fragmentado, el tejido social roto, la cultura de total impunidad, las autoridades echándose la culpa unas a otras, lucrando con las asesinadas, victimizando a la urbe. Éste es el retrato de los crímenes contra las mujeres en Ciudad Juárez.

Bibliografía

Arnoldi, Per. 1994. "El cartel", en Xavier Bermúdez (comp.) *Tercera Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual.

- Arteaga, Nelson. 2010. Contextos socioculturales de los feminicidios en el Estado de México: nuevas subjetividades femeninas”. *Revista Mexicana de Sociología*, núm. 72, pp. 5-35.
- Atencio, Graciela. 2003. “Crímenes en Ciudad Juárez. Una década de impunidad y misoginia”. Periódico *La Jornada*, Disponible en: http://www.jornada.unam.mx/2003/09/01/articulos/61_juarez_decada.htm. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- . 2011. “Feminicidio-Femicidio: Un paradigma para el análisis de la violencia de género”, en Femicidio.net. Disponible en: <http://www.infogenero.net/documentos/FEMINICIDIO-feminicidio-paradigma%20para%20su%20analisis-Graciela%20Atencio.pdf>. Fecha de consulta, 8 de junio de 2015.
- Bermúdez, Xavier. 1994. *Tercera Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual.
- . 2010. *Undécima Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual.
- Calva, José Luis. 2011. “La economía del narcotráfico”. Periódico *La Jornada*, Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/07/18/opinion/012o1eco>. Fecha de consulta 23 de julio de 2012.
- Camacho Servín, Fernando. 2011. “Marchan en Reforma para protestar por feminicidios”. Periódico *La Jornada*, Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2011/01/16/politica/007n1pol>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015
- Méndez, Alfredo. 2012. “Documentan 136 mil muertos por lucha al narco; más que en un país en guerra”. Periódico *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/12/11/politica/015n1pol>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- Chávez, Susana. 2004. “Sangre nuestra”. Blog *Primera Tormenta*, Disponible en: <http://primeratormenta.blogspot.com/>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- Chouza, Paula. 2012. “Feminicidio ‘por honor’”. Periódico *El País*. Disponible en: http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/03/05/actualidad/1330981386_402961.html Fecha de consulta, 23 de julio de 2012.
- Domínguez-Ruvalcaba, Héctor. 2011. “Obedézcase pero no se cumpla: el papel del gobierno, el crimen organizado y las organizaciones civiles en el sistema de impunidad que asesina a las mujeres de Ciudad Juárez, México”, en: Rosa-Linda Fregoso (coord.). *Feminicidio en América Latina*. México: CEIICH/UNAM, pp. 279-298.

- Efland, Arthur D. 2003. *La educación en el arte posmoderno*. Barcelona: Paidós.
- Fregoso, Rosa-Linda. 2011. “Introducción. Una cartografía del feminicidio en las Américas”, en: Rosa-Linda Fregoso (coord.). *Feminicidio en América Latina*. México: CEIICH/UNAM, pp. 43-92.
- Iturralde, Christina. 2011. “La búsqueda de rendición de cuentas en la frontera: justicia para las mujeres de Ciudad Juárez”, en: Rosa-Linda Fregoso (coord.). *Feminicidio en América Latina*. México: CEIICH/UNAM, pp. 355-377.
- Guzmán, Andrés. 2009. “Fetichismo y Estereotipos en Juárez: The Laboratory of our Future”. *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 7, núm. 1, pp. 37-46.
- Jay, Martin. 2003. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la teoría crítica*. Buenos Aires: Paidós.
- . 2007. “Parresía visual. Foucault y la verdad de la mirada”. *Revista Estudios visuales*, núm. 4, pp. 7-21.
- . 1993. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press (Hay traducción al español).
- Lagarde, Marcela. 2011. “Prefacio. Claves feministas en torno al feminicidio. Construcción teórica, política y jurídica”, en: Rosa-Linda Fregoso (coord.). *Feminicidio en América Latina*. México: CEIICH/UNAM, pp. 11-41.
- Monárrez, Julia. 2006. “Los feminicidios en Juárez, de tipo ‘sexual sistémico’, señalan expertos”. Periódico *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2006/11/16/index.php?section=sociedad&article=053n1soc>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- Martínez, Marta. 2010. “Marcela Lagarde: ‘Los feminicidios son la punta del iceberg de todas las formas de violencia cotidiana contra las mujeres’”. ADITAL Noticias de América Latina y el Caribe, Disponible en: <http://www.adital.org.br/site/noticia.asp?lang=ES&cod=47981>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- Nancy, Jean Luc. 2012. *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nasio, Juan David. 1992. *La mirada en psicoanálisis*. España: Gedisa.
- Navarrete, Pablo. 2011. “Feminicidio: la violencia institucional”. Periódico *La Jornada*, Disponible en: <http://www.lajornadajalisco.com.mx/2011/07/20/index.php?section=politica&article=003n1pol>. Fecha de consulta 23 de julio de 2012.

- Pratt, Mary Louise. 2010. *Ojos imperiales*. México: Fondo de Cultura Económica, 2a. ed.
- Radford, Jill. 2006 [1992]. “¿De aquí por dónde seguimos?”, en: Diana Russell y Jill Radford (edit.). *Feminicidio. La política del asesinato de mujeres*. México: CEIICH-UNAM, pp. 665-678.
- y Diana Russel (eds.). 2006 [1992]. *Feminicidio. La política del asesinato de mujeres*. México: CEIICH-UNAM/Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana-Cámara de Diputados, 712 p.
- Russell, Diana. 2001. “Conclusión. Feminicidio: la ‘solución final’ de algunos hombres para las mujeres”, en: Diana Russell y Roberta A. Harmes (edit.). *Feminicidio una perspectiva global*. México: CEIICH/UNAM, pp. 345-366.
- Santacruz, Israel. 2011. “Detenidos policías de Allende por jóvenes mutiladas”. Diario *El Porvenir* de Monterrey, Disponible en: http://www.elporvenir.com.mx/notas.asp?nota_id=514249. Fecha de consulta 23 de julio de 2012.
- Santos, Boaventura de Sousa. 2000. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- . 2008. *Hacia una sociología de las ausencias y una sociología de las emergencias. Conocer el sur. Pensar una cultura política emancipatoria*. La Paz: Clacso ediciones y Cides-Umsa.
- Simmons, William. 2011. “Recursos innovadores trasnacionales para las mujeres de Ciudad Juárez”, en: Rosa-Linda Fregoso (coord.). *Feminicidio en América Latina*. México: CEIICH/UNAM, pp. 299-330.
- Villalpando, Rubén. 2012. “En Juárez, tres nuevos feminicidios”. Periódico *La Jornada*. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/05/politica/010n3pol>. Fecha de consulta 8 de junio de 2015.
- Vulliamy (ed.). 2011. “Mientras Juárez cae”. Revista *Letras Libres*, núm. 147, pp. 60-67.
- Wajcman, Gerard. 2011. *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Zambrano, María. 2001. “Introducción. Por la vida y la libertad de las mujeres. Fin al feminicidio”, en: Diana Russell y Roberta A. Harmes (edit.). *Feminicidio una perspectiva global*. México: CEIICH/UNAM, pp. 15-42.

Relación de imágenes

Imagen 1: *Las muertas de Juárez demandan justicia*, del autor Paco Argumosa, publicado en Bermúdez, Xavier. 2004. *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual A.C.

Imagen 2: *Ni una más*, del autor Obed Meza, publicado en Bermúdez, Xavier. 2004. *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual A.C.

Imagen 3: *Archivo muerto, única respuesta al asesinato de mujeres en Ciudad Juárez*, del autor Víctor Manuel Santos Gally, publicado en Bermúdez, Xavier. 2004. *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual A.C.

Imagen 4: *Las muertas de Juárez demandan justicia*, del autor Emilio Watanabe, publicado en Bermúdez, Xavier. 2004. *Octava Bienal Internacional del Cartel en México*. México: Trama Visual A.C.

EL REGISTRO DE LA VIOLENCIA MEXICANA
EN LAS CRÓNICAS DE LO APOCALÍPTICO*



*Maya Aguiluz Ibargüen***

Afectados por los objetos de la violencia vista

¿Qué encuadre ofrecer para las violencias polifacéticas del mundo contemporáneo sino acaso el que “la violencia enmarca de manera sombría”? Con relativa independencia respecto de su manifestación específica, cualquier acto violento se ejerce acompañado de un manto de negatividad con que se sopesa “lo anómalo, lo insoportable, lo inhumano” (Mier, 2005: en línea) y bajo el cual se intentan registrar las historias, narrativas, traumas, testimonios, biografías, investigaciones y poemas. En general, se suele concluir que hay aspectos inaprehensibles de las experiencias de la violencia que escapan a los anteriores medios de registro y, por ende, a los propios marcos de la cultura en donde anidan unas y otras formas de violencia. Entre otras dificultades relativas a la tensión entre aquello inscrito en los registros y lo que queda fuera, está presente la relativa a las condiciones de posibilidad o imposibilidad de

* La información que apoya este escrito y, en parte, determina su forma, procede de una lista de notas informativas, blogs periodísticos y académicos, páginas institucionales, diarios y semanarios en línea y otras fuentes disponibles en la Web, entre otras: www.sinembargo.com, www.animalpolitico.com, www.elpais.com, www.proceso.com, www.periodistasdeapie.org.mx. Versiones previas fueron presentadas en Buenos Aires, en el “II Encuentro Internacional sobre Vida Cotidiana, Conflicto y Estructura Social” realizado por el Centro de Investigaciones y Estudios Sociológicos (CIES), del 5 al 7 de agosto de 2012, y en el grupo de trabajo “Inscripción y Representación: Enfoques teóricos y creativos” del 9o Encuentro del Hemispheric Institute, llevado a cabo en Montreal el 27 de junio del 2014. Agradezco a Ángeles Donoso Macaya sus facilidades para participar en este evento vía skype. Merece una mención aparte el diálogo sobre los temas y preocupaciones afines que he sostenido con amigos, colegas actuales y potenciales como Rigoberto Reyes Sánchez y Yolloxochitl Mancillas López. Agradezco la posibilidad de concluir esta versión a la Beca para Sabático en el Extranjero otorgada por la Dirección General del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM (de septiembre de 2013 a septiembre de 2014).

** Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH)-Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

expresar, transmitir, orientar y asumir social y políticamente, las consecuencias del daño producido por los actos violentos sobre personas y colectivos.

Desde sus primeros trazos este artículo intentó participar de la caracterización de la violencia extrema y cotidiana en el México reciente, explorando en particular los efectos subjetivos que han tenido lugar en la convivencia con los objetos, sujetos y modalidades de esa violencia, así como con sus registros.

Comenzamos por marcar una primera falta en los registros macro-sociales del país: como cuestión de urgencia *común*, la violencia específica que creció y anudó a México en el transcurso de los primeros quince años de nuestro siglo fue ominosamente postergada. En retrospectiva, esta falta resulta una paradoja significativa de la historia social reciente. Y es que mientras los sufrimientos provocados por toda clase de violencias pugnaban por tornarse visibles públicamente, la cultura global del país se producía tendencial y luego mayoritariamente en, desde y para las plataformas y sitios de información, difusión y comunicación en Internet, en donde las imágenes corrieron la suerte que siguen los objetos en la cultura: se vuelven extraños a la experiencia inmediata porque cobran vida propia, o bien, coexisten materialmente en los espacios de vida humana y social llegando incluso a imprimir una orientación en ellos. Preguntar por el modo en que estos objetos culturales, en particular aquellos producidos intensivamente por los medios y artefactos de visualidad, orientaron e informaron la cultura mexicana en un periodo encarnizado, se convirtió en pauta para elaborar retrospectivamente un cuadro de época.

Las fotos, videos, imágenes, soportes multimedia, y toda clase de objetos visuales que poblaron las superficies mediáticas, junto con el acceso unipersonal a los dispositivos visuales, representaron en el caso que nos ocupa una tendencia afín a la escalada de la violencia extrema, por lo que el problema de la medialidad resulta no sólo un canal para indagar la relación entre los procesos subjetivos y la vida material de las imágenes sino que esa imbricación comporta un rasgo singular, un paradigma, de la historia reciente mexicana puesto que los campos y circuitos visuales dependieron de ciertos medios, registros y aparatos y no de otros; y, porque durante ese periodo breve cobró sentido la idea según la cual el ser humano es “lugar de imágenes” puesto que son ellas las que toman posesión de su cuerpo, quedando a su merced (Belting, 2008: 14).

Conclusiones como ésta llevan a entrelazar la específica modalidad del ejercicio de la violencia conocida en el país, que sigue ya cursos transgeneracionales, con los momentos en los cuales la percepción descolló en medio de un contexto en donde privó una medialidad de las imágenes (2008: 16) que ensanchó el espacio humano afectado porque ver lo violento atraviesa e invade aún los puntos más recónditos de la tierra y el cuerpo constituyéndose en una experiencia hecha cuerpo; al final, en un estado del cuerpo social.

Para llegar al lugar de esta experiencia corporizada, hay que ir a ella, no esperar que ella venga o sea trasladada hacia nosotros, por lo tanto, nos ocuparemos de ciertos objetos de la cultura mexicana reciente —crónicas y fotografías— que por su carácter visual,¹ pusieron a circular un lenguaje singular que no solamente representa y remite a los contextos de la violencia extrema, sino que también “revela” nuestro ser/estar en el mundo (véase Csordas, 2008).

Ante algunas crónicas e imágenes producidas entre los años 2007-2011 es posible matizar respecto de su papel subjetivante, dado que su propia gestación provino de su proximidad material con el significado que en México fue cobrando la muerte en general. No es un tema central pero, sin duda, los objetos visuales han sido parte de la transformación del umbral del sentido de la muerte y la vida como dimensiones antropológicas de la cultura mexicana. Atender este componente también participa de una historia de las imágenes de la violencia que seguramente está en proceso de formación y al cual este trabajo se pretende sumar.

Algunas fotos producidas por el periodismo gráfico en esos años ingresaron en un circuito en el que la imagen se expuso bajo su aspecto icónico, siguiendo el canon de la fotografía documental registrada desde la contigüidad física y desde la relación de semejanza con el objeto o situación representada.

Otras imágenes simultáneamente circularon en su forma visual de apariencia de algo (*imago*) que de manera amplificadas pasaron a signar de un modo específico el medio. Podrían entenderse así los registros

¹ Interrogar éstos y otros objetos (a su vez relaciones estructuradas y estructurándose) significa tomarlos no por lo que ellos representan en una composición de acciones de actores/actrices, fuerzas y poderes sino por la manera en que estos objetos actúan, afectan, y se instalan en los lugares cobrando una forma material (Ahmed, 2011: 45) Por su parte, como elemento de método se toma la “suspensión de juicio” fenomenológico para re-describir la violencia en tanto experiencia de algo (de los objetos de violencia).

que dotaron de un *timing* a los espacios violentados, concentrando en una figura la contundencia de lo acontecido: una mano que cae de entre la puerta abierta de una furgoneta representaba mejor al país en el momento en que fue entrevistado el fotoperiodista de Tijuana, Alejandro Cossío, por el diario *El País*: “Sólo con un detalle se pueden decir muchas cosas, sin tantos muertos, aunque también es necesario fotografiarlos para hacer énfasis en que hay muchos, que se trata de una guerra” (Cossío, 2010a: en línea).

Los objetos visuales poseen el carácter de signos (*signum*), tanto por la duración subjetiva que trasciende a las personas que contemplaron hechos y lugar del crimen como por la continuidad de su función como parte de imágenes mentales del periodo. Entre las imágenes fotográficas que plasmaron la violencia tal cual estaba siendo destacaron aquellas que hicieron las veces de sustitutos de otros signos, cuando funcionaron mediando mensajes crípticos o abiertos entre las partes enfrentadas durante la llamada “guerra contra el crimen organizado” o de ciertas —los grupos criminales— partes ante la sociedad mexicana. De las fotografías de Pedro Pardo (algunas seleccionadas entre las diez mejores del año 2011 según la revista *Time*), una toma del interior de la cajuela de un taxi de donde surgen unos pies cubiertos por el mensaje de un grupo delictivo, destaca por la sombra proyectada sobre sus espectadores (véase Pardo, 2012: en línea) que no consiste solamente en el comunicado amenazante sino en el accionar sin límite del asesinato que, con o sin el mensaje concreto, anunciaron la replicación de un proceso inacabado. En casos como éste, las imágenes cumplían las veces de indicios (de síntomas) y anunciaciones de algo por venir y, no obstante haber sido generadas y constituidas dentro de las propias composiciones de los lugares del acontecimiento, su impacto sucumbió a la legalidad mayor de una violencia específicamente depredadora y apocalíptica.

Por esto, el caso mexicano de los últimos tres lustros cabe bajo las coordenadas interpretativas de la crónica cultural de Carlos Monsiváis, que en los años de 1980 llegó a fijar la posibilidad de un “juicio estético” sobre el caos y la catástrofe urbana de la Ciudad de México del fin-de-siglo XX. Las crónicas apocalípticas se desplazaron recientemente como una metonimia de las violencias, para ocupar con sus “objetos visuales” un espacio público en donde se disputan los criterios que definen a una colectividad, y que ésta emplea para autodefinirse. Lo apocalíptico en el México reciente no se convirtió en un lenguaje sobre el final, sino en un manto “síguico” con el cual poder señalar el vacío que hay entre

una experiencia singular y el ámbito político y simbólico del que surge el sentido y la autoimagen de país. Para volver a reconectar la sociedad colectiva con un aprecio por la existencia después del desastre, el orden de juicios por advenir es de tipo *afectivo*, y de acuerdo con el significado atribuible al elemento apocalíptico en la cultura, se debe pensar asimismo en su calidad de juicios culturales, y puesto que rebasan los marcos tradicionales de la política, juicios postpolíticos.

En adelante presento algunas líneas de los relatos que, en forma de crónicas y reportajes potenciaron la gestación de juicios afectivos, y que por tal motivo son susceptibles de reconocerse como puntos de inflexión en la formación incipiente de una cultura política en el periodo en cuestión. Ciertas prácticas periodísticas mudaron de un antiguo y convencional esquema informativo a formas escriturales y visuales en las cuales la presentación de las historias paralelas a la nota del evento funcionó a manera de un registro de parte de guerra, cuyo gesto emblemático consistió en acusar el estado social y cultural del cuerpo-país.

Junto al parte de una guerra que aún espera la ciudadanía, porque la reconversión de la violencia sigue cobrando otras formas y más vidas; también las historias repartidas por toda la geografía mexicana aguardan un recuento de la tensión extrema de vida y muerte en México, pues cerrado aparente y parcialmente aquel periodo (de 2007 a 2011) en el que la visibilidad de la violencia estuvo circunscrita en lo mediático, en las estadísticas y en las cartografías del espacio violentado mexicano, todavía está en juego el papel que los registros del periodismo y de las investigaciones efectuadas bajo acoso y amenazas pueden desempeñar: persisten hechos, cuerpos y situaciones sin ningún registro.

Iré desgranando sólo algunos de los registros visuales y textuales de la vida mexicana que están o estuvieron disponibles en sitios de la plataforma global, cuando la existencia social se tornó opaca. Al monitorearlos una encara más que los fragmentos, las cenizas de lo que todavía se reconoce bajo los términos de experiencia contemporánea en México. Esta ceniza rezuma tiempos vividos de manera convulsa, bajo riesgo, así como relaciones sociales quebrantadas, y, no obstante, estructurándose en torno a escalas de realidades afectivas.

Tratar de establecer la manera en que los afectos y las emociones (contiguas activamente) envuelven socialmente a los sujetos y las cosas, implica seguir los puntos y localidades de su residencia. Según esta orientación, los sitios y registros, así como los espacios físicos y los

parajes, aparecen en forma de lugares donde descansan, transitan y habitan los afectos. Que esto suceda así, que una lectura afectiva conlleve el entendimiento de relaciones entre sujetos y objetos *en un lugar*, con dimensiones psíquicas, morales y sociales (Ahmed, 2010: 231), implica hablar del “efecto de cierta historia; de una historia que intenta disimular o esconder sus rastros” (Ahmed, 2004: 119). Pero con mayor frecuencia, la lectura de las economías afectivas no reside en una composición positiva de los lugares, por lo que nos vemos orillados a trabajar sobre la experimentación de eventos y puntos carentes de luz de la historia reciente mexicana.

Imaginarios apocalípticos. Del referente literario a la vida cultural de la violencia

Al poner de relieve un componente apocalíptico en la formación del imaginario de la violencia excepcional en México se busca acentuar las relaciones dinámicas y espaciales de las imágenes “indiciales”. En ellas, además de los objetos visuales e imágenes fotográficas, comprendo la proyección imaginativa provocada por los relatos y crónicas de la violencia.

Decía anteriormente que el índice en una foto remite a su referente, contexto u objeto representado; ahora cabe agregar que el índice conecta asimismo con el entorno, los sentidos y las circunstancias de la persona para la cual la imagen es signo, y en esto funcionan también el dinamismo y la espacialidad citadas. Un índice en imágenes apocalípticas descansaría en aquello que acontece, o puede ocurrir, entre el plano de los signos y los mundos sensibles de los sujetos.

Dentro del imaginario comparece la manera en que la gente imagina su entorno y lo expresa en imágenes, relatos, mitos, maneras de fabular, así como en las posiciones de su práctica cotidiana. En el caso de lo apocalíptico, si su acepción concierne a la eterna lucha entre el bien y el mal presente en la tradición judeo-cristiana también su sentido advierte la co-presencia de temporalidades de caos y orden en la memoria colectiva de pueblos y culturas ancestrales en América.

El apocalipsis es un cimiento narrativo frecuente en los estudios literarios (Parkinson Zamora 1989/1996); ha sido sobre-utilizado a veces en cantidad de filmografía, series y episodios de televisión donde se repiten y reinventan secuencias ya clásicas del cine que dan muestra de

un mundo de pesadilla y siniestro; tal es el caso de una escena de *Blue Velvet/Terciopelo Azul* (David Lynch, 1986): el cartílago mutilado de una oreja hallado en el césped de un jardín es el umbral de entrada a un submundo del cual no se regresa siendo el/la mismo/a.

Tratándose de una narración inmersa en un esquema de reconstrucción histórica, las visiones escatológicas que emergen en periodos de transición han merecido reparos y precisiones, toda vez que los *estados de ánimo vinculados con el final* parecen marcar de manera extendida y recurrente las historias sociales y colectivas. Poco antes de morir, el historiador Eric Hobsbawn hizo referencia a este tema articulando la pregunta: “¿Es posible una historia del temor?” cuando reseñó una historia británica de entreguerras que lleva por título *La edad mórbida* (de su colega Richard Overy). Las palabras de Hobsbawn resultaron concluyentes,

en el último milenio sería difícil señalar un punto en el tiempo, al menos en el mundo cristiano, en el que éste [estado de ánimo] no tuviera ninguna expresión significativa, a menudo en el idioma apocalíptico construido para ese propósito y explorado en los trabajos de Norman Cohn [o Aldous Huxley siguiendo la “mano de Belial” en la historia moderna] En la historia europea hay buenas razones de por qué no es excepcional el sentido de que “nosotros” —como sea que se defina— nos sentimos bajo amenaza de enemigos externos o demonios interiores. (Hobsbawn, 2009/2011)

En este ajuste historiográfico europeo, los miedos y temores pertenecerían a una dimensión emotiva, no exenta de sobresaltos y estridencias, pero al fin y al cabo parte de una aclimatación social acorde con la particular historia continental. Aminorar la excepcionalidad respecto a una formación emocional colectiva en las sociedades europeas, parece ser una sugerencia de Hobsbawn, sumada cierta cautela frente a la incursión de la historia en el terreno movedizo de las experiencias emocionales del pasado, pues ¿de qué manera quienes construyen historia saben cuándo la gente experimentó más susto que enojo? (Bourke, 2005: 73).

Con respecto al miedo, como con lo apocalíptico emerge una preocupación análoga a la del historiador, ya que ambas resultan respuestas culturales, —más que a lo desconocido— a situaciones y eventos que ocurren o pueden ocurrir en el mundo circundante: amenazas, peligro, muerte, desastres, inseguridad, violencia, entre otras. Su parecido de familia estriba en la respectiva dependencia para surgir en el marco de estas situaciones, y en que ni los miedos anticipados o percibidos ni los

imaginarios apocalípticos tienen lugar sin imbricaciones en complejos afectivos o emotivos.

Entre un ambiente apocalíptico y una atmósfera de miedos atraviesa un canal de sensaciones que, fundamentalmente, tienen que ver con el cuerpo, con la carne y la precariedad. Por eso el sentir miedo no depende de una construcción social y, sin embargo, como cualquier emoción, es constitutiva del devenir sujeto o persona, especialmente porque la sensación de miedo es aquello que lastima el punto más real e irreductible de una historia individual (Bourke, 2005: 8).

Damos por sentado que la palabra miedo comparece en una extensa variación cultural, inclusive de no existir su equivalente lexical, una responsabilidad con una variedad de miedos posibles invita a la continua traducción cultural. Pero considerando cómo en el mismo arco emocional, que va de la aprehensión al terror, se admiten intensidades de miedo, resulta pertinente discriminar entre éstas las que pueden mediar en un devenir persona. Y en ellas, las que son susceptibles de mediar una lectura de la historia del presente. Vistas desde el contexto de violencia, las intensidades del miedo y las claves apocalípticas, se encuentran co-implicadas en la historia del presente mexicano, o en lo más álgido de su pasado reciente; por tanto en adelante faltaría revisar algunos elementos de este argumento.

En las primeras acepciones de apocalipsis, del griego *apokalupsis*, las significaciones relativas al juicio de la historia y a la revelación del devenir, que derivaban a su vez del verbo hebreo *galá* (Derrida, 1983/1994: 11), dieron una pausa característica a su significación de desvelamiento de lo oculto, sin embargo, prevaleció su sentido doble en torno al finalismo del desastre y al renacimiento. La expansión de este sentido simultáneo, y a veces ambivalente, de revelación benigna y malignidad de la destrucción se reconoce como una evolución semántica exclusivista basada en la difusión de la versión del Apocalipsis de Juan de Patmos (Jay, 1993/2003: 168).

Las ideas de un final cruzaron casi todos los modernismos; al convertirse hacia la década de 1920, en un recurrido mito de la literatura, la plástica, del discurso científico, el cine y de la teoría social: lo apocalíptico devino en *tono* y figura de lo que es pensable con respecto a un tiempo, su narración y su historia, dando por esto mismo cabida a versiones con diversidad de acentos: el fin de la historia, el fin de la moral, el fin del sujeto, el del hombre, el de Occidente, el de la tierra, etcétera (Derrida, 1983/1994: 80; Jay, 1993/ 2003: 176).

En América Latina, el estudio de los imaginarios apocalípticos ha observado un importante auge en el curso del 2000. Geneviève Fabry, quien estudia un respectivo *corpus* literario, reconoce que:

el mito del Apocalipsis, en las variantes más fieles, remite a la revelación profética de un acontecimiento dramático para la humanidad, en el que las fuerzas del mal vencen a las del bien en un gran cataclismo cósmico, después del cual Dios destruye los poderes dominantes para instaurar la supremacía del bien alcanzándose así el fin de los tiempos

Esta referencia a la presencia mundana de fuerzas entrópicas, identificadas con la catástrofe en las cosmogonías andinas y en varios pueblos originarios de la región latinoamericana (Fabry, 2010: 98), se ha estabilizado en las semánticas históricas que apuntan hacia una formación de futuros posteriores al desastre.

Aunado a esta producción de historias que prescinden de los supuestos finalistas de lo apocalíptico, existe otro elemento de esta misma clave de lectura que surge del lado de la noción teológica de la “revelación”, aunque provenga de las fuentes de la tradición, el *Apocalipsis* de Juan, antes mencionada como la versión más extendida. No obstante, en ésta se advierte cómo el imaginario admite una función agencial del mito que puede tornar en una apertura subjetiva con capacidad de arrogarse una responsabilidad con el mundo cotidiano.

En la figura de un narrador rebelde, el apocalipsista, que describe el final del mundo oponiéndose a las prácticas espirituales y políticas, se encuentra asimismo la articulación entre el balance del desastre y la promesa de justicia por venir (Logie, 2008). En esta misma línea, Fabry encuentra una fuerte dinamización de los motivos apocalípticos en ambientes culturales latinoamericanos, en donde ciertas voces líricas hacen las veces de la voz de un vidente (el mismo narrador del relato bíblico) (Fabry, 2010: 99-100). Entre estas voces la de Pablo Neruda ostenta la exigencia por desbaratar un tiempo demasiado largo; en su poema *Fin de mundo* (1969) se lee:

¡Qué siglo más permanente!

Preguntamos:

¿Cuándo caerá? Cuándo se irá de bruces

al compacto, al vacío? (Neruda, cit. por Fabry, 2010: 100)

En los vértices del acontecer dramático de las violencias en México, la campaña bélica del gobierno del Partido de Acción Nacional, encabezado por Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) aglutinó un reclamo colectivo por un término, similar a la de esta voz lírica. Como ironía de la historia, el discurso gubernamental viró con un rumbo escatológico eligiendo el motivo de la destrucción de las figuras del mal, dejando en suspenso el bien hasta que el caos fuese trascendido. Quizá por ello valga otra vez referirse con Monsiváis al país que a lo largo de ese sexenio fue abandonado a su condición postapocalíptica.² En esta representación se divisa la co-presencia en México de varios males; entre los mayores, el complejo de violencias organizadas, criminales, para e ilegales, que acompañaron los últimos diez años de acelerada desinstitucionalización, vacíos democráticos, instalación de mecanismos de silenciamiento local y regional.

Durante el periodo calderonista, la acción política quedó reducida al...

espacio trasnacional y cultural donde fuerzas competidoras (estados, gánsteres y sociedad civil) libra(ron) una guerra física y de información para controlar el territorio, los mercados y esferas de influencia.(Sullivan, 2012: en línea).

Desde el punto de vista de la vieja crítica de la escritura y el periodismo, una guerra siempre deviene un sujeto (como aludió en su momento el periodista de fin-de-siglo Karl Kraus): no se trata solamente, que es bastante, de la continuación de la política por otros medios (según la fórmula conocida de Clausewitz): la guerra dicta los términos y el umbral de vida y muerte a que se reducirá su entorno, pero se lleva consigo la parte del mundo que muere en su curso.

Cada registro de las pérdidas, ejecuciones y desapariciones durante los tiempos de violencia extrema y organizada, ha sido contado en historias que representan una osadía y, en muchas ocasiones, un

² Situado en las postrimerías de las visiones escatológicas prevalecientes en la era de George W. Bush, el discurso calderonista fue efecto y resonancia de la sobre-ideologización de la acción política. En un polémico acercamiento, el inglés John Gray (2008 [2007]) mostró la experiencia histórica de las utopías de izquierdas y derechas radicales que se han apoyado en visiones apocalípticas para cambiar un orden social, terminando sin embargo degradándolo. Con justificaciones para la radicalización de la revolución o la renovación moral, esas visiones utópicas que justificando la salvación irrumpen sobre el mundo con proyectos sangrientos.

acta de defunción. Las historias de investigación periodística, las notas breves, columnas, reportajes, imágenes, y las literaturas de ficción y no ficción acumularon un tipo de registro que cabría identificar con el lenguaje de la crónica, pero guardando distancia de las crónicas de la cultura mexicana conocida en los años ochenta y noventa del último siglo, cuando los textos llenos del color nacional y de la sabiduría del cronista Carlos Monsiváis³ retrataron la ciudad capital y centro de la política nacional.

La Ciudad de México de Monsiváis, y la de ahora, se resuelve en un espacio sin confines, abisal y desbordado. Pero en su descomunal existencia; Monsiváis entreveía la propulsión de una fuga hacia otra parte desde el montaje cotidiano de la economía informal, la subsistencia y el ambulante. Mientras, un joven hace del fuego [la ingesta y la devolución], el eje de su gastronomía (Monsiváis, 1995: 17).⁴ Ese fuego informe —como la bestialidad en el poeta ruso— acaba engullendo a los supervivientes, formados por ese bastión de jóvenes dispuestos no a morir poco a poco, sino a jugárselas de una vez y para siempre, a cambio de mejor fortuna (poder matar, era desde entonces un medio intercambiable para el ascenso en las jerarquías de la violencia criminal).

El imaginario apocalíptico para Monsiváis correspondía al México sin vertebración, a esa vida indómita vencida finalmente por la pauperización social. *Los rituales del caos* (Monsiváis 1995) remiten a una catástrofe que tuvo efecto en (una ciudad) donde “lo peor ya ocurrió” (1995: 21); por ello, su narrativa hace recuento de un abandono que llevó a la ruina ocupándose de esos restos después de la debacle. No obstante haber referido a la ciudad postapocalíptica, puesto que Monsiváis se ocupó de dar cuenta de los cambios de la capital mexicana que era todavía, para mediados de 1990, caja de resonancia de los cambios de las políticas federales y parámetro del continuo y vertiginoso de la desigualdad, con niveles de pobreza localizada en las regiones (indígenas) olvidadas, lo

³ Aun cuando la referencia es a *Los Rituales del caos*, véase *Apocalipstick* (Monsiváis, 2009). Entre los estudios y antologías que proliferan después de su fallecimiento en el 2010, véase Linda Egan *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México Contemporáneo* (Egan, 2004).

⁴ “La economía subterránea desborda las aceras, y hace del tianguis la subsistencia de la calle. En torno a los semáforos, los vendedores ambulantes anegan al cliente con ofertas de klí-nex, utensilios de cocina, juguetes, malabarismos. De tan extrema, la simple indefensión resulta artística, mientras un joven hace del fuego (la ingesta y la devolución) el eje de su gastronomía.” (Monsiváis, 1995: 17)

que resulta ineludible ahora es señalar cómo la disposición “a jugarse-las” estaba ya encarnada por un precariado juvenil, transformado en población dedicada por la indolencia al toma y daca de la calle, a la compra y venta de carcasas de automóviles.

En alguna ocasión tocó a Monsiváis responder a la pregunta sobre en cuál de estos dos oficios prefería situar su trabajo: en el de escritor o en el de periodista (por aquello de la personificación del género que según Octavio Paz Monsiváis representó). No titubeaba en responder que al de “un periodismo hecho ya en lo central” —decía— “por la frecuentación de la catástrofe” (Monsiváis, 2008: en línea).⁵

Además de ese caos citadino que su crónica albergó, con la esperanza tal vez de tornar esa crítica en ciudadanía cultural, Monsiváis legó al análisis cultural una alegoría del México real y profundo, precisamente la de la catástrofe. Con ella como referente podemos plantear: qué puede hoy representar la imagen catastrófica de un país con un paisaje sangriento en sus caminos, puentes, carreteras, playas turísticas, pueblos, ciudades y fronteras. ¿Hasta dónde se comparte el sentido de la catástrofe, tan omniabarcadora como derrotista, si es que no ajena a nuestro lenguaje? Es más, inclusive si asumieramos la amenaza cotidiana que envuelve y condiciona la vida en una megalópolis de riesgo estructural, ¿habría una manera fiable de discernir el temor o miedo a la violencia del sentimiento de amenaza (difusa) que se cierne sobre sus habitantes?

Lo que se ha afirmado sobre otros cronistas latinoamericanos, como el argentino Néstor Perlongher con su *Prosa plebeya* (1997), valdría sin duda para la obra de Monsiváis, y alcanzaría a las crónicas en este México excepcional. En cada pasaje de denuncia, en cada imagen:

descuella [...] ese barroco de trinchera, “una lengua que se habla bajo fuego, en medio del combate, en una posición subterránea más subterránea que la oración de barricada. Una lengua menor pero urgente, apurada por sacarle el cuerpo a la posibilidad de captura y destrucción de las manos del enemigo. Una lengua política”. (Perlongher, 1997; también Moreno, 2008)

⁵ La respuesta textual reza: “Como género, si ilusamente creo serlo, sería uno de los géneros colaterales de un periodismo hecho ya en lo central por la frecuentación de la catástrofe” (Monsiváis, 2008: en línea).

Para el horizonte de las crónicas mexicanas actuales la reiterada visita a la catástrofe ya no tiene por destino como antaño la ciudad real, aquel espacio resultado de los programas de modernización que, sin embargo, exudaba pobreza y caos y que Monsiváis, tras el terremoto de 1985, llegó a vislumbrar como la ciudad sometida a una lógica privatizadora de la experiencia y memoria urbanas. Entonces, para él, el espacio de la urbe se había convertido en un “*transitable apocalipsis*” (Logie, 2008), no por su ruina sino a causa de un emergente juicio social sobre su mundo inmediato. En esta misma veta de la capacidad de juzgar, recobro la crónica de lo apocalíptico desde el propio repertorio cultural mexicano, como si con ella sea factible reclamar “la densidad granular de lo cotidiano... como manifestación cabal y sensible de lo histórico” (Poblete, 2013: 80).

Percibir la obscuridad en una poética de la violencia

Responder la pregunta de quiénes ven la obscuridad en el país funcionó como apuntador al escribir este artículo, porque dejando de lado los usos figurativos, dicha pregunta —formulada en un conocido ensayo de Giorgio Agamben—⁶ conlleva el grado de especulación que exige un “devenir violencia”, y contiene en su formulación un componente de realismo que sólo “registra una escritura mojando la pluma en las tinieblas del presente” (Agamben, 2008: en línea; también Agamben, 2011).

Hay muchas visiones del siglo pasado. Tal vez, para aquella que calificó ese tiempo de historia dañada, el último verso del poema de Osip Mandelstam, que en 1923 tituló justamente “El signo”, resulte una imagen encarnada de lo que ese signo era ya, aunque entonces apenas contaba con 23 años. Agamben antepuso sus líneas para hablar de la experiencia de contemporaneidad, aunque la palabra rusa “*vek*”, empleada en el título del original, signifique asimismo “época” (Agamben, 2008: en línea; Agamben, 2011), el verso dice:

⁶ Cito la versión de Verónica Nájera del ensayo “¿Qué es lo contemporáneo?” de Giorgio Agamben, que difundió la revista digital *Salon Kritik* con apego al texto del pensador italiano para el curso de Filosofía teórica, impartido durante el otoño 2006-2007 en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad de Venecia (Agamben, 2008: en línea; véase también Agamben, 2011: 17-27).

Siglo mío, mi bestia, ¿quién podrá
mirarte a los ojos
y unir con su sangre
las vértebras de dos siglos?

Este poeta perseguido y sentenciado por el régimen estalinista vislumbró su propio tiempo como dislocación de dos épocas, el siglo XIX y el XX, y en ese movimiento encontró el trance experiencial con que se presentaba lo contemporáneo, según el decir de Agamben en ese vibrante ensayo en torno a este tema. El siglo no podía ser desvelado por el poeta, a quien le valía tan sólo experimentar la vida inmediata en aquellas vetas donde la dialéctica del presente empezaba a sentirse como un tiempo de supervivencia. Y aunque hoy conocemos las circunstancias en que Mandeštam, como tantos otros padeció haber sido marcado por la vigilancia del Estado, su percepción de “lo contemporáneo” resulta transmisible al imaginar ese tiempo de vida en la “espalda despedazada [...]” de un cuerpo viviente de cien años. Para Agamben, las experiencias, hechos y acontecimientos que la poesía va declarando participan de un lenguaje cuyo ritmo e imágenes participaban de la estructura del tiempo (macro) y de la historicidad por la animalidad desvertebradora. Descrita al comenzar el siglo XX, expresaba la experiencia secular que articularía “el tiempo de la vida del individuo y el tiempo histórico colectivo” (Agamben, 2008: en línea) en lo que paulatinamente devino una coexistencia de mundos,⁷ tantas veces perturbados por los acontecimientos.

La *bestialidad de la vida*, de Mandeštam, hablaba de otra manera de historicidad, de la conciencia de un presente expuesto continuamente a la interrupción del curso esperado de las cosas. Este sustrato de animalidad no subyace a la realidad social, por el contrario, la colma porque se copertencen, como también en las propias puertas de la vida se para-

⁷ Un par de comentarios relativos a la palabra “siglo”. Aunque algunas lenguas conservan su raíz original (del latín medieval *saeculum*), como en *secolo*, siglo, *siècle*, en el uso estandarizado del término alusivo al intervalo de tiempo de cien años; de acuerdo con su uso, “siglo” convergió muy tempranamente con otras palabras como “época” y “mundo” (también centuria), por lo cual en el mediterráneo europeo de manera cotidiana hacía referencia a algún sentido de mundo, paulatinamente diferenciado como mundo o espacio profano (y sus tiempos) del mundo sagrado. Mundo, siglo, centuria y época fueron empleados sustituitivamente hasta que *saeculum* durante la expansión del cristianismo católico, empezó a indicar una “acción legal” (con arreglo a un fin) mediante la cual la regla canónica empezó a separar a quienes se dedicarían al mundo de aquellos dedicados a la vida de la perfección (Véase Casanova, 2009).

petan otras fuerzas, como la “muerte viva” que de tanto estarlo desgasta sus “estrictas hechuras”, según se sigue la estrofa de “Muerte sin fin” (1939) del mexicano José Gorostiza.⁸ Ambas imágenes de las energías destructivas sin freno, en “El siglo” de Mandeštam, o esa endiablada corporeidad de Gorostiza de eficacia terminal sobre lo viviente resultan ser, una y la otra, figuras paralelas de una existencia propia, y cuyos contextos sociales y políticos comparecen como mera externalidad. No obstante, en su decir poético hablan del *acecho sobre la existencia toda* en el que los pronombres: “el diablo”, “mi bestia” funcionan a manera de suplementos admonitorios para la “destrucción” general, sin nombre y apellidos por entonces, puesto que este significante adquirió sentido al acontecer las atrocidades del siglo pasado.

Para explorar un símil de esa bestialidad, no por su cercanía con lo animal sino por su referencia con lo inhumano en los actos, las texturas y las procedencias de la violencia en el México reciente, en este apartado solamente se hace referencia a las manifestaciones capturadas por algunos exponentes del fotoperiodismo mexicano al ofrecer un registro de los escenarios de crímenes, las excavaciones de fosas clandestinas y una serie dispersa de lugares en donde una atmósfera generalizada de exhibición de sangre y carne trazó los mapas de nuevos territorios.

La comunidad de periodistas es un gremio en continua diversificación; se incrementan y varían las tecnologías de comunicación e información y su actividad se especializa tanto en los tradicionales géneros como en los que conlleva el ciberperiodismo que materializa el lema “el

⁸ Se lee en el poema de Gorostiza:

“TAN-TAN!¿Quién es? Es el Diablo,
 es una espesa fatiga,
 un ansia de trasponer
 estas lindes enemigas,
 este morir incesante,
 tenaz, esta muerte viva,
 ¡oh Dios! que te está matando
 en tus hechuras estrictas,
 en las rosas y en las piedras,
 en las estrellas ariscas
 y en la carne que se gasta
 como una hoguera encendida,
 por el canto, por el sueño,
 por el color de la vista”. (véase Gorostiza, 2012: en línea)

mensaje es el medio” (M. MacLuhan) mediante la máxima resonancia discursiva factible en y a través de la conectividad entre dispositivos personales, páginas electrónicas y redes sociales virtuales (*twitter, facebook, instagram, whatsapp*). En el parte de guerra de los años de mayor virulencia, entre 2008 y 2011, la historia del periodismo mexicano se entrelazó con las fuerzas fanáticas, convirtiendo a hombres y mujeres del gremio en víctimas de la amenaza y el acecho, del secuestro y tortura, que han cobrado incluso la vida de varias decenas.

De finales de 2010 a mayo de 2016, solamente en Veracruz, han sido asesinados casi una veintena de periodistas. Eran trece víctimas hasta febrero de 2014: Gregorio Jiménez de la Cruz (5 de febrero de 2014); Víctor Báez Chino (14 de junio de 2012); Gabriel Hugo Córdova (3 de mayo de 2012); Guillermo Luna Varela (3 de mayo de 2012); Esteban Rodríguez Rodríguez (3 de mayo de 2012); Regina Martínez (28 de abril de 2012); Yolanda Ordaz de la Cruz (26 de julio de 2011); Miguel Ángel López Velasco (20 de junio de 2011); Misael López Solana (20 de junio de 2011); Noel López Olguín (8 de marzo de 2011). A éstos se sumaron tres desapariciones y el caso de Moisés Sánchez Cerezo, cuyo cadáver apareció dos semanas después de su sustracción domiciliaria (Periodistas de a pie, 2014: en línea) mientras que hacia mitad del 2016 fueron asesinados Anabel Flores Salazar y un reportero de Poza Rica.⁹

Aun cuando Amnistía Internacional y otras organizaciones internacionales y civiles siguen las rutas de éstas y otras muertes, así como un número considerable de exilios, un grupo de periodistas trabajan en condiciones de alto riesgo. Nombres como los de Lydia Cacho, Sergio González Rodríguez, Anabel Hernández y Marcela Turati, entre otros, retomaron la crónica como forma de escribir develando redes de corrupción e impunidad que han cimentado la desinstitucionalización del país. La presencia de circuitos y negocios ligados con la explotación y trata sexual infantil, la oscura y larga historia de los crímenes de mujeres en Ciudad Juárez o las figuras que controlan el tráfico ilícito de estu-

⁹ Mediante la sustracción de su domicilio y ante testigos del periodista Moisés Sánchez Cerezo, director de un semanario local, el 2 enero de 2015, y semanas después la identificación del asesino junto al hallazgo del cadáver, torturado con saña, se cobró una vida más el ambiente de acecho y amenaza sobre el periodismo en el estado de Veracruz. Sánchez Cerezo dirigía el semanario *La Unión*, del municipio Medellín de Bravo en ese estado. Su distribución llegaba a varias comunidades del municipio (Puente Moreno, El Tejar y la propia cabecera municipal), y cubría la información de lo que acontece en una zona sombría entre Boca del Río y Veracruz (véase www.periodistasdeapie.org.mx, 2015).

pefacientes subyacen bajo las formas institucionales porque la secrecía blinda hacia afuera lo que por debajo son corrientes de información, protección e intercambio de favores.

En *Los señores del Narco* (2010), Hernández reconstruyó la historia del encumbramiento de los cárteles¹⁰ y la hegemonía del cártel del Pacífico pasando por mostrar la mítica fuga de su último líder, Joaquín “el Chapo” Guzmán, de una cárcel de alta seguridad en 2001, donde estuvo recluido desde 1993. El personaje no dejó de organizar sus operaciones, primero coordinando su fuga, después como fugitivo hasta su recaptura en marzo del 2014.

Frente a investigaciones ceñidas por la velocidad de la esfera pública de la información (no por ello menos importantes), la escritura de Sergio González Rodríguez enfocó su gesto literario y su lectura simbólica y cultural al ciclo de más de diez años de violencia extrema con el reportaje (que le valió su secuestro) sobre las mujeres de Ciudad Juárez, *Huesos en el desierto* (2002); *El hombre sin cabeza* (2009), en torno al ritual de la decapitación, y *Campo de guerra* (2014), con clara resonancias biopolíticas, que es un examen sobre la desestructuración del espacio social y de la cartografía comunitaria del *México profundo* que, si bien González Rodríguez ejemplifica en apartados de diagnósticos concretos, como el del estado de Nuevo León, constituye un espacio de *violencia predatoria* (Aguiluz, 2012), un fenómeno activado al menos por al menos tres elementos: la expansión de las redes criminales, con creciente impacto trasnacional; los mecanismos de regulación de poblaciones como reservorios de “sicariato”, protección, de trabajos y servicios (también reserva de víctimas potenciales), y la guerra contra las fuerzas armadas. (González Rodríguez, 2014: 50)

Por su parte, la periodista y activista Lydia Cacho, reconocida por la organización global *Human Rights Watch* y, en 2011, como embajadora de la Organización de las Naciones Unidas por su lucha en contra del tráfico sexual de niños y niñas, e internacionalmente conocida con la divulgación de su obra *Las esclavas del poder* (2010), emerge como una actriz central de la esfera pública al no cejar en su labor de denuncia. Al

¹⁰ Entre otros libros de investigación, es autora de *México en llamas: el legado de Calderón* (2012). Véase al respecto la reseña de tres libros dedicados al tema de los cárteles en la edición digital de la revista mexicana *Letras libres* (García Ramírez, 2011: en línea). (Véase también el blog de periodismo *Malinche El hijo del periodismo*, www.revistareplicante.com, que se publica mensualmente desde enero de 2013.)

comenzar 2014, por ejemplo, en su columna “Plan b”, del día 7 de enero en el diario *emeequis*, Cacho dio a conocer la irrupción en el domicilio particular de su colega Anabel Fernández de un comando de hombres encapuchados que allanaron la vivienda en ese momento, afortunadamente, vacía (Cacho, 2014: en línea). Ésta fue una descripción de una jornada rutinaria.

Fuego cruzado. La historia de otras víctimas del narcotráfico, el libro que Marcela Turati dio a conocer en 2011, reúne un conjunto de etnografías de la contra-memoria de la guerra desde que en ellas habla el sector social olvidado introduciendo una composición de los lugares sometidos por los poderes fácticos. Las palabras de un forense al concluir su trabajo sobre 55 cuerpos encontrados en una fosa en Taxco, Guerrero, en mayo de 2010:

Sé que violencia hay en todo el mundo, que en otras partes avientan bombas, pero aquí se ensañan con el cuerpo. No se entiende por qué la saña, con que lo maten ya es suficiente. Este tipo de saña se sale de contexto, no tengo palabras para describirlo porque no lo hace gente loca, es gente a la que le gusta hacerlo y hasta puede ser un personaje reconocido socialmente —dice preocupado—, mientras repiensa esa incógnita que lo inquieta: “Son tiempos difíciles, dicen que estamos viviendo el Apocalipsis”. (médico Aguirre Puente, *cit.* por Turati, 2011: en línea).

A diferencia de la manufactura postapocalíptica de la crónica que ponía en marcha un “tiempo regresivo” para aludir con esa nota del fin de la crisis (Fabry, 2012: 21) al estado de continuidad e inmovilismo social (puesto que nada parece mejorar) revelando las aporías de las modernizaciones también en sus ediciones neoliberales, lo que evidencia el médico forense en la crónica de Turati es la exclamación del pasmo abierto por el trauma, cuando sobreviene una palabra que surge después de la afonía, todavía un sonido del sigilo.

Crónicas de nuevo tipo

Periodistas locales, sin más foro que su círculo de lectores en el radio de sus regiones y estados; escritores con largo oficio de escudriñar los escenarios de crímenes; ese grupo de mujeres periodistas, que libran sus luchas contra la impunidad y corrupción atravesando sus estructuras

y corporaciones en una labor que ilumina las pequeñas historias de las víctimas, forman parte del segmento variopinto del periodismo mexicano que se constituyó en narrador a través de su persecución y de su trabajo en los escenarios letales de la escalada de la violencia extrema.

Aunque la autorreferencia al periodismo de investigación sea un término recurrente en las comunidades dedicadas a la comunicación y el periodismo, los rasgos que se destacan en este artículo, además de los relativos al oficio de escribir bajo riesgo de muerte, pertenecen a las características de sus crónicas, las cuales, según lo apuntado con anterioridad, proceden del uso de técnicas inscritas en las formas de escribir, en la disponibilidad de registro de las nuevas tecnologías y en la versatilidad de acceso a plataformas informativas mediáticas. Dicho esto, resultan crónicas no necesariamente empíricas, puesto que no responden más a la diferenciación de un relato que procede de la inmersión directa etnometodológica del/de la cronista en espacios sociales reales, sino a los puntos de partida y a la superposición constante de planos de realidad, posiciones personales, posicionamientos, implicación con la provisión de datos y recursos multisituados, entre otros rasgos que han hecho cuerpo y práctica del sujeto-cronista. Y esto incluiría, evidentemente, la generación medial coetánea al cronista.¹¹ Las crónicas, pues, son de nuevo tipo.

Las de hoy son crónicas solamente semejantes a las de antaño, por su condición de pequeñas historias y diagnósticos de los mundos inmediatos. Si con anterioridad se reconocía en el género un meticuloso registro del suceder moderno, ahora no poseen un encuadre preciso dentro del periodismo narrativo y la literatura de no-ficción; sus formas de escritura y sus medios se resuelven en la colocación independiente de los relatos en los circuitos mediáticos. En el presente, las crónicas tampoco dependen de la seriación que regulaba una escritura a presión para completar las columnas y las notas habituales de los diarios y revistas; ahora mismo narrar lo que está ocurriendo requiere de aquella habilidosa y rica descripción generadora de lecturas visualizadas, que llevan a leer una escena a semejanza de una secuencia cinematográfica. Tal como se apunta al repasar los elementos para un estudio de la crónica

¹¹ He considerado en este trabajo el papel de los medios menos como vehículos o herramientas, y, más como disposiciones mediante las cuales se generan formas sociales y de vida, así como comunidades culturales, distintas, distantes o imbricadas con las formas y comunidades realmente existentes.

latinoamericana, las crónicas no han perdido el grado de referencialidad con la noticia actual, una mediación de lo que aconteció, en nada su apego al relato de hechos noticiosos ni una marcada opinión del cronista (Darrigrandi, 2013: 131). Estos tres elementos —actualidad, noticia y voz subjetiva— distintivos en la crónica de la cotidianidad urbana y no menos presentes en la crónica contemporánea, aun cuando los medios de contacto cronista-lector sean las revistas electrónicas y la autoproducción de blogs.

Hay un grupo importante de crónicas literarias que introducen lugares de enunciación y formas narrativas ancladas en una economía afectiva con más o menos utilización de los lenguajes mediáticos hiper-sintéticos. Más allá de formas escritas prestas a la coralidad, a la mezcla de estilos y a la integración de mundos y realidades virtuales, la narrativa de escritores como Cristina Rivera Garza han impreso una modulación en la cultura mexicana del periodo. *Dolerse: textos desde un país herido* (2011) representó una irrupción ética en el circuito de la crónica hablando desde los trances de pérdida de miles de deudos de las víctimas de violencia. Rivera Garza recreó la indiferencia de las élites ante episodios inenarrables y la fuerza asesina que ante los ojos de millones de espectadores iba siempre a más entre el año 2009 y el 2011. *Dolerse* antepuso la exigencia de duelo, en y a través de la exposición escrita a contracorriente de la sobre-exposición visual. Exponer aquí se entendería como ese imperativo que clamaba por la posibilidad de ubicar el dolor de (nos)otros.

Rivera Garza consagró un lenguaje a las acciones orientadas a dignificar a decenas de miles de deudos de víctimas de la violencia; inscribió su narrativa dentro de las resonancias de sonidos, palabras, llantos, exclamaciones de enojo, que organizaban un sujeto —su historicidad— con la métrica acompasada de cuerpos afectados. Su lectura fue un imprescindible, como la misma lírica que Javier Sicilia introdujo en el movimiento en torno al “Pacto por un México en paz, con justicia y seguridad”, tras el asesinato de su hijo y otros jóvenes en el estado de Morelos en marzo de 2010. Con todas sus paradojas, este movimiento introdujo una técnica poética que organizó el sentido de sus actos y acciones.

Justamente en el epílogo a *Dolerse...*, el periodista sonoreense Diego Enrique Osorno recuerda la caravana del sur, convocada por Sicilia, y se detiene en la lectura de un poema por parte de la también poeta, Camila Krauss, enunciación performativa que coronó el arribo de los

marchistas a la ciudad de Xalapa, en septiembre de 2011. Como Osorno reproduciendo el poema leído en su propio epílogo (véase Osorno, 2011: en línea), reproduzco unos versos del mismo poema *Los 9 monstruos*, de César Vallejo:

Desgraciadamente,
el dolor crece en el mundo a cada rato,
crece a treinta minutos por segundo, paso a paso,
y la naturaleza del dolor, es el dolor dos veces
y la condición del martirio, carnívora voraz,
es el dolor dos veces
y la función de la yerba purísima, el dolor
dos veces
y el bien de ser, dolernos doblemente.
[.....]
El dolor [...] nos esclava en los lechos, cae
perpendicularmente a
nuestros boletos, a nuestras cartas;
y es muy grave sufrir, puede uno orar..

Pues de resultas
del dolor, hay algunos
que nacen, otros crecen, otros mueren,
y otros que nacen y no mueren, otros
que sin haber nacido, mueren, y otros
que no nacen ni mueren (son los más)

Esta voz resuelve en una suerte de escatología el enigma del poder estructurador del dolor sentido en el tiempo, y en el tiempo poético. No tengo idea ni con qué suponer si los escuchas del poema humano, publicado en los primeros años treinta por Vallejo, se acogieron a la atmósfera de cobijo y reparo afectivo que produce su lectura; lo que es indiscutible es que selló el modo de presentación pública del dolor en la historia de la violencia mexicana. No obstante todo esto, en las esferas de decisión política un sentimiento semejante se reserva a los recintos que los deudos han podido disponer. A escala del Estado y del sistema político, el duelo todavía deviene imposible mientras no haya cabida a la reparación.

Dejando por un momento el aspecto medial, las crónicas contemporáneas dejan leer las voces del anonimato, de aquellos que se

encuentran en situaciones de urgencia y de permanente violencia, o de aquellas signadas por la estereotipia y la estigmatización (Darrigrandi, 2013: 135). La frecuencia de la visitación a las zonas de desastre y el relato de una tercera persona ignorada han sido dos de las características de la crónica reciente que conlleva una manera de ver la obscuridad. Esta senso-percepción no es metafórica, resulta más bien una resistencia perturbadora en una crónica que no perdía de vista los mundos reales.

En ese escenario cultural poblado de figuras y símbolos de los carteles prevalecen los motivos estereotipados que son ante todo resultado de los pactos fáusticos (poder, dinero, derroche, ostentación y muerte alrededor mientras dure y se compre la propia existencia) que sostienen hombres y mujeres de esos círculos letales. Las leyendas, los estilos de vida, las familias y las mujeres jóvenes, identificadas bajo la categoría de “acompañantes” (que ha dado pie a la generación de prototipos de mujeres: “bucheras”, “misses”, “hostess”, edecanes y novias) de los capos y sus operadores, se han alimentado con los matices y linajes del folclor local y de la letra de los guiones de series y programas de televisión: “allí se aprenden estilos de interpretar la delincuencia” (Monsiváis, 2012: en línea), sobre la base de los mecanismos miméticos que funcionan en otras relaciones entre representaciones culturales (estereotipias) y cuerpos y biografías reales.

La narcocultura no es subterránea,¹² y la series de reportajes, novelas o crónicas en torno al *sicario*, a “*Miss Sinaloa*” y la *ciudad del crimen* (Bowden, 2009; 2010: 47-50, y 2011) han mostrado apenas los contrastes entre la levedad y espesura de la psicología individual y la fuerte cohesión de los circuitos de los aprendizajes de matar a mansalva; vivir y morir por portar un cuerpo, y de resistir a morir, en una ciudad con más de una decena de miles de huérfanos, “de muertos, de fantasmas (de veritas)...” (Torrea, 2014: 99).

Al documentar los estados de aflicción, abuso, impunidad y desamparo de las poblaciones de víctimas y afectados, las crónicas han provisto una composición de lugar de las plazas más disputadas, pero también de

¹² Aunque parece parte del color local, la llamada *narcocultura* corresponde a un amplio abanico de estilos de vida, imaginería, religiosidades, empresas oficiantes de fiestas, producciones musicales, y una gama de oficios, profesiones y operadores con sus especialidades con áreas de influjo y adhesión cultural, por lo cual pese a resistencias terminológicas, hacer referencia a ella permitió acercarse al modelo de valoración positiva del peculiar estilo de vida que actúa en la adhesión primaria de jóvenes y mujeres, por encima del miedo y el riesgo de su proximidad con el grupo (Guillermoprieto, 2009: 2-9).

las calles, cruces, caminos, los paisajes familiares, los cementerios y sus nichos, etcétera, antes no provistos en los referentes espaciales comunes.

En el paso de la frontera norte, Ciudad Juárez, lugar de los horrendos asesinatos de “las morenitas” (como, según se cuenta, la policía denominaba los cadáveres de las jóvenes desde hace 22 años, en esa ciudad se construía un hotel en el 2009 sobre un campo algodoner) donde “hubo unas cruces rosas con [los] nombres” tras el hallazgo de las siete jóvenes victimadas en 2001 (Torrea, 2014: 36), persiste nauseabundo imperativo de olvido de los centenares de feminicidios, de casitas haciendo las veces de funerarias, vertederos, mercados al aire libre convertidos en escenas de dos o tres asesinatos, fiestas estudiantiles trocadas en masacres instantáneas, innumerables maquilas de ejecuciones, salas forenses, desentierros, prosidectoras abriendo cadáveres en cuarenta minutos y disminuyendo en 110 minutos el tiempo fijado para estos procedimientos, cuerpos destrozados por las ráfagas de balas de armas largas, varones muertos de entre 18 y 30 años, y cada vez más adolescentes y niños (Torrea, 2014: 164) en las crónicas de *Juárez en la sombra* de la bloguera independiente Judith Torrea (2014) se retratan los movimientos en esta ciudad en el correr de casi 15 meses (entre noviembre de 2009 a enero del 2011), así como se plasman en un grupo de fotografías algunas pequeñas victorias para la lucha de madres de desaparecidas y víctimas del feminicidio, o la imagen de Luz María Dávila sentada entre los dos féretros de sus hijos asesinados en el barrio Villa Salvárcar, al terminar el mes de enero del 2010.

Registrar las malas muertes

Cada respuesta afectiva ante la imagen afirma la brecha entre quien ve y vive y el otro, el que yace. Las “malas muertes”, hiperbolizadas por la mano asesina y plasmadas en fotografías de la prensa gráfica, y que suponen un grado de iconicidad comparativamente mayor que otras fotos, deconstruyen los escenarios de estas muertes (Das, 2007; Bennet, 2002) en series de instantáneas de la máquina del/de la fotógrafo/a, cuyo valor radica en su carácter indizado y, a su vez, immaculado, y cuyo destino es la exposición en la superficie visible de la prensa impresa y virtual.

Las fotografías de las malas muertes en México entrarían dentro de la definición literal de ser *registros de la exterioridad del mundo reinserto en la exposición del mundo* (en el sentido que da Jean-Luc Nancy a

la imagen fotográfica en tanto “*ex-position*”): los gestos y movimientos en las fotos capturadas al calor de los enfrentamientos armados, por ejemplo, cobran presencia en el juego de una luminosidad tonal que le es inherente tanto al material visual como a su origen como *medium* del reportaje.

La presentación de las fotografías en los diarios digitales y otros formatos mediáticos preservan aquella originaria ilusión de la prensa de hace siglo y medio que concedió mayor autenticidad a las imágenes técnicas, en especial a las fotografías de guerra (Gervais, 2010: 371), porque su presencia material aparecía haciendo las veces del cuerpo del testigo visual, que en otros tiempos contaba lo que vio. Pero además de esa fuerte propiedad denotativa, el uso de la fotografía de guerra en la prensa ilustrada de antaño, y en la prensa gráfica de hoy, ha valido como documentación topográfica de los escenarios guerreros (2010: 372), propiedad que se transfiere hasta nuestros días con la función de grabar situaciones de violencia o de violación a los derechos básicos (y divulgarlos en la esfera pública) mediante los dispositivos visuales.

La abundancia de las imágenes técnicas en los formatos virtuales e impresos de la prensa mexicana y la sobresaturación del espacio público incluso con ejecuciones en vivo,¹³ fue parte de la formación cultural del país durante la “guerra contra el narcotráfico” en México, la estrategia de seguridad de lucha contra la delincuencia organizada, implementada por el entonces gobierno de Felipe Calderón, a partir de diciembre del 2006 y hasta el 2012, un breve lapso en que el término de guerra y confrontación bélica se atenuó solo retóricamente. Más allá de las ingentes expresiones locales de una cultura vernácula regional, con diferentes sesgos en una imaginería hipermasculinista de la vida ranchera y del campo, en un amplio rango de fotografías que circularon por entonces imperó una mezcla de imágenes capturadas bajo la lente de fotoperiodistas, reporteros gráficos, con la consigna de magnificar las escenas de sangre. En el pasado inmediato del México actual el influjo de los debates acerca de la intervención directa de los

¹³ De todos han sido conocidas las escenas horripilantes de *escenarios postmortem* deliberadamente montados en puentes, calles, avenidas, todo orden de superficies urbanas y a campo traviesa, que han conformado las estrategias de publicidad mediante la inscripción corpórea del espacio empleado por organizaciones criminales, incluyendo videos de indescriptibles ejecuciones de integrantes de un cartel en manos de un cartel rival que circularon al menos desde 2007 en el blog del narco, sin dejar de circular en fechas recientes. Para una lectura sobre este particular véase el artículo “Guns, gold and corporeal inscriptions”, de Matthew Carlin (2012: 503-514).

sistemas de control y vigilancia sinóptica y digital se centraron en parte en los desplazamientos operados por las maquinarias de los Estados y los medios de comunicación en lo que conformó varios marcos de visibilización, en y a través de los cuales se van permeando los criterios de distinción de lo visible y lo legible, si recordamos que en el juego visual de los *media* actúa la doble intervención de las leyendas escritas y la inscripción de las fotos.

En los siguientes párrafos me detengo en un lugar hecho visible por el fotoperiodismo mexicano que resulta paradigmático de lo que podríamos entender como la transfiguración de los registros de la muerte. Se trata de “La Higuerita”, un paraje cercano a la ciudad de Culiacán en el estado de Sinaloa, conocida cuna del “cártel” encabezado desde 1995, por el no menos legendario Joaquín Guzmán Loera, fugitivo de la justicia mexicana desde el 2001, muerto en un fuego cruzado en febrero del 2014).¹⁴ Este paraje se convirtió en uno de los muchos lugares depositarios de la mala muerte en México, durante los años de intensificación de la guerra intestina entre 2009 y 2011. El nombre singular de este sitio se asocia inmediatamente con el *Ficus carica* o higuera, el arbusto de crecimiento espontáneo en terrenos secos y rocosos, al mismo tiempo temido por la remoción de los suelos, por sus raíces. Más que a la fragilidad de la naturaleza, como puede resultar de otras metáforas vegetales, una higuerita responde a la resistencia frente a lo adverso y a esa capacidad de enraizar ahí donde también pueda retoñar trepando sobre algún apoyo.

El diminutivo empleado al nombrar una higuera es el título de una de las doce fotografías capturadas en varios parajes en los alrededores de Culiacán, en el estado de Sinaloa del noroeste del país, la misma que su autor, el fotoperiodista Fernando Brito (México, 1975), integró en la serie *Tus pasos perdidos en el paisaje*¹⁵ con doce imágenes de su nutrido acervo como editor gráfico del diario *El Debate* de esa ciudad del Pacífico mexicano.

¹⁴ Una versión de la historia de este cártel ha sido provista por la conocida enciclopedia virtual (Wikipedia)

¹⁵ *Tus pasos perdidos en el paisaje*, de Brito (México, 1975), obtuvo en ese mismo 2011, el tercer lugar en la categoría de Noticias generales de *World Press Photo*, entre las 9 categorías que el organismo reconoce y que reunió en ese año un total de 171 fotografías, que lograron ser exhibidas en los meses de junio y julio, en el Museo Franz Mayer de la Cd. de México. En el año 2013, mereció el I Premio de Descubrimientos de PhotoEspaña, formó parte de su sección oficial y fue expuesta en el Círculo de Bellas Artes en Madrid en el verano del mismo año.

Para algunos esta foto en particular (véase fig. 1) circuló profusamente al darse a conocer el reconocimiento del fotoperiodista en el *World Press Photo* 2011. “La Higuera” plasma el paisaje rancharo propio del noroccidente del país, aunque puede representar otras regiones de la geografía nacional. Ese paisaje lo mismo aparece en algún punto de la región del Bajío, que junto a las zonas conurbadas de Guadalajara, rodeando los caminos de cantera que atraviesan el norte de Morelos, colindante con el estado de Guerrero o un lugar en la ruta del santo niño de Atocha, en Zacatecas.

Figura 1. La Higuera, Sinaloa, 2011. © Fernando Brito



En el centro de la fotografía hay un hombre muerto boca arriba, tendido sobre un suelo desapacible, una tarde cualquiera mientras el sol se oculta. El cadáver está rodeado de unas hojas blancas revoloteando al paso del viento para, quizá, echar al vuelo sus mensajes. Alas de palomas cargando un mensaje inerte. ¿Acaso se dejan papeles, informes y números ahí inscritos, en el cuerpo del asesinado? ¿Ese cuerpo fue un secuestrado? ¿Quién yace sobre el suelo, insepulto? En México

se contaban alrededor de ocho mil cadáveres en morgues y recintos mortuorios, víctimas y victimarios de la violencia, de acuerdo con los datos de Amnistía Internacional (ocho mil desaparecidos, según datos del organismo, para 2012). Nadie los reclama. Se trata de un índice contrastante con las otras decenas de miles que están detrás de cada hallazgo, de cada reclamo, y cuya cifra seguirá siendo un enigma; según estimaciones de organizaciones civiles pueden ascender a los 20 mil.

Como en el poema de Thomas Stearns Eliot (1888-1965), el paisaje ranchero no es precisamente el que vemos ni el capturado por la lente del fotógrafo Brito, sino un lugar errante que puede alojar una tierra baldía:

Abril [puede ser] es el mes más cruel: engendra
Lilas de la tierra muerta, mezcla
Memoria y deseo, con lluvia de primavera
Sacude raíces soñolientas.
Calor nos dio el invierno, cubriendo
La tierra con el olvido de la nieve, nutriendo
Una pequeña vida con tubérculos secos. (Eliot, 2008)

Según se dice, el poeta aprendió en las calles de Londres del envejecimiento de la ciudad y la carne del hombre (Núñez Nava, 2008: 5); la tierra yerma no es otra sino sobre la cual se yace, se muere, y se extingue mientras lo germinal aparece sin provenir ni del cuidado ni de cultivo. Alguna vez escuché traspolar esta apariencia seca y rocosa en el poema de Eliot a la crisis que fue fracturando el pasado siglo XX, como si esa suerte de “queja amarga de la tierra muerta” condujera mucho después a preguntarnos por “¿cuáles raíces arraigan entre los pétreos desperdicios?” (Bartra, 2005; véase Bartra 2013).¹⁶ A diferencia de un arraigo humano, en este paraje de la imagen, la raíz que anida en ese suelo es de otra especie, una higuera que sola atestigüa un excretar cadáveres. Corresponde al baldío exponer la anomalía del mundo, un lugar de “cada ver es” la muerte que ha tratado a sus víctimas como el último despojo de un encargo. La tierra baldía no puede sino metaforizar

¹⁶ En su ensayo “Culturas líquidas en la tierra baldía”, Bartra se refería así al poema de Eliot: “es una queja amarga que mezcla las imágenes de una tierra muerta con las del agua que remueve las turbias raíces. Nadie puede adivinar cuándo falleció el cadáver planteado en la modernidad tardía” (2013 [2007]: 39).

la mala muerte porque en México ambos se significan por contigüidad (la relación muerte y yermo es metonímica).

Con los doce paisajes fotografiados por Brito se alza la vista hasta los lindes de campos agrícolas y los costados de las carreteras, definitivamente, hasta ese umbral en donde se puede hallar un muerto solitario, sin rostro, que por el hecho de ser visto puede tener más vida. Cuando este fotoperiodista mexicano acogió las primeras entrevistas sobre su serie, en 2011, definió su trabajo como un acto de protesta por la violencia que existe en su estado natal (Brito, 2011: en línea). Dos años después, la madurez y alcance de su puesta en imagen le llevó a decir: “Hice este trabajo para que se vea todo esto y para que esos muertos tengan más vida” (Brito, 2013: en línea).

Antes que plasmar matanzas en los paisajes rancheros, Brito capturó una topología de la oquedad donde se pierde el lenguaje de lo registrable, desaparecen los cuerpos, sus pasos, sus huellas. Brito condensa en cada uno de los huecos “La pérdida” en una sociedad sin recurrir a la estridencia de la narcocultura. Como bien lo plantea en su análisis visual Jill Lane, sobre los paisajes de la devastación de Brito (Lane, 2012: en línea), evocando quizá el encierro que provocan esos espacios abiertos con un horizonte que sólo deja ver la luz en un tono, como en el juego dramático de los personajes de “Final de Partida” [*Fin de Partie*], la obra de Samuel Beckett, de 1957, en cuyos diálogos Lane encuentra una escena que se repetiría en un par de veedores” “¡Mira!! ¡Ahí!!”, dice uno al otro, que se encuentra simplemente, “Horrorizado. Todo lo que ha visto son cenizas.”¹⁷ La respuesta de *quien ve las fotos de Brito* no consiste cabalmente en una respuesta articulada por el lenguaje verbal, al contrario, aquello que se repite en cada persona que mira es un semblante, apenas un mimético eufemismo frente a “la violencia de lo indecible”. (Adorno, 1982: 13).

Frente a esas imágenes indiciales del fotoperiodismo y los reportajes visuales se reinstala la distancia abierta entre la memoria y la imposibilidad de experiencia, que tanto Beckett como Walter Benjamin reconocieron en una suerte de grieta de tiempo detenido, que solamente es susceptible de percepción sensible cuando pasa y se llega a proferir en una historia con su relato. Un pasaje hacia la constitución de experien-

¹⁷ Puede verse este artículo en inglés original y una traducción al español de mano de Marcial Godoy. Con respecto a la cita de Beckett, me permití dar un giro a la excelente traducción de Godoy por el cometido analítico del presente artículo.

cia verdaderamente limitado por la disminuida capacidad de articular que le queda a la voz humana al encarar imágenes traumáticas, que se sintetiza en la interrupción del habla social.

Al comenzar los años sesenta, Roland Barthes ya se había ocupado de un más acá del lenguaje. En su ensayo “El mensaje fotográfico” en particular se detiene en el momento en el que las imágenes capturaron eventos traumáticos y ellas surgen, casi, indicando lo que ahí acontece. Su mensaje entonces viene determinado por su papel en el registro de muertes violentas, incendios devastadores y otros tipos de catástrofes porque “es el propio trauma el que deja en suspenso el lenguaje y bloquea la significación” (Barthes, 2009: 26). Las palabras fallan en el momento en que la mirada, incluso de soslayo, capta la vida tal y como se vive, y dichas “escenas” “en vivo” hacen las veces de una imagen ocupando la escena efectiva del desastre. Es cuando cobra alcance lo que Barthes identificaba con el lado mítico de la denotación (o la definición pura y llana de un *medio* que indica, muestra y denota), lo que es decir: *hubo tal evento en el lugar; puesto que “el fotógrafo tuvo que estar allí”* (2009: 26; sub. mío). Para Barthes, ante las “foto-impacto” es posible sólo comentar, porque la crudeza o brutalidad de la realidad plasmada se levanta como un dique para las connotaciones y, prácticamente lo que se distingue como significación efectivamente pierde valor en el más alto escalón de la constitución de “significancia”, la noción con la cual dejaba de lado el debate semiótico de entonces, entre lo denotativo y connotativo.

En términos de su significancia cultural, cada paisaje amplificado por el dolor y la muerte, “cada imagen es un desenlace: el cierre de un conflicto, el fin de una vida” (Lane, 2012: en línea). En su aparición como superficie sensible (que nunca es ingenua), la imagen aparece en tanto una “superficie” sobre la cual pesan diferendos ancestrales y presentes, y en donde se estampan los lugares devastados que en su exposición visual ya no dependen únicamente de la mirada antropocéntrica sino de ese conglomerado de prácticas del andar, del mirar, de circular, de cultivar...

Volver a juzgar

En esta experiencia que liga la visión, los rastreos de fotoperiodistas y forenses, con los espacios físicos, dando una distinta determinación a los paisajes, donde son los restos y los cuerpos muertos la evidente presencia o ausencia de una “subjetividad sin sujetos”, lo que se ha entendido en

nuestro contexto como el “lugar herido” donde la vida yace “en la desgarradura del cuerpo desfallecido ya muerto del que nadie pudiera ser dueño, o decir: yo, mi cuerpo, aquello a que anima el único deseo mortal”, una noción introducida por Maurice Blanchot en su *Escritura del desastre* (Blanchot, 1990: 32), que paulatinamente se identifica con una geografía que ha sido violentada. En distintos trabajos en los circuitos académicos donde participamos,¹⁸ se ha venido empleando dicha categoría para remitir al espacio geográfico desgarrado y fracturado por la violencia, y que está marcado por los sitios donde la vida ha sido aniquilada.

La tierra asume su sentido más denso como paisaje y relación primordial de los cuerpos y el mundo, cuya concepción equivale a la que signa el paisaje en tanto espacio formado, aquel que fenomenológicamente aparece en el lugar *donde las cosas ocurren*. Tierra y lugar se confunden en su precipitación altamente *testimonial*. Aunque a veces los testimonios no sean cosa de muertos y no sólo de los testigos vivientes en especial, en aquellas zonas donde se quiere escuchar las experiencias de la violencia, hay que atender simultáneamente las dos figuras que unió a mediados de 1970, el sociólogo austriaco Jean Ziegler: *Los vivos y la muerte* (2008 [1975]). Por ese entonces advertía cómo, cuando se nos aparece alguna etapa terminal de la historia (o sea, de ésta tal cual ha sido conocida) la completa visión de apocalipsis presente en la escatología y las siete visiones de Juan revelan un segundo advenimiento de Cristo, sin embargo “el apocalipsis no anula el mal. Lo juzga...” (Ziegler, 2008: 322).

No está de más ubicar en la voz de la crónica como una figura menos profética, que la del *apocalipsista*, pero una sin duda sopesada en el tipo de tribulación que adviene en la composición de los lugares de pérdida y sufrimiento. Esta voz así, coral o no, articula una lengua extraña y directa con los mundos bloqueados en un pasado por anacrónicos, pero que resultan por eso visibles en los objetos visual-textuales de la devastación; audibles en estos “afectos extraños”, alienados junto a esos mundos vueltos imposibles antes de que pudieran ser vividos (Ahmed, 2010: 164-165).

Quien habla de las crueldades de la violencia reciente en México responde a un elemental derecho a decir (que Foucault llamó la parre-

¹⁸ Agradezco la incorporación de esta noción de Maurice Blanchot que en su oportunidad Yolloxochitl Mancillas López leyendo los *Escenarios del cuerpo: Espiritismo y sociedad en Venezuela* de Francisco Ferrándiz (Bilbao, Deusto, 2009), hizo figurar en el espacio herido para cualificar la condición de la violencia en México.

sia, y a sus sujetos los y las parresiastés) por quienes tienen el coraje de hablar con verdad/de hablar con franqueza, en la experiencia del dolor. Proferir esta lengua cuesta porque viene de otra parte, porque rodea el orden y el discurso democrático no para desandarlos sino para arrullar las pérdidas y soltar desde cada merma las experiencias, vidas y sueños sociales que fueron cercados.

Biblio y sitiografía

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*, Durham: Duke University Press.
- . 2004. “Affective Economies,” *Social Text*, vol. 22, núm. 2, 117-139.
- Agamben, Giorgio. 2011 [2009]. *Desnudez*, trad. Mercedes Ruvituso y María Teresa D’Mez. Barcelona: Anagrama, pp. 17-27 (2008. “¿Qué es lo contemporáneo?”, trad. Verónica Nájera [También en Agamben, 2011). En línea: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php. Consulta realizada en marzo del 2012.
- Aguiluz Ibargüen, Maya. 2012. “Excepcionalidad de la violencia”. Revista *Umbrales*, núm. 24, La Paz: Posgrado en Ciencias del Desarrollo (CIDES)-UMSA, pp. 139-151. En línea: http://www.cides.edu.bo/webcides/images/pdf/Umbrales_24.pdf
- Animal Político, EL. 2012. “Periodista veracruzano pide asilo en EU por temor al narco”. El *Animal político*, semanario. México, DF. En línea: <http://www.animalpolitico.com/2012/06/periodista-veracruzano-pide-asilo-en-eu-por-temor-al-narco/#ixzz2hjkZKMW>. Consulta realizada en junio del 2012.
- Bianchi, Soledad. 1996. “El cronista Lemebel”, *La época* (Santiago), sección Literatura & Libros, 13 de octubre. En *Memoria chilena*. Biblioteca nacional de Chile. <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0044723.pdf>. Consulta realizada en enero de 2014.
- Barthes, Roland. 1986 [1982]. “El mensaje fotográfico”. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. C. Fernández Medrano. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, pp. 11-29. En http://www.ucientifica.com/biblioteca/biblioteca/documentos/web_cientifica/humanidades/obvio-obtuso.pdf. Consulta realizada el 23 de junio de 2014.
- . 1989 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona,: Paidós.

- Bartra, Roger. 2005. "Culturas líquidas en la tierra baldía", ponencia en el marco del seminario "memoria y política". Nora Rabotnikof, coordinadora, 4 de junio, México D.F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la UNAM. [También como 2013 (2007). "Culturas líquidas en la tierra baldía", *Territorios del terror y la otredad*. México: Fondo de Cultura Económica, 2a edic.]
- Blair, Elsa. 2005. *Muertes violentas. Teatralización del exceso*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Blanchot, Maurice. 1990 [1958]. *Escritura del desastre*, Caracas: Monte Ávila.
- Bennet, Jill. 2002. "Dis/Identification: Art, Affect, and the "Bad Death": Strategies for Communicating the Sense Memory of Loss", *Signs*, vol. 28, No. 1. Issue on Gender and Cultural Memory, pp. 333-351.
- Bowden, Charles. 2010. "Miss Sinaloa", trad. Jordi Soler, *Nexos*, núm. 392, (México D.F), agosto, 47-50.
- Bukart, Lucas. 2002. "Images of the End. Hollywood and the Medieval Iconography of the Apocalypse". Pascual Dupuy (ed.). *Histoire, Images, Imaginaires*. Pisa: Edizioni Plus-Università di Pisa, pp. 193-206.
- Butler, Judith. 2006 [2004]. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires, México DF, Barcelona: Paidós.
- . 2011 [2010]. *Violencia de Estado, guerra, resistencia. Por una nueva política de la izquierda*, trad. Patricia Soley-Beltrán. Madrid: Katz editores y Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCCB).
- Cacho, Lydia. 2014. "El juego de la muerte", columna Plan b, *emeequis* edición digital (México). En <http://www.m-x.com.mx/2014-01-07/el-juego-de-la-muerte-por-lydia-cacho-2/>. Consulta realizada en enero de 2014.
- Casanova, José. 2009. "Religions and Politics in the Global World" (Semestre de otoño), Berkley Center for Religion, Peace, and World Affairs, Notas durante la sesión del seminario, Washington D.C., Georgetown University, sesión 15 de septiembre.
- Carlin, Matthew. 2012. "Guns, gold and corporeal inscriptions". *Third Text*, vol. 26, núm. 5, pp. 503-514.
- Coralie, Jennifer. 2008. "Wounded space: Law, Justice, and Violence to the Land", *Colloquy text. theory critique*, núm. 15, (Monash University, Australia), pp. 52-73. <http://arts.monash.edu.au/ecps/colloquy/journal/issue015/coralie.pdf>

- Cossío, Alejandro. 2010. "Hay que fotografiar a los muertos porque se trata de una guerra". Entrevista de R. Carretero y R. Iori a Alejandro Cossío, *El país.com* España En http://www.elpais.com/articulo/sociedad/Hay/fotografiar/muertos/trata/guerra/elpepusoc/20100817elpepusoc_5/Tes
- Csordas, Thomas J., 2008. "Intersubjectivity and Intercorporeality", *Subjectivity*, núm. 22, pp. 110-121.
- Das, Veena. 2007. *Life and words. Violence and the descent into the ordinary*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Darrigandi, Claudia. 2013. "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio", *Cuadernos de Literatura*, vol. XVII, núm 34, (Bogotá) julio-diciembre, 122-143.
- Derrida, Jacques. 1994 [1983]. Sobre un tono apocalíptico adoptado recientemente por la filosofía, trad. Ana María Palos, México DF: Siglo XXI.
- Didi-Huberman, Georges. 2011 [2000]. "Apertura. La historia de arte como disciplina anacrónica", *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Antonio Oviedo, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 29-97.
- Duvignaud, , Françoise. 1987[1981]. *El cuerpo del horror*, trad. Marcos Lara, México: Fondo de Cultura Económica.
- DRAE. 2012. Diccionario de la Real Academia Española. Vigésima segunda edición En línea: <http://buscon.rae.es/draeI/> Consulta realizada en febrero de 2011.
- Echarri, Carlos. 2012. "Violencia en México" (video), México, DF: El Colegio de México A.C., <http://www.youtube.com/watch?v=leudTAVETx4&feature=c4-overview-vl&list=PLhIF5xewDHRznnpxpTQllGo3WdS0OSG3O>. Consulta realizada en noviembre de 2012.
- Eliot, Thomas Stearns. 2008. *Tierra Yerma*, trad. Manuel Núñez Nava, México, DF: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Espinosa, Verónica. 2011. "En Zacatecas, radiografía del horror", *Proceso. Semanario de información y análisis*, núm. 1822 (México DF), 2 de octubre, 21-23. En línea: www.proceso.com.mx
- Egan, Linda. 2004. *Carlos Monsiváis: cultura y crónica en el México contemporáneo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Evans, Jessica y Stuart Hall. 1999. "What is Visual Culture," Jessica Evans y Stuart Hall, eds., *Visual culture: the reader*, Londres, Thousand Oaks y New Delhi: SAGE Publication.

- Fabry, Geneviève. 2012. “El imaginario apocalíptico en la literatura hispanoamericana: esbozo de una tipología”, *Cuadernos LIRICO*, núm 7. En línea: <http://lirico.revues.org/689>. Consulta realizada en enero de 2014.
- . 2010. “Las referencias al Apocalypsis en la poesía de Darío, Neruda y Cardenal: ¿símbolo, alegoría o estereotipo?”, *Interférences littéraires*, nouvelle série, núm 5, “Le sujet apocalyptique”, Christophe Meurée, dir., noviembre, 97-108.
- García Ramírez, Fernando. 2011. “Los señores del narco, de Anabel Hernández. El cártel incómodo / El fin de los Beltrán Leyva y la hegemonía del Chapo Guzmán, de José Reveles. Marca de sangre / Los años de la delincuencia organizada, de Héctor de Mauleón, *Letras libres*, (México), enero.
- En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/>. Consulta realizada en septiembre de 2012.
- Gervais, Thierry. 2010. “Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904” *Journal of Visual Culture*, vol. 9, núm. 3, diciembre, 370-384.
- González Rodríguez, Sergio. 2014. *Campo de Guerra*, Barcelona: Anagrama.
- Gorostiza, José. 2012 [1939]. “Muerte sin fin”, Fondo 2000. Fondo de Cultura Económica, México. En línea: <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/sites/fondo2000/vol2/18/html/libro60.htm>. Consulta realizada en 2012.
- Groys, Boris. 2012 [2008]. “La topología del arte contemporáneo”, trad. Ernesto Menéndez [fragmento traducido de *Antinomies of Art and Culture. Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*]. En línea: <http://lapizynube.blogspot.com>. Consulta realizada en noviembre del 2012.
- Guillermoprieto, Alma. 2009. “The Narcovirus” *Berkeley Review of Latin American Studies*, Primavera, 2-9.
- Hall, John R. 2009. *Apocalypse: from antiquity to the empire of modernity*, Cambridge: Polity Press, 285 p.
- Hall, Stuart. 1981. “La cultura, los medios y el efecto ideológico”, en John Curran, M. Gurevitch y J. Woollact, *Sociedad y comunicación de masas*, México DF: Fondo de Cultura Económica.
- . 1993. “La hegemonía audiovisual”, *La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia*, Buenos Aires: La Marca.

- Hernández-Sánchez, Domingo. 2008. “Cómo hacer cosas con cadáveres”, *Vector* [E-zine], enero, http://www.virose.pt/vector/b_18/sanchez.html. Consulta realizada en mayo de 2012.
- Hobsbawn, Eric. 2011 [2009]. “¿Es posible una historia del temor?”, trad. por Alberto Loza Nehmad, *Libros Peruanos*, <http://www.libros-peruanos.com/> Consulta realizada en febrero de 2012.
- Hunt, Lynn y Vanessa R. Schwartz. 2010. “Capturing the Moment: Images and Eyewitnessing in History”, *Journal of Visual Culture*, vol. 9, núm. 3, diciembre, 259-271.
- ICESI, 2009. “Sexta Encuesta de Inseguridad Nacional”, Instituto Ciudadano de Estudios sobre la Seguridad (ICESI), octubre, http://www.seguridadcondemocracia.org/administrador_de_carpetas/Encuestas/estadisticas/ENSI-6_icesi_parte1.pdf. Consulta realizada en noviembre de 2012.
- Jay, Martin. 2003 [1993]. “La imaginación apocalíptica y la dificultad de afrontar el duelo”, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, trad. Alciera Bixio, Buenos Aires: Paidós.
- Lane, Jill. 2012. “Perdidos en el lugar. Reflexiones sobre la tragedia y la fotografía con los paisajes de Fernando Brito”, trad. Marcial Godoy Anativia, *e-misférica*, Revista en línea, num. 8.2, “La máquina narco” (Hemispheric Institute, New York University). En línea: <http://hemi.nyu.edu/journal/8.2/brito/essay-esp.html>. Consulta realizada en noviembre de 2013.
- Leibovici, Martine. 2007. “Banality of Evil (The)”, Online Encyclopedia of Mass Violence, [online], 3 November 2007. En línea: <http://www.massviolence.org/Banality-of-Evil-The>. Consulta realizada el 19 de septiembre de 2011.
- Logie, Ilse. 2008. “Avatares de un mito: manifestaciones del apocalipsis en la literatura contemporánea rioplatense. El caso de “Insomnio” de Marcelo Cohen”, Alicante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. En línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/avatares-de-un-mito-manifestaciones-del-apocalipsis-en-la-literatura-contemporanea-rioplatense-el-caso-de-insomnio-de-marcelo-cohen-0/> Consulta realizada en octubre de 2012.
- Martínez de la Escalera, Ana María. 2010. “Introducción”, *Red: arte, cultura visual y género*, núm. 1 “Violencia” (Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México), En línea: <http://www.pueg.unam.mx/revista1/> Consulta realizada en agosto de 2012.

- Manero Brito, Roberto. 2008a. "Cuerpo, terror, abyección", *Ide@s CON-CYTEG*, año 3, num. 36, (México DF), junio. En línea: <http://octi.guanajuato.gob.mx/gaceta>. Consulta realizada en mayo de 2010.
- . 2008b. "Cuerpo, terror, dominación", *Tramas* (Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco-México D.F.), 111-134. En línea: Consulta realizada en agosto de 2012. en línea: http://www.zonalibredeviolencia.ipn.mx/Centro_Documentacion/Documents/RobertoManero.pdf
- Mier, Raymundo. 2005. "Notas sobre la violencia: las figuras y el pensamiento de la discordia", *Fractal*, núm. 38 (México DF). Revista en línea www.fractal.com.mx/RevistaFractal38RMier.html. Consulta realizada en agosto de 2010.
- Monsiváis, Carlos. 2012. "Del levantón de algunas hipótesis sobre el narco", *Política común*, vol. 2 (17, Instituto de Estudios Críticos, México D.F.) En línea: <http://quod.lib.umich.edu/p/pc/12322227.0002.002/-del-levanton-de-algunas-hipotesis-sobre-el-narco?rgn=main;view=fulltext>
- . 2009. *Apocalipstick*, México D.F.: Random House Mondadori México.
- . 2008. "Carlos Monsivais un testigo del apocalipsis ciudadano" *El Hispano News*. Diario en línea (publicado el 05-08-2008). En línea: <http://elhispanonews.com/noticia/6332/3/0/carlos-monsiv-225-is-un-testigo-del-apocalipsis-ciudadino>. Consulta realizada en noviembre de 2011.
- . 1995. *Los rituales del caos*, México D.F.: Era.
- Moreno, Marta. 2008. "Soy es mi mundo. Perlonguer. Una lengua política", *Página 12* (Buenos Aires), 21 de marzo. En línea: http://www.elortiba.org/pdf/p12_perlongher.pdf. Consulta realizada en julio de 2012.
- Nelson, Maggie. 2011. *The Art of Cruelty. A Reckoning*, Nueva York: W.W. Norton.
- NOTIMEX (Agencia de noticias de México). 2013. "Expone fotógrafo mexicano Fernando Brito obra en PhotoEspaña", 3 de junio. <http://www.lineadirectaportal.com/publicacion.php?noticia=134499>. Consulta realizada en diciembre de 2013.
- Núñez Nava, Manuel. 2008. "Introducción", T.S. Eliot, *Tierra Yerma*, trad. Manuel Núñez Nava, México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

- Ophir, Adi. 2005. *The Order of Evils: Toward an Ontology of Morals*, trad. Rela Mazali y Havi Carel, New York: Zone Books.
- Osorno, Diego, E. 2011. “Epílogo” del libro de Cristina Rivera Garza *Dolerse: textos desde un país herido*. México: Surplus Ediciones. Véase también en <http://www.gatopardo.com/detalleBlog.php?id=222>
- Ovalle, Paola. 2010. “Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas. Narrativas visuales de la violencia en México”, *El cotidiano*, núm. 164, noviembre-diciembre, 103-115, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco.
- Parkinson Zamora, Lois. 1996 [1989]. *Narrar el apocalipsis. La visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Perlonguer, Nésto. 1997 [1991]. *Prosa plebeya* (selección de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria), Buenos Aires: Colihue [Especialmente el ensayo “La desaparición de la homosexualidad”, publicado originalmente en *El Porteño*, núm. 119 (Buenos Aires), 1991. En línea: <http://www.literatura.org/Perlongher/nphomo.html>]. Consulta realizada en mayo de 2011.
- Periodistas de a pie. 2014. “Veracruz: los ataques a la prensa”, autoría: Misión de información, Cobertura especial. Gregorio Jiménez, asesinado por informar. Blog periodistasdeapie.org.mx, 18 de marzo de 2014. En <http://coberturaespecialgregoriojimenez.wordpress.com/2014/03/18/veracruz-los-ataques-a-la-prensa-parte-210/>. Consulta realizada en agosto de 2014.
- . 2015. Caro de José Moisés Sánchez Cerezo. Blog periodistasdeapie.org.mx, 8 de enero. En <http://www.periodistasdeapie.org.mx/es/component/content/article/46-libertad-de-expresion/283-accion-urgente-comando-armado-detiene-y-desaparece-al-periodista-jose-moisés-sánchez-cerezo-en-medellín-de-bravo-veracruz-méxico.html> Consulta realizada en enero de 2015.
- Poblete, Juan. 2013. «Las fronteras internas en la ciudad de Santiago: Lemebel», en Magda Sepúlveda Eriz, ed., *Chile urbano: la ciudad en la literatura y el cine*, Santiago: Universidad Católica y Pontificia Universidad Católica de Chile-Editorial cuarto propio, pp. 76-92.
- Proceso (semanario de información y análisis). 2010. ‘El sexenio de la muerte. Memoria gráfica del horror’, edición especial, agosto, México DF.: CISA, Comunicación y análisis, S.A. de C.V.
- Reguillo, Rossana. 2012. “Narcomáquina y trabajos de la violencia: apuntes para su decodificación”, *e-misférica* núm. 8 (Hemispheric

- Institute for Performance and Politics, New York University). En línea: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>. Consulta realizada el 15 de mayo de 2013.
- Rosset, Clément. 1994. *El principio de la crueldad*, Valencia: Pre-textos.
- Salmon, Christian. 2008 [2007]. *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear mentes*, trad. Inés Bertolo, Barcelona: Península.
- Sanmartín, José. 2006. “¿Qué es esa cosa llamada violencia?”, *Revista Suplemento Diario del Campo*, México DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia), noviembre-diciembre, 11-30.
- En línea: http://www.antropologia.inah.gob.mx/pdf/pdf_diario/diciembre_06/supl_diciembre_06.pdf#page=119. Consulta realizada en noviembre de 2009.
- Silva, Salif. 2012. “Del paradigma del ver al de tocar. El devenir háptico en la creación artística contemporánea”, *Revista DEFORMA*, núm 3, (Madrid) 126-133
- Sullivan, John P. 2012. “Insurgencia criminal. Narcocultura, bandidos sociales y operaciones de información”, *Small Wars Journal*, núm. 3 (diciembre). En línea: <http://smallwarsjournal.com/jrn/art/insurgencia-criminal-narcocultura-bandidos-sociales-y-operaciones-de-informaci%C3%B3n>
- Trujillo, Norma. 2012. „Ordena la SCJN [Suprema Corte de Justicia de la Nación] a la PGJ [Procuraduría General de Justicia del Estado de Veracruz] abrir el caso de Ernestina Ascencio“, en *Red de Defensa de los Derechos Humanos (REDDH)*, 6 de julio, <http://reddh.org/?p=2606>. Consulta realizada en junio de 2014.
- Torrea, Judith. 2011. *Juárez en la sombra. Crónicas de una ciudad que se resiste a morir*, México D.F.: Aguilar.
- Turati, Marcela. 2011. „Muerte sin fin“, cap. 1, *Fuego cruzado. La historia de otras víctimas del narcotráfico*, México DF: Era. En línea: <http://mexico.cnn.com/nacional/2011/01/17/capitulo-1-muerte-sin-fin> Consulta realizada en junio de 2014.
- Uribe, María Victoria. 1990 [1978]. *Matar, rematar y contramatar. Las masacres de la Violencia en el Tolima, 1948-1964*, Bogotá: Centro de Investigación y de Estudios Populares (CINEP).
- Villoro, Juan. 2010. „Advertencia para la mirada“, *Proceso. Semanario de información y análisis*, ‘El sexenio de la muerte. Memoria gráfica del horror’, edición especial, agosto, México DF.: CISA, Comunicación y análisis, S.A. de C.V., 4-5.

- Wajcman, Gérard y Brousse, Marie-Hélène. 2011. «Entrevista a Gérard Wajcman sobre ‘El ojo absoluto’», *Consecuencias. Revista digital de psicoanálisis, arte y pensamiento*, num. 9, junio (Buenos Aires). En <http://www.revconsecuencias.com.ar/ediciones/006/template.asp?arts/alcances/Entrevista-a-Gerard-Wajcman-sobre-El-ojo-absoluto.html> Consulta realizada en mayo de 2012.
- WIKIPEDIA. 2012. “Cártel de Sinaloa”. En línea: http://es.wikipedia.org/wiki/C%C3%A1rtel_de_Sinaloa. Consulta realizada en junio de 2014.
- . 2014. “Narcóticos” En línea: <http://es.wikipedia.org/wiki/Narc%C3%B3tico> Consulta realizada en junio de 2014.
- . 2013. “Ernestina Ascencio Rosario” (última versión modificada en 26 de septiembre de 2013). En línea: http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Ernestina_Ascencio_Rosario&oldid=69857645. Consulta realizada en junio de 2014.
- Ziegler, Jean,. 2008 [1975]. *Los vivos y la muerte*, trad. Ma. Dolores de la Peña, México DF: Siglo XXI editores.
- Žižek, Slavoj. 2009. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Madrid: Contextos.

Fuentes visuales en Internet

- Cossío, Alejandro. 2010a. Entrevista de R. Carretero y R. Iori a Alejandro Cossío. En línea: <http://elpais.com/17> de agosto. Consulta realizada en abril de 2011.
- . 2010b. Blog de periodistas. En línea: <http://cdn2.sopitas.com/site/wp-content/uploads/Cossio.jpg>. Consulta realizada en abril de 2011.
- Brito, Fernando. 2011a. De la serie ‘ Tus pasos se perdieron con el paisaje’/ From the serie ‘Your Steps were Lost in the Landscape’, 2011 © Fernando Brito XVI edición PhotoEspaña 2013. Sección Oficial. Revista en línea *masdearte.com* (Madrid) <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.553870357987765.1073741837.152878808086924&type=1>. Consulta realizada en enero de 2014.
- . 2011b. “World Press en el Museo Franz Mayer de la Cd. de México, El Universal (diario), edición digital, Ciudad de México, 19 de junio de 2011” En <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/65694.html>. También en Galería de World Press Photo 2011. Consulta realizada en noviembre de 2012.

- . 2012. “Tus pasos desaparecieron en el paisaje”, *e-misférica*, Revista en línea, núm. 8.2, “La máquina narco” (Hemispheric Institute, New York University). <http://hemi.nyu.edu/journal/8.2/brito/> Consulta realizada en noviembre de 2012.
- Periodistas de a pie. 2014. “Geografías del dolor” (México DF), <http://www.geografiadeldolor.com/>. Consulta realizada en febrero de 2014.

CARACAS FRACTURADA, ACRIBILLADA, DIFUSA.
ESTAMPAS DE VIOLENCIA Y ACTORES EN TERRITORIO
DEL SOCIALISMO DEL SIGLO XXI



*Yollolxochitl Mancillas López**

Introducción

El objetivo del presente texto es analizar y mostrar las escenas de la vida cotidiana a partir de una experiencia etnográfica realizada entre 2010 y 2011. En ésta la dimensión socio-espacial de Caracas, Venezuela se vivió en el despliegue de ese tipo de violencia presente en contextos de aflicción social, de exclusión y de exhibición de los cuerpos excedentes¹ producidos por la modernidad.

Ubicaremos este fenómeno circunscrito a partir de la propuesta teórica de Zygmunt Bauman: la categoría socio-antropológica de *modernidad líquida* (2005), una etapa caracterizada por la precariedad de los vínculos humanos, que convierte las relaciones en transitorias y volátiles, a consecuencia de la liberación y desregulación de los mercados, y que mantiene a las poblaciones en la expectativa constante del cambio y la transitoriedad.

Se tiene como supuesto el concepto de la significación social del cuerpo propuesto por Bryan Turner (1989). Al retomar su idea sobre el abordaje de los “cuerpos sociales”, se denominará “excedentes” a los cuerpos que pueblan este texto, en vista de que socialmente, e inclusive desde las políticas públicas, se les considera residuos violentados, abusados, manipulados e insepultos. Se trata de cuerpos pertenecien-

* Doctorante en Estudios Latinoamericanos. Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

¹ Cfr. Se retoma la figura del “cuerpo excedente” de Rossana Regillo (2011) quien traza ejes de análisis a partir de las muertes producidas hasta entonces por la llamada guerra contra el narcotráfico en México (política gubernamental vigente entre 2007-2012) donde las formas de castigo y los simbolismos deshumanizan a las poblaciones exterminadas y aniquiladas a partir de esta guerra. En el caso caraqueño lo retomo por la cantidad de muertes ocurridas en la capital venezolana y en el país; muertes de jóvenes varones habitantes de los barrios, asesinados por armas de fuego y armas blancas, en distintas zonas y territorios dentro de la urbe donde la muerte se asimila en la vida cotidiana.

tes a poblaciones y de grupos fuera de la construcción estética y moral del “Estado moderno”, el cual se manifiesta incapaz de administrar o configurar políticas de inclusión que respeten los discursos sobre la diversidad de identidades y ciudadanías.

Visión etnográfica utilizada en esta investigación

El trabajo etnográfico es una herramienta epistemológica de análisis para entender los escenarios socioculturales cotidianos.

El estudio de grupos excluidos o marginados en el contexto latinoamericano, en especial en Caracas, permitió, en esta investigación, el diálogo con disciplinas, teorías y autores de diversas latitudes. Un ejemplo de esto es el caso de Venna Das y Deborah Poole y su propuesta de la “etnografía al margen del Estado”. Esta propuesta metodológica se centra en documentar “prácticas que crean fronteras para insertarse en el territorio político y social en lugar de situarse cerca de él. Analizar las genealogías e historias particulares de los modos de sociabilidad que se estudian, así como sus diferentes deseos esperanzas y temores” (Das y Poole, 2008).

A partir de estas visiones teóricas, se realizó un trabajo etnográfico en la ciudad de Caracas en el periodo de agosto de 2010 a febrero de 2011. Los medios de recolección de datos fueron observación participante y entrevistas a profundidad donde se investigó el fenómeno de la violencia en esa ciudad.

Ciudades latinoamericanas. Modernidad vs Informalidad

Las intervenciones académicas, literarias y visuales contemporáneas han presentado a las ciudades latinoamericanas como lugares caóticos, anárquicos e impunes, donde cualquiera puede ser víctima. La desaparición o desarticulación de los espacios de socialización y convivencia son evidentes desde el aspecto más atroz de la desigualdad y frente a la ruptura que exhiben las fortalezas de las clases medias y altas: rejas, seguridad privada, cableados... ante el paisaje de los asentamientos “espontáneos”.

El recurso fotodocumental ilustra, a través de la imagen, comunidades que viven violencias diversas y emociones convulsas, en un

cosmos impuesto para muchos habitantes de las zonas más marginadas de Latinoamérica (Basolí, 2009; Cypriano, 2002 y 2003). A ese cosmos se le denomina “ciudad informal”.²

El trabajo documental *Bailando con el Diablo* (Discovery, 2011) muestra las dinámicas de la vida dentro de las favelas brasileñas, donde el respeto se gana por medio del temor que los otros sientan hacia el sujeto. Son pocas las opciones de escapar de la marginalidad. El trabajo colombiano *La Sierra* (Dalton y Martínez, 2004) invita al espectador a una inmersión dentro de las dinámicas de la justicia propia de las comunas de Medellín, donde el control lo ejercen milicias, narcotraficantes y paramilitares. *La vida loca* (Poveda, 2008) capta el entorno de los jóvenes pertenecientes a las maras. La juventud mara transcurre entre la inserción al grupo y sus rituales de integración, las dinámicas en familias desestructuradas, los esfuerzos por su reintegración a la sociedad y las fallas del sistema que no permiten la inclusión de los jóvenes a la dinámica nacional. El desenlace en todos estos trabajos es el mismo: denota el fondo necropolítico de las ciudades, propuesto por Sarah Nutall (2012). Por su parte, Ives Pedrazzini nos invita a “tratar de comprender el impacto de la globalización económica en el destino de las grandes aglomeraciones, la urbanización del mundo contemporáneo y, también, el cómo las industrias globalizadas reaccionan para romper la cohesión social y sumergir a los habitantes de las ciudades en la pobreza y la violencia” (Pedrazzini, 2006: 14).

Las zonas de empatía en las urbes son cada vez más coartadas debido a los problemas de orden estructural, resultado de políticas públicas fallidas o inexistentes, así como del crecimiento poblacional acelerado y la planificación urbana limitada. Ante la falta de consistencia y presencia del Estado, las manifestaciones de violencia urbana son escenarios frecuentes y rutinarios para los habitantes de este espacio. La manera en la que los habitantes de la ciudad perciben sus miedos, temores y sensación de peligro, se construye a partir de fragmentaciones espaciales de carácter económico, habitacional, social y simbólico. El ejercicio de las violencias se manifiesta rotundamente en las zonas más excluidas y marginadas; no obstante, el total de la población puede ser víctima potencial en cualquier momento.

² Ciudad informal será el término con el que se tratarán los asentamientos irregulares y espontáneos” de América Latina en sus variantes locales como favela, barrio, villa, solar, comuna.

Jóvenes marginados en América Latina

La juventud ha sufrido heridas permanentes a causa de un sistema que agoniza, destierra y extermina a este sector de la sociedad. Algunos sujetos de las clases medias se manifiestan como “indignados” en las bolsas de valores y plazas de ciudades en todo el mundo. Escasea el empleo, desaparece la seguridad social. Los jóvenes de la ciudad informal, los marginados, los excluidos del sistema imperante, son exterminados bajo la consigna de la seguridad; viven como grupo en constante aflicción.

Los datos sobre la violencia en las ciudades de América Latina en 2012 arrojaron cifras alarmantes: San Pedro Sula y Tegucigalpa en Honduras ocupan las posiciones 1 y 5, México viviendo la guerra al narcotráfico tiene dos ciudades en los primeros lugares: la frontera Ciudad Juárez, y el puerto de Acapulco en 2a. y 4a. posición; la nación brasileña con la ciudad de Maceio ocupó la tercera posición y la capital de Venezuela, Caracas, se ubicaba en el sexto lugar, según datos del informe del Consejo ciudadano para la seguridad pública y justicia (2012).

El hombre joven habitante de la ciudad informal ubicada en un barrio caraqueño o una colonia popular de la Ciudad de México es castigado en este *ambiente de exterminio*. Cuando se trata de violencia urbana, se despliegan distintas formas de masculinidad (virilidad local, comunidad emocional, por ejemplo). Así es como estos cuerpos jóvenes están entramados para absorber, diseminar o neutralizar violencias. Las heridas y cicatrices corporales son marcas privilegiadas para la narración de la violencia y el sufrimiento, lugares que genera nuevas redes de poder y un reciclaje de violencias que se activan recíprocamente (Ferrándiz, 2005).

Para abordar estos grupos, donde la masculinidad se construye a partir del hecho violento, se enfatiza la necesidad de aproximarnos a través de la obra socio-antropológica de David Le Breton, quien propone considerar el cuerpo como:

- Construido por significaciones precisas del mundo que lo rodea.
- Moldeado por su contexto social y cultural (por sistemas simbólicos, más o menos compartidos).
- Inscrito en específicos rituales corporales (incorporados mediante la educación, los comportamientos de su medio ambiente, etcétera).

- Lugar donde se registran los procesos de exclusión (inclusión) y distinción (*sensu* Bourdieu).
- Lazo de unión con las tradiciones (populares) y los marcos sociales.
- Efecto social y cultural, y no como un dato evidente.

Así, el cuerpo se convierte en una seña o ensayo de la sociedad moderna y los sistemas de control que ella ejerce, lo que limita el ejercicio del individuo en su espacio cotidiano. Por ejemplo, ver sin mirar, oír sin escuchar como mecanismos de defensa y control en la ciudad.

A pesar del predominio de las violencias en la ciudad informal, las empatías que se generan son singulares en los grupos de jóvenes. En ella es donde se comparten identidades, espiritualidades, emociones, gustos, aficiones, amor... La forma en la que Carlos Feixa se refiere a esta manifestación espacio-cultural es el término “culturas juveniles”,³ las cuales...

refieren en un sentido amplio la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional. (Feixa, 1998: 60)

El mismo autor interpreta metafóricamente las culturas juveniles dentro de un reloj de arena, de manera acertada (Feixa, 1998: 73).

Hoy, el desafío de este grupo de jóvenes se limita a la búsqueda de identidad propia y de estatus, diversificando entre lo lícito y lo ilícito los medios de su obtención. Dentro de sus ámbitos y espacios de socialización, la muerte se ha resignificado en algo cotidiano y cercano.

En sociedades donde la mercantilización de la vida a través de los objetos y no de los afectos resignifica los espacios de socialización, se definirá a estos grupos, en palabras del citado Bauman (2004), como “personas superfluas o parias de la modernidad”. En cuanto a las

³ Como antesala de esta propuesta, Carlos Feixa realiza una amplia arqueología teórico-conceptual de la juventud desde las sociedades primitivas: efebos, mozos, muchachos, jóvenes; y las escuelas teóricas que han tratado el tema de los jóvenes agrupados: la escuela de Chicago con los *street-corner boys*, la sociología estructural funcionalista con los *college boys*, Gramsci, De Marino y Pasolini con *ragazzi di vita*, *indiani metropolitani*, *los barjots*, *les blousons noirs*, *vouyouys de Monod*, la escuela de Birmingham con los *teds*, *rockers*, *skinheads*... hasta los movimientos de contraculturas juveniles: *beats*, *hippies*, *freaks* (Véase Feixa, 1998).

violencias, en todo momento son destinadas hacia lo diferente. Maya Aguiluz (2009) define a este extraño como “lejano próximo”. Este lejano próximo, encarnado en distintos grupos sociales a lo largo de la historia, vive las políticas y ejercicios más agudos de la intolerancia y expansión del miedo. Finalmente, estos sujetos emanan un temor o terror sin rostro, pero sí con un cuerpo-emocional que es el “miedo derivativo”, que se presenta en todo momento y espacio de la existencia, y provoca desmovilización y aislamiento como espacios de seguridad.

Malandros de Caracas. Cuerpos vulnerables y violentados

En Venezuela, la llegada de Chávez al poder resignificó los modos y mundos de vida en los barrios caraqueños. Hubo mejoras en la calidad de vida y en el acceso a la educación de sus habitantes bajo el modelo del socialismo del siglo XXI. Lo que no estaba previsto fue la magnificación de la vida material, es decir, de la accesibilidad a los bienes materiales de novedad, no por eso necesarios. La moral se resignifica ante la búsqueda de un estatus efímero y la ganancia de virilidad local. Mas las formas en las que los jóvenes de los barrios se sienten representados o buscan representarse no han sido satisfechas por este gobierno que, si bien se esfuerza, ha sido rebasado por diversas formas ilícitas de obtención de bienes materiales, entre ellos, la tecnología.

Las balas son comunes en la vida diaria. Los cuerpos demuestran las historias de hazañas transitorias, tatuajes que ilustran la búsqueda de significados para estar ante otros. Éstas son características de una Caracas fracturada, acribillada y difusa. La percepción y construcción de las representaciones sociales sobre la inseguridad remiten a una figura difusa y elaborada al exterior del barrio caraqueño, en la que el joven de estrato popular es denominado “malandro”, figura genérica y maquilada de jóvenes entre 15 y 25 años que comparten características de corte económico, espacial y cultural.

Alejandro Moreno (2010), sacerdote salesiano e investigador del Centro de Investigaciones Populares, aporta una visión y construcción de esta figura juvenil definida a partir del trabajo comunitario que ha realizado en Petare. Las reflexiones pertinentes para este trabajo son varias. En un sentido, él afirma que no todos los jóvenes de los barrios serán “malandros”; sin embargo, en ese espacio vital no hay ya más historias de bien. La realidad es diferente, se compone de valores relativos

(a los nuestros o de la iglesia católica), responde a otras motivaciones y a la comercialización de la vida social. La obtención de respeto provoca guerras dentro de los barrios.

Asimismo, la adquisición de armas es fácil en este espacio. Todo lo ilícito se justifica. Se vive entre dos fuegos, la pobreza es un villano y no hay una propuesta diferente por parte del gobierno. La deshumanización de la víctima continúa, el barrio se convierte en un “cementerio de hombres vivos”. En este contexto, los barrios incuban dos tipos de delincuentes: los violentos estructurales y los violentos circunstanciales.

El grupo de investigación Juventudes Otras (2010) plantea la construcción de miradas alternativas al discurso contra-hegemónico, que condena a los jóvenes de sectores populares y los encierra en la simple dualidad víctima/victimario del orden social reinante. Según lo descrito, el espacio de reflexión-acción denominado Tiuna el Fuerte, organizó —con el apoyo logístico del gobierno bolivariano— la creación de talleres y cursos de *hip hop* con contenido social para que los jóvenes en vulnerabilidad se unan a estas actividades y no incidan o reincidan en la delincuencia barrial.

Caracas, hoy, es una ciudad fracturada en clases y tendencias políticas: vivir en el oeste implica pertenecer a las clases populares y ser chavista. Todo esto construido en los imaginarios sociales de la clase media del este de la ciudad. Por lo tanto, vivir en la primera facción implica ser un ente marginal denominado “malandro”. Así, se crean enemigos difusos que generan dinámicas de miedo a partir de temores hacia el otro en la cotidianidad. Sin embargo, los dos sectores comparten características: ambos están inmersos en una cultura de consumo y en una búsqueda espiritual que los ayude a enfrentar la incertidumbre de una ciudad violenta(da). Pero, ¿cómo se llegó a esto en Caracas?

Venezuela y el socialismo del siglo XXI

Bajo el lema del “socialismo del siglo XXI”, Hugo Rafael Chávez Frías estuvo a cargo del gobierno de la República Bolivariana de Venezuela desde 1999 hasta su muerte, en marzo de 2013. Durante 14 años el proyecto bolivariano se sostuvo en la principal riqueza del país, el petróleo, y sobre la gran empresa estatal que lo gestiona e impacta la economía nacional, Petróleos de Venezuela. El energético se convirtió también en

recurso simbólico sobre el cual Chávez administró su poder hacia dentro y fuera del país, logrando sostenerse como un gobierno estratégico en la correlación de fuerzas políticas de la región sudamericana.

Las políticas gubernamentales de Chávez se dirigieron a la clase trabajadora y a los sectores del pueblo olvidados por anteriores gobiernos; la peculiar retórica del gobernante no disminuyó sus contenidos antiimperialistas, populares y latinoamericanistas. Sin embargo, ese ciclo ha quedado también señalado por la visibilización de sus resultados: la inclusión de esos sectores olvidados, pero el resquebrajamiento del tejido social, a resultas de la ruptura con otros sectores, grupos y actores sociales, principalmente conservadores, pero también opositores de distintos sesgos ideológicos.

En Venezuela reina una polarización social y política que se manifiesta en cada escena cotidiana a nivel nacional y local. Los puntos débiles del gobierno chavista, como las confrontaciones callejeras, exilios y autoexilios, robos y atracos, secuestros express, corrupción y surgimiento de riquezas ligadas a nuevos estratos sociales no han cesado de divulgarse en los medios de comunicación e información (televisión, periódicos, redes sociales, etc.). Dentro de esos resultados visibles la generación de adversarios amorfos e intangibles, por una parte, y la reproducción de antiguas estigmatizaciones sociales, por otra, corrieron de la mano de la creación de brechas y divisiones espaciales en el territorio y particularmente en la ciudad capital. Las fisuras sociales y políticas, junto con los distanciamientos entre los venezolanos, han sido el caldo de cultivo de la incertidumbre y la sensación de riesgo que se vive día a día en esa nación.

El principal problema no es la inclusión de los desfavorecidos, sino que la polarización política genera falta de objetividad en la información ofrecida por los medios. Los canales de televisión son poco objetivos: canales totalmente opositores con línea antichavista total y canales oficiales más propagandísticos que difunden el culto a la figura presidencial.⁴ Las elecciones del 26 de septiembre de 2010 fueron un reflejo de esta situación, pues en ellas el PSUV (Partido Socialista Unido

⁴ Existen canales estatales donde se difunden los logros de la administración chavista y la televisión opositora que transmite programas de crítica al gobierno: prensa como *Ciudad Caracas* de corte chavista y por otro lado el periódico *El Nacional* con columnistas opositores al gobierno, por ejemplo, Alejandro Moreno. En redes sociales lo más notorio es la cuenta de *Twitter* de Hugo Chávez y la del posicionamiento político opuesto, el blog de *El Chigiüre Bipolar*.

de Venezuela) obtuvo un “triumfo relativo”⁵ con una tendencia a restar espacios políticos, perdió barrios y estados históricamente “chavistas”. En la zona andina del país, partidos conservadores volvieron al poder. Contradictoriamente, hasta antes del padecimiento cancerígeno de Chávez, su reelección era inminente debido a la falta de un candidato que unificara las posturas de oposición.

A este problema de polarización informativa se suma la corrupción, un problema histórico en Venezuela. Los cargos en los ministerios son efímeros y por lo tanto hay pocos resultados: acciones inmediatas e inclusive improvisadas, políticas asistencialistas y escasa formación de cuadros políticos.

Por otro lado el gobierno, preocupado por garantizar la seguridad alimentaria, cuenta con un Ministerio de Alimentación (2004), cuyas acciones han sido la puesta en marcha de la PDVAL (Productora y Distribuidora de Alimentos) y sus distribuidores: Mercal y Abasto Bicentenario. La mayoría de los productos, incluida la canasta básica cuyo precio es regulado, son importados. El acceso a otro tipo de alimentos es difícil debido a los altos costos, lo que provoca una dieta desequilibrada en los sectores populares y en las clases media baja y típica.

Proveer acceso a los sistemas de salud y vivienda parece ser el mayor problema de la gestión chavista. Se crearon las Misiones Barrio Adentro, cuya atención médica es solamente primaria, pues no atienden partos, heridos por arma blanca o de fuego ni enfermedades tropicales. La Misión Tricolor se encarga del mejoramiento de la vivienda, aunque el problema es la ausencia de las mismas.

La educación parece el logro más tangible de este gobierno: las Misiones Ribas, Robinson, Sucre y la recientemente creada Universidad Bolivariana de Venezuela lograron la alfabetización masiva y la formación multitudinaria de educadores. Las dificultades se presentan cuando se busca ubicarlos laboralmente. Las universidades públicas más importantes son la Universidad Central de Venezuela y la Universidad de los Andes, las cuales manifiestan una postura contraria al

⁵ La situación es numéricamente confusa, por eso me refiero a la relatividad del triunfo en las elecciones del 26/9/2010. En términos de representación en la asamblea nacional, el PSUV ganó 98 representantes; la oposición (Mesa de Unidad Democrática), 65; el partido Patria para Todos, 2. Aunque los matices de la victoria en términos de población son distintos: el gobierno ganó 17 de 23 estados y la oposición ganó 6. A pesar de esto, en los últimos estados se concentra el 54% de la población, con los tres estados más poblados: Zulia, Miranda y Carabobo. En Lander, E. *¿Quién ganó las elecciones?*, octubre de 2010, Caracas.

gobierno respecto de las medidas y reformas que ha impulsado hacia la educación.

Se ha generado tensión entre los profesores universitarios y el gobierno, principalmente ante el atraso o parcelación de pagos, estímulos y aguinaldos. A pesar de esto, se percibe una despolitización del estudiantado. Cuestiones políticas (paros y elecciones) y casos de emergencias por desastres naturales (derrumbes e inundaciones de octubre a diciembre del 2010) provocaron el cierre de escuelas de enseñanza básica y superior. Esto repercutió de manera considerable en la formación de los estudiantes.

Dentro del cuadro de actores de la sociedad venezolana, la milicia tiene un papel muy importante, al ser percibida como una élite. Este sector se encuentra empoderado y forma nuevas generaciones bajo la teoría socialista.

A pesar de los bajos costos de la gasolina, el transporte público tiene una situación precaria: autobuses insuficientes; un sistema de transporte como el metro con instalaciones óptimas, pero con fallas y boicots continuos; carreteras sin mantenimiento, y la partida de empresas aéreas. El tema de las vías y medios de comunicación es parte de la incomodidad y malestar del venezolano.

La especulación monetaria es un problema que al exterior no es muy claro. En los mercados de cambio,⁶ oficial y negro, se pueden cambiar dólares y euros. En ocasiones, el tipo de cambio del mercado negro duplica al tipo de cambio oficial. El comercio de la “lechuga verde” —como se conoce al mercado negro del dólar— parece estar muy interiorizado en la vida cotidiana del pueblo venezolano. Inclusive, existen páginas web para tratar el asunto y concretar cambios monetarios. En teoría, es ilegal, pero ésta es una forma más de las economías informales generadas por un gobierno que tiene divergencias políticas con potencias mundiales.

El tema de la inseguridad ha permeado en todos los aspectos de la vida cotidiana del país. Actualmente el rumor se vuelve vivencia. La seguridad ciudadana es un tema complicado en la agenda nacional; la impunidad destaca en las primeras planas, los discursos políticos y las conversaciones informales. La sexta ciudad más peligrosa de América

⁶ Con fecha del 25 de noviembre de 2011, el tipo de cambio oficial del Banco Central de Venezuela era de \$5.30 Bs F/US\$. Durante la estancia del trabajo de campo, la moneda oficialmente se ubicó cerca de los \$4.50 Bs F/US\$ y en el mercado negro a \$8 Bs F/US\$.

Latina, Caracas con 3,164 muertes por año (consejo ciudadano para la seguridad pública y la justicia, 2012), se encuentra en esta sociedad que cuestiona continuamente los pasos que da el gobierno socialista.⁷ Hablaremos a continuación de esta ciudad fracturada.

Caracas, fracturada

Caracas es el ejemplo de una urbe maquilada bajo el ideal modernizador imperante en la región durante el siglo XX. Las bonanzas petroleras permitieron construcciones como el complejo urbanístico Parque Central (1983), un desarrollo habitacional, recreativo, comercial y cultural con dos torres gemelas; además se trazó la importante avenida Libertador (1957), cuyo corte sobre la superficie de la ciudad materializa el imaginario de progreso y urbanismo. En la década de los ochenta se construyó el sistema de ferrocarril urbano Metro de Caracas (1983) con instalaciones edificadas al estilo europeo, y el sistema de transporte urbano y suburbano de riel.

Según estimaciones, para el año 2011, la población se aproxima a los 6 millones de habitantes.⁸ El ideal de progreso urbanístico se mantiene: el gobierno bolivariano ha construido más transporte férreo con nuevas estaciones de metro y un teleférico que recorre el barrio de San Agustín, contraparte del complejo urbanístico Parque Central.

Esta postal y vivencia de progreso convirtió a Caracas en una ciudad de migrantes de todos los estados de Venezuela (andinos, orientales, amazónicos). Muchos migrantes lograron el propósito de establecerse y mejorar su calidad de vida. Sin embargo, quienes no cabían en esta Caracas moderna y progresista reclamaron y demandaron un lugar. Así se fue construyendo la *ciudad informal* dentro de esta metrópoli, que refleja los márgenes del vivir y sobrevivir en un territorio ocupado.

⁷ De acuerdo con el CICPC de Venezuela para el año 2005, el país ocupó el 3er. lugar en delincuencia de América Latina; Caracas, el más alto índice de homicidios y el segundo lugar por muertes en vehículos de motor. El CICPC aún no hace oficiales sus cifras para este año, por lo que se utilizarán otros datos y fuentes para actualizar y comparar la información vertida en esta investigación.

⁸ La cifra estimada es de 5, 905,463 según el Instituto Nacional de Estadística, República Bolivariana de Venezuela. <http://www.ine.gov.ve/demografica/censopoblacionvivienda>. Fecha de consulta: 20/10/2011.

Imagen 1. La gran Caracas⁹

Fuente: <http://alcaldiametropolitana.gob.ve/portal/index.php/alcaldia-metropolitana/area-metropolitana-de-caracas>

Estas rupturas espaciales y sociales generan transformaciones y adaptaciones sobre los cuerpos que habitan esta urbe, cuyas emociones son también proyectadas sobre el dispositivo sensible. El cuerpo en la modernidad se muestra como un objeto manipulable por y como resistencia ante poderes y violencias que se generan en su entorno. Así, un cuerpo modificado en el contexto de un barrio peligroso, puede ser una demostración de poder ante lo determinado biológicamente, por ejemplo, un cuerpo amputado exhibe en su ausencia cómo la violencia y el poder han operado sobre la carne de los cuerpos considerados extraños-amorfos o es la exhibición del poder y las violencias

⁹ El mapa representa los límites de gobierno de la Alcaldía del Área Metropolitana de Caracas, en este caso, el municipio Bolivariano Libertador en Distrito Capital y los municipios Chacao, Baruta, el Hatillo y Sucre del Estado Miranda. Para los alcances de esta investigación, la llamada Caracas del oeste comprende el municipio Bolivariano Libertador. Los otros municipios forman parte de la Caracas del este.

de cuerpos ajenos ante uno inscrito en estos matices. Por otro lado, el cuerpo famélico es la materialización de cómo las agresiones económicas y sociales de otros agentes afectan físicamente a seres que resultan cuerpos excedentes.

Fractura este

Caminar desde Chacao a la Plaza Altamira¹⁰ produce una sensación de seguridad, una primera impresión de lo que puede ser habitar, o simplemente caminar por el este de Caracas. La gente camina tranquila, o circula en sus autos con la paciencia que se requiere en las horas pico del tránsito caraqueño. Cafés, pastelerías y panaderías son parte del paisaje. La migración portuguesa y española se refleja en esos negocios.

En la trayectoria a Baruta y el Hatillo —otros municipios que forman parte de este territorio que denomino la “Caracas del este”—, sorprenden las geografías y paisajes que rompen con la imagen del resto de Venezuela, sobre todo, del resto de Caracas. La crisis y las recesiones no se reflejan aquí, puesto que persiste un ambiente de seguridad (económica y social). Bienvenidas sean las murallas, los candados y demás dispositivos de seguridad.

Leopoldo Talante afirma en una reflexión sobre la vivienda de clase media y alta en Caracas que:

...el hecho es que en las ciudades se vive a la expectativa de una violencia psicológicamente catalizada por resaltadores materiales y funcionales [...] la primera muralla es la distinción social, pero la distinción social no es sólo un constructo mental: primero son hábitos, ideas, valores compartidos socialmente, luego es la atribución de esa lista a un espacio físico donde las personas la aplican y la cultivan; finalmente es la reificación de la distancia. (Tablante, 2005: 39)

A partir de lo observado, Sucre representa lo más contrastante de la Caracas del este. Ese golpe con la realidad de aquellos sectores amurallados materialmente e indiferentes hacia lo que pasa en el territorio compartido, es decir las calles y avenidas que son utilizadas por todos los sectores sociales de la ciudad. Este municipio cuenta con urbanizaciones

¹⁰ Estos sitios pertenecen al municipio Chacao.

de clase alta y media, pero también incluye a Petare,¹¹ que conforma un conjunto de barrios tradicionales de Caracas.

Las políticas gubernamentales en la zona han impulsado la expropiación de inmuebles y la apertura de centros culturales destinados a las clases populares en el seno de la adinerada zona. Otros centros culturales abandonados por ciertas élites intelectuales opositoras al régimen, como el CELARG y la Estancias PDVS fueron reabiertos para sectores populares por el gobierno. Esto ha provocado extrañamientos mutuos entre dos grupos sociales mutuamente distanciados.

Estos centros se han convertido en difusores del socialismo y venden bibliografía especializada a costos bajos. En el caso del Museo del Petróleo de PDVSA, los cuadros explicativos dirigen fuertes ataques al imperialismo y capitalismo, e invita a ver de frente a ese “enemigo”.

Lamentablemente no es dentro de estos espacios que se dan los extrañamientos más notables, sino en los centros comerciales de esta zona: Sambil, Las Mercedes y San Ignacio, dentro de los que la vida de consumo no se detiene. Multitudes anónimas caminan hacia los centros comerciales, las miradas de rechazo se hacen presentes ante aquel que consideran ajeno a su espacio. Aquí también empieza el miedo hacia aquel que “podría” ser un agresor o un ladrón. Los “pavos”,¹² “sifrinos”¹³ y “escuálidos”¹⁴ temen a los “malandros”¹⁵ que pueden aparecer en cualquier momento.

Las religiones a la carta o *New Age* son parte de la vida cotidiana de este sector caraqueño. Los centros de cábala, yoga, naturismo, medicina holística y alternativa, además de tiendas esotéricas con *feng shui*, runas, hinduismo o tarot, son, sin lugar a dudas, el lugar privilegiado para el “arquitecto de sueños”.¹⁶ La mercadotecnia global de las religiones ha llegado a esta zona. En palabras de Yurman, “un renovado

¹¹ De acuerdo con el CICPC de Venezuela, para el año 2005, Caracas era la ciudad más peligrosa y Petare el sector con más homicidios, segundo en lesiones y violencia intrafamiliar.

¹² Se conoce así a los jóvenes de clase media, con atributos físicos e ingresos extras. También se usa para exacerbar la belleza de un objeto o persona.

¹³ Es un estereotipo de los jóvenes de clase media, abarca tendencias al vestir, gustos, musicales de moda y un cierto tono de voz en conversaciones con sus grupos de iguales.

¹⁴ Es la forma en que se refiere Chávez a la oposición partidista. El “escuálido” lo usa para hacer referencia a la minoría precaria que representan para él.

¹⁵ Estereotipo del joven de barrio.

¹⁶ Alfonso León tiene un programa de gran audiencia en Venevisión. Él es arquitecto de formación y en su programa trata sobre *feng shui*, superación personal y astrología. Algunas perfumerías esotéricas del centro y este de Caracas surtían los paquetes que él sugería por televisión.

politeísmo abarrota los supermercados espirituales. Aunque en la alta especulación ideológica se debate la hipótesis del pensamiento único, la cultura cotidiana es atravesada por bandadas de divinidades” (Yurman, 2007: 25).

Fractura oeste

Esta parte de la ciudad contiene importantes inmuebles históricos: del centro al oeste encontramos construcciones como el Panteón Nacional, la Casa Amarilla, la Catedral de Caracas, la Biblioteca Nacional y la Universidad Central de Venezuela. Además se ubican ahí los asentamientos urbanos más antiguos de Caracas como la Parroquia Altagracia, la Pastora y lugares de tradición local como La Candelaria, el Parque Carabobo, el Teatro Teresa Carreño, la urbanización Parque Central y la Plaza Venezuela. Estos lugares, entre otros, son emblemáticos de la arquitectura e identidad de la urbe.

El inicio de esos asentamientos informales fue como *rancho* (vivienda precaria), toda una proeza de la imaginación y arquitectura popular. En la formación de los barrios caraqueños, la clase subalterna ha depositado emociones a lo largo de los días y años, convertidos en décadas. Generación tras generación la población va en aumento, y las oportunidades laborales y espaciales son escasas en un país que produce poco, debido a que su economía se basa en gran medida en los beneficios que da el petróleo. La riqueza existe pero no es para todos. Los lujos y las ganancias de la bonanza son para algunos sectores, mientras que son de nuevo olvidadas las mayorías que pueblan los cerros.

Al respecto de esta problemática, Alfredo Silento Sarli (2005) reflexiona en torno a la vivienda definiéndola como el objeto más conspicuo de las ciudades, por ende, no autónomo, sino interdependiente de otras condiciones como el terreno apropiado, el acceso a la red vial, al transporte y los servicios públicos. Además, debe estar en un entorno que garantice la salud y recreación de la familia ocupante. Si no es posible garantizar esas condiciones, no habrá productividad en la fuerza de trabajo, no se revertirán los niveles de pobreza y eso generará un círculo vicioso.

El problema del poblamiento de los cerros y la condición inestable de las viviendas ha estado en las agendas de múltiples políticas nacionales y locales. Los desastres naturales ocurridos en Caracas y zonas

periféricas (1999 y 2010) muestran lo vulnerable que es el habitante de la ciudad informal.

La forma de construcción en los cerros parte de la espontaneidad de la edificación, pero no implica una vivienda efímera o de tránsito. Al contrario, quien se ha instalado ahí busca construir una vivienda duradera donde sus hijos y nietos harán vida y familia, a pesar de las carencias espaciales que esto representa. Así, la imagen caraqueña de la montaña pintada de color ladrillo crece con el pasar de los años. En contraposición, esta imagen exterior de la casa no es la interior, lo cual se explica de esta manera:

[...] las personas prefieren mejorar el interior de su vivienda, lo cual es una tendencia que muestra en el conjunto una forma de hacer casa, ya que existe una apropiación simbólica de lo que es el hogar; un deseo de perfeccionarlo, un patrimonio cultural que se concentra en la capacidad de crear y darle seguridad a los miembros de la familia [...] asimismo los sectores populares han tenido que recodificar, integrar, reciclar, coexistir con los espacios públicos que también se constituyen en espacios mínimos dentro del barrio, ya que se hace un uso múltiple de los mismos. (Peñaloza, 2005: 42-43)

Durante el trabajo etnográfico realizado en la metrópoli venezolana, se observaron diversas situaciones y vivencias en los barrios caraqueños (en particular en el 23 de enero y La Vega) como las campañas electorales, y los programas sociales y alimentarios implantados en estos territorios. Se analizaron las opiniones sobre el barrio y sus habitantes por parte de los agentes externos de estos espacios.

Agosto y septiembre de 2010 fueron meses de intensa campaña electoral, al menos en los barrios que se visitaron. La tradición chavista era evidente. Aquellos eran barrios “rojos”¹⁷ (del PSUV), comprometidos y con una organización política consolidada. Los líderes sociales manejaban discursos doctrinarios del “socialismo”, los murales y grafitis en los muros de los barrios mostraban personajes históricos: Alí Primera, Fidel Castro y Ernesto “Che” Guevara, cuya presencia icónica parece buscar interiorizarse en las memorias de los que habitan estos lugares

¹⁷ El color rojo denota el tinte socialista del Partido Socialista Único de Venezuela, el color es causa de molestia para los sectores opositores.

como símbolos de una lucha y un gobierno que en el discurso ve y trabaja para ellos.

Los locales de los grupos organizados y ligados al chavismo son centro de operaciones de diversas misiones como la Robinson, donde grupos de amas de casa y grupos de la tercera edad comparten entusiasmados y agradecidos su acceso a la educación a través de este programa educativo, y la Tricolor, donde jóvenes con antecedentes penales entran en contacto con su comunidad y arreglan las fachadas de aquellas casas que muestran con un monótono color ladrillo las carencias; viviendas que han venido gestándose desde generaciones atrás y aún continúan en construcción.

Si bien la medicina preventiva es necesaria en estos espacios urbanos, la situación de violencia y agresión rebasa los alcances de la Misión Barrio Adentro a cargo de médicos cubanos. Es pertinente mencionar una plática informal que tuvo lugar con un sacerdote salesiano quien comentó, a partir de una postura política antichavista, que “estos médicos sólo habían llegado a los barrios a tomar ron y seducir mujeres”. Durante el primer acercamiento a Caracas en 2007, en la localidad Propatria, las personas que colaboraron en la primera exploración comentaron cosas favorables sobre esta misión. Este primer acercamiento permitió ver cómo funcionaban estas misiones, así como conocer a los médicos cubanos que atendían una considerable cantidad de pacientes en ese año. Tres años después, en los módulos que se visitaron, los horarios de atención eran limitados y casi no estaban abiertos. El mismo sacerdote con quien se dio la conversación comentó que un gran número de módulos habían sido abandonados porque los médicos cubanos habían huido de Venezuela.

En el 2008, en la ciudad de La Habana, Cuba, se dio la oportunidad de conversar con una estudiante de medicina. Ella compartió las experiencias de algunos cubanos que ejercían la medicina en Venezuela. La mayoría vivían temerosos y no salían de sus casas, pues, según su relato, los barrios eran peligrosos y siempre había tiroteos. La estancia para ellos no fue agradable, en particular cuando buscaban actividades recreativas y se encontraban con fiestas y reuniones donde imperaba un ambiente violento.

Respecto de este “rumor” sobre la peligrosidad y violencia en los barrios caraqueños, la mala infraestructura de servicios y atención de emergencias de la ciudad permitió conocer la parte más alta de “La Vega”, conocida por su fama de violenta. Esto sucedió cuando el

Imagen 2. Parroquia 23 de enero. Caracas, Venezuela



transporte “por puesto” en el cual me trasladaba desde San Antonio de los Altos, una localidad en la zona conurbada, tuvo que desviarse hacia La Vega debido a dos fenómenos: el desgajamiento de un cerro en la carretera panamericana, y una manifestación y bloqueo realizado por vecinos de los barrios de la zona Valle-Coche en otra parte de esa vialidad. La situación se repitió en varias ocasiones durante el trabajo de campo realizado en Caracas.

Lo interesante de esta circunstancia, y que sirve para analizar, fueron las opiniones vertidas por tres mujeres y el conductor del transporte. Este último, ante la necesidad de desviarse hacia La Vega, nos alertó para que bajáramos las bolsas a los pies y guardáramos los teléfonos para no causar “tentación” entre toda esa cantidad de “malandros” que ahí se concentraban. Las mujeres, entre ellas una “Iyawo”, no dejaron de expresar la molestia que les causaba que toda esta gente viviera ahí y nunca pagara los servicios. Sus comentarios eran de repulsión y de ofensa hacia las personas que circulaban por esas calles sin pavimento ni planeación urbana.

Por el contrario, lo que se veía en esas calles era gente que trataba de salvar un escaso patrimonio limpiando y barriendo escombros de

sus viviendas, percibiendo y asimilando los daños: una “ciudad informal” donde las láminas y los cartones aún preservaban las huellas de viejas campañas electorales con un rotundo “Sí” en rojo. Otras personas esperaban en interminables filas para abordar los jeeps; mientras niños jugaban, aparentemente sin darse cuenta de la magnitud de las pérdidas materiales.

Las mujeres con las que viajaba en el “por puesto” tenían años sin subir a esa parte de la ciudad. Al llegar a la parte baja de la misma, se comunicaron con sus familias para hacerles saber que se encontraban a salvo tras haber pasado por un barrio conurbado.

A pesar de la difícil situación económica, de salubridad y de servicios que se vive en esta parte de la urbe, muchos sectores de la zona centro-oeste son considerados en el imaginario popular como zonas de alta peligrosidad, aunque nunca sean visitadas por habitantes de otras zonas de la ciudad y la periferia. Los medios opositores han contribuido a crear una opinión que discrimina *de facto* estos espacios urbanos desvirtuando la convivencia, la socialización y, en ocasiones, la militancia política ligada al gobierno chavista de los habitantes de esta parte de la ciudad. A su vez, esto crea rechazos y discriminaciones raciales y de clase.

Caracas, acribillada y difusa

Las calles de Caracas se muestran plenas de cuerpos modificados, desde mujeres de diferentes estratos sociales portando sus mamoplastías y otras intervenciones estéticas hasta los varones jóvenes que han sufrido las amputaciones de sus extremidades. La modificación de los pechos femeninos es parte de la hipersexualización del estereotipo de la mujer “tentadora”, convertido en un patrón corporal en el que el volumen de las formas satisface la seguridad afectiva a través del potencial de seducción. En cambio, la frecuencia con que empezaron a circular los jóvenes amputados ha sido el costo social de la expansión de la violencia extrema que se desplegó bajo una doble dinámica: la presencia de grupos delincuenciales armados y la criminalización de jóvenes y sus formas culturales por sectores sociales que manifestaban incomodidad ante la presencia de ciertas culturas juveniles.

Esta ciudad ha sido ubicada en los primeros lugares de peligrosidad y de homicidios en el mundo desde hace varios años; en este

incremento de la violencia la falta de control sobre la accesibilidad de armas desembocó en altos índices de muertes provocadas por armas de fuego. Paralelamente convirtió el drama de muchos hombres con daños irreversibles en la médula espinal y cuadripléjicos en un asunto de salud pública. Los familiares de los discapacitados quedaron también atrapados en una lucha contra la pobreza y en las dificultades para sostener los cuidados de sus jóvenes postrados en sillas de ruedas (véase Prieto, 2005: 18-23).

Venezuela es denominada la “nación del homicidio”. Según el Informe anual del Observatorio Venezolano de la Violencia, el año 2011 concluiría: “[...] como el año más violento de la historia nacional, como aquel en el cual se han cometido más homicidios, para un total de 19,336 personas asesinadas [...]” Según los datos reportados para noviembre de aquel año, los homicidios habían superado con amplitud la cifra registrada el año anterior (15,360 frente a los 13,080 casos de homicidio en 2010) y para finales de diciembre de aquel año las muertes violentas llegaron a 53 diarias (con un número de 19,336 homicidios) (Observatorio Venezolano de Violencia, 2011: en línea; véase también Últimas noticias, 2011: en línea).

Imágenes violentas

La violencia en Caracas, y en Venezuela en general, es tangible y vivencial. Las imágenes transmitidas en redes sociales, medios impresos y televisión sobrepasan la llamada *pornografía de la violencia* (Bourgois, 2005). La población es fuertemente influenciada por los medios de comunicación. Las posiciones y las posturas políticas toman sentido a través de lo que periodistas, artistas, políticos y líderes de opinión propongan en los programas de mayor audiencia o presenten en los periódicos de circulación masiva.

Los canales virtuales como *YouTube* muestran videos caseros grabados con celulares de jóvenes que portan armas y declaran la guerra a cuanto enemigo se les cruce de otros barrios como el titulado *El Malandro de las Mercedes*,¹⁸ en el cual su protagonista expresa lo siguiente:

¹⁸ *El Malandro de las Mercedes*, <http://www.youtube.com/watch?v=7oGtIhDrolw>. Fecha de consulta: 18/11/2011.

[...] Y bueno no creo en nadie marico, el que venga pá cá le dejo el plomo un broli un Emi Wilson e pá que veas rostro, no me llevan bruja póngansela pá cá y más naaa, chico por aquí estoy en la arena dándole la cara a la vida gallo [...] esto va pá las brujas del café y las brujas de San Antonio, pá la malandra de la cabaña yo soy el malandro y no creo en nadie marico y vea lo que porto mijo vaina ruda y puro criminaleó gallo por aquí los espero dándole la cara a la vida estoy en mi casa y no le corro a nadie y el que se la coma[...].

La grabación es pobre en sonido e imagen. Muestra una vivienda precaria donde el joven está sentado y es filmado por alguien, porta tres armas y viste ropas ligeras: un *short*, una camiseta sin mangas y un par de sandalias. Los comentarios al video por parte de otros cibernautas también son muy agresivos, desde desprecio a lo que representa como delincuente de una sociedad, hasta su grado de escolaridad, otros incluso le desean una muerte próxima.

La televisión española (TVE) dio a conocer en el 2011 un retrato de la capital venezolana bajo el título *En Venezuela la vida no vale nada*, en un contexto en el cual las relaciones entre Venezuela y España se habían mantenido tensas desde el conocido incidente protagonizado por los mandatarios respectivos.¹⁹ En ese documental, el peligro y el control del hampa son irreversibles en las calles. Pareciera que el gobierno no tiene ninguna injerencia y claramente se le asocia con grupos delictivos. En cambio, las mujeres de clase media se organizan ante la ausencia de justicia y la ineficiencia de los cuerpos de seguridad estatal. En este sentido, un polémico documental de la misma TVE, llamado *Los guardianes de Chávez* (2010), sobreexpone a los habitantes de la Parroquia 23 de enero, ubicada al oeste de Caracas y compuesta por bloques y ranchos; los habitantes de la parroquia interactúan en organizaciones vecinales y colectivos políticos ligados al entonces presidente Hugo Chávez. La

¹⁹ Las relaciones diplomáticas entre España y Venezuela atravesaron una constante tensión durante la era bolivariana conducida por Hugo Chávez, con incidentes que se convirtieron en parte del anecdótico popular; que alimentaron tanto las redes sociales como los medios informativos, como el famoso incidente ocurrido el 10 de noviembre de 2007 en el marco de la XVII Cumbre Iberoamericana de Jefes de Estado en Chile, en la cual el entonces rey Juan Carlos de España increpó con un “¿por qué no te callas?” al presidente Chávez, quien había interrumpido la intervención de José Luis Rodríguez Zapatero, por aquellas fechas presidente del gobierno español. A partir de ese momento la escena se immortalizó mediante la lírica venezolana y chavista del grupo “Dame pá Matala” que creó la canción “Tu corona no me calla”. El documental “*En Venezuela la vida no vale nada*”, está disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=llzZwW2OmuU>. Fecha de consulta: 18/11/2011.

Imagen 3. Coromoto y Jesús de Nazareth en Parroquia 23 de enero, Caracas, Venezuela.



El Nacional. (5 de mayo de 2010)

transmisión de este documental a través de CNN en el mes de agosto de 2010, canal internacional de noticias, causó polémica y desvirtuó el trabajo que los colectivos políticos realizan en este complicado espacio habitacional a favor de la vida comunitaria.

Resaltan en este documental polémicas imágenes e iconografías de *religiosidad al margen*.²⁰ Las más importantes son la Virgen de Co-

²⁰ Estéticas e iconografías reelaboradas acompañan oraciones que evocan la protección. Lo importante en este contexto es creer en algo que salve, ayude y acompañe al joven marginado, que le evite formar parte de las estadísticas de muertes prematuras. Este vivir y morir en la incertidumbre es la religiosidad al margen. La religiosidad al margen es cuestionada por las jerarquías eclesíásticas, pero esta "microcultura" (Feixa, 1998) practica, celebra y acredita para la satisfacción de sus necesidades espirituales dentro de un espacio ritual, que invita a sus creyentes a teatralizar su realidad. Así llegará para ellos la curación y el alivio de cuerpo y alma en escenarios donde la vida se ha convertido en una plegaria.

romoto con una *kalashnikov* y la Última Cena en una versión socialista con Chávez, Lenin, Marx, Mao Tse Tung, Fidel Castro, entre otros personajes renombrados por la historia como íconos de la izquierda y de movimientos sociales e intelectuales radicales, además de estatuas a líderes guerrilleros de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) como Raúl Marulanda, y murales que apoyan causas radicales: pro Palestina y ETA, por ejemplo.

Los murales del Jesús de Nazaret con fusiles AK47 y el ya mencionado de la Virgen de Coromoto fueron creados por el artista plástico y militante político Nelson Santana (2010), quien afirma que sólo es arte interpretado desde la mirada de un militante que se expresa y cuestiona las manifestaciones de violencia cotidianas transmitidas por los medios de comunicación.

El arzobispo de Caracas se expresó molesto diciendo que estos murales “no son una expresión de arte [...] el arte es para elevar el gusto y no para promover la violencia y la muerte” (Henríquez, 2010). Lo paradójico ante estas opiniones instigadas por las imágenes proyectadas en medios de comunicación es la vida cotidiana dentro de la Parroquia 23 de enero, que se destaca por ser, en la mayoría de sus sectores y bloques, una zona segura y resguardada por sus habitantes, donde inclusive ellos han decidido, como en el caso del colectivo Alexis Vive y Juan 23, llevar a cabo las labores de vigilancia y seguridad comunitaria. La policía ya no interviene en esos sectores.

Una imagen sumamente polémica acorde al concepto de Bourgois es la que apareció en agosto de 2010 en el periódico *El Nacional*, opositor al oficialismo, en su edición del 13 de agosto del 2010 (véase imagen 4) donde aparece en una plana la fotografía, tomada en la morgue de Bello Monte de Caracas, que muestra cadáveres en situaciones de descomposición y descuido, además de instalaciones precarias para llevar a cabo la labor forense. Dicha imagen desató una controversia pública sobre la magnitud de la violencia; el gobierno venezolano respondió aduciendo una violación de la ley. Según la Ley orgánica para la protección de niños y adolescentes (2007), en su artículo 79, la noticia había lucrado con el dolor ajeno (cabe hacer notar que la legislación venezolana prohíbe la difusión de imágenes de este tipo en medios de comunicación).

El efecto de la sobrexposición de los cuerpos violentados sobre el habitante caraqueño resulta en una obvia e inmediata sensación de fragilidad, acompañada del temor de ser víctima del hampa o la violencia.

Imagen 4. Contraste entre cifras e imágenes en una plana del diario *El Nacional* (13 de agosto de 2010)



La sensación de inseguridad en la urbe también se reproduce en las conversaciones y en los intercambios informales de los ciudadanos. Los espacios de socialización se reducen; se estigmatiza a la población del oeste y en el este de la metrópoli hay un fenómeno que el antropólogo Román Gubern señala:

...había detectado primitivos impulsos opuestos agorafílicos y claustrofílicos en la vida urbana. Una elemental voluntad de la casa o de madriguera. Se inscribe en la última tendencia al encerramiento en el hogar para recibir la realidad por televisión, la comunicación por celular o el mundo por internet. (Yurman, 2007: 27)

Violencia y temores en la urbe

En su libro *Modernidad líquida* (2007), Bauman plantea que en el “miedo derivativo”, la primera de sus manifestaciones, *los peligros hacia el cuerpo y las propiedades de la persona*, es esparcida por rumores e informaciones mediáticas con contenidos en contra y a favor del gobierno nacional. Esto funciona al pie de la letra en el caso caraqueño.

Lo anterior conduce al segundo temor trazado por este autor, *la inseguridad y vulnerabilidad hacia el orden social*. Recordemos que Venezuela ha tenido varios momentos de colapso social que perduran en la memoria colectiva: la devaluación de 1983, el “caracazo” en 1989 y el golpe de Estado de 2002. Los dos últimos eventos, ocurridos en la urbe caraqueña, son demostraciones de la fragilidad y de extrañamiento hacia aquellos “lejanos próximos” que los discursos políticos y la vida cotidiana han convertido en la “no gente” (Chomsky, 2012), aquellas personas y seres humanos que representan lo que no queremos ser o llegar a ser. Es el sello de la clase media caraqueña que rechaza vida y presencia de los habitantes de la ciudad informal, como se mencionó en la experiencia arriba relatada del viaje en pospuesto que se desvió al barrio de La Vega.

Siguiendo la propuesta de Bauman, el tercer miedo se produce en momentos que amenazan el lugar de la persona en el mundo: el sentir y pensar que personas de distinta escolaridad, raza y clase desestabilizan los espacios de tranquilidad y seguridad sólo con la mínima interacción o roce.

Los sociólogos venezolanos Verónica Zubillaga y Ángel Cisneros (2002) plantean, para el caso de Caracas, un proceso de construcción social donde la violencia delincriminal, desde la perspectiva de un ciudadano común, que se concibe *de facto* como víctima del hecho violento, traduce esta concepción en temor, es decir, se siente vulnerable ante un peligro real o imaginario. De hecho, las víctimas son de distintos estratos sociales. Hay victimarios a quienes se aprende a temer y evitar, y también hay lugares y momentos definidos como peligros. En este sentido, y conforme la postura de los autores antes mencionados, las historias asociadas al riesgo de ser víctima de un hecho violento se clasifican a partir de la estratificación social, en este caso, depende del lugar donde se vive: en el barrio o en la urbanización,²¹ como muestra el cuadro siguiente.

²¹ Zonas residenciales habitadas por niveles socioeconómicos clase media y alta.

Tabla 1. Comparativo tomado de Zubillaga y Cisneros, 2002: 83-86.

Barrio	Urbanización
Relatos de muerte por conflicto. Relato de muerte azarosa. Dinámica del entorno, una banda contra otra.	Relato de robo sorpresivo de vehículo.
Relatos de robo mortal. Relatos de robo artesanal. Relatos de robo sincronizado. Relatos de robo sorpresivo. Relatos de robo frustrado por intervención de un aliado.	Relato de irrupción sorpresiva a la vivienda. Asaltante resentido y asaltante justiciero.
Relatos de sometimiento.	Relato de robo artesanal.

Es interesante observar la presencia de diversidad de relatos de violencia en los barrios y de la desigualdad en el relato de la urbanización. Estos datos de carácter cualitativo sólo afirman las posturas ante la desigualdad y marginación existente en la ciudad, simbólicas y tangibles.

Conclusiones

Una reflexión final para este texto parte desde la dimensión socioespacial de una ciudad producto de la modernidad, donde las estratificaciones sociales y las fronteras de todo tipo (racial, económico, político) han marginado a buena parte de sus habitantes, además de producir fracturas espaciales en la metrópoli en términos de zonas —denominadas geográfica y administrativamente este-oeste— asociadas a características positivas o negativas.

Estos márgenes y fracturas son reforzados por la acción de tres actores en la vida cotidiana de Caracas: la ciudadanía, la clase política y los medios de comunicación. Más allá de las fracturas espaciales, rupturas sociales y *arcos emocionales* (véase Aguiluz, 2006: 547-564; 2013: 41-60) que afectan de maneras diversas a los individuos y grupos que habitan estas zonas (este y oeste).

Así, la zona este se convierte en un sector amurallado ante el temor a lo diferente y que manifiesta ese “miedo derivativo”, que se exterioriza por otro lado como una indiferencia hacia lo que pasa en territorio caraqueño.

La fractura oeste representa la ausencia de un entorno con las condiciones necesarias para una vivienda digna, donde los barrios construidos en los cerros caraqueños se encuentran privados de los servicios públicos básicos, hay un desplazamiento muy difícil de sus habitantes a los entornos recreativos y de trabajo, además de generarse círculos perversos. Las viviendas efímeras y de tránsito se convirtieron en ranchos establecidos en la posteridad, habitados por varias generaciones pese a la fragilidad de las zonas donde se construyeron.

A pesar de nunca ser visitados por los habitantes de las zonas de clase media típica y alta, la zona oeste está considerada en el imaginario popular como una zona de alta peligrosidad, imagen apoyada por parte del discurso mediático que exhibe la violencia. En este espacio resalta una figura estigmatizada, la del “malandro”, denominación genérica para los jóvenes habitantes del barrio caraqueño con características identitarias de música, indumentaria y códigos en el lenguaje. Al ser tan difusa la construcción del *otro* a quien se debe temer, muchos jóvenes marginales sufren discriminaciones reiteradas y agresivas que pueden llevarlos al extremo de terminar como cuerpos anónimos de la morgue caraqueña por el simple hecho de tener ciertas características asociadas a los “malandros”.

Por otra parte, dentro de los barrios, donde algunos se identifican con la vida al margen de la ley por la simple aspiración de obtener artículos de consumo material, el acceso a las armas de fuego es un elemento que ejerce poder y control sobre los jóvenes que habitan en estos espacios.

Bibliografía

- Aguiluz, Maya. 2006. “El arco emocional de las multitudes”, en N. De los Ríos y I. Sánchez, *América Latina: Realidades y desafíos*. México DF: Posgrado en Estudios Latinoamericanos, UNAM, pp. 547-564.
- . 2013. *Ocho religaduras sociológicas: de cuerpos y naturas*. México DF: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, UNAM, pp. 41-68.
- . 2009. *El lejano próximo. Estudios sociológicos sobre la extrañidad*. Barcelona: Anthropos.
- Barker, G. T. 2008. *Homens na linha de fogo: juventude, masculinidade e exclusão social*. Rio de Janeiro: 7 letras.

- Bartra, Roger. 2008. *Culturas líquidas en tierra baldía + El salvaje europeo*. Barcelona: Katz, CCCB.
- Basolí, L. R. 2009. *Caracas la sucursal del cielo* [En línea] disponible en: www.lurdesbasoli.com. Fecha de consulta, 12/03/2011.
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. Barcelona: Paidós Estado y Sociedad.
- . 2005. *Modernidad líquida*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- . 2007. *Miedo líquido*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- . 2011. *Daños Colaterales. Desigualdades sociales en la era global*. México: FCE.
- Bourgois, P. 2005. “Más allá de una pornografía de la violencia. Lecciones desde El Salvador”, en Carlos Feixa y Francisco Ferrándiz, (eds.), *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia*, 1a. ed. Barcelona: Anthropos, pp. 11-34.
- Butler, Judith. 2010. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, DF: Paidós Mexicana.
- Chomsky, Noam. 2012. “Cómo reconocer a la noventa”, en: *La Jornada*, diario, edición del 8 de enero. <http://www.jornada.unam.mx/2012/01/08/opinion/018a1mun>. Fecha de consulta: 25/08/2012.
- Cypriano, A. 2002. *Rocinha an orphan town*. www.andrecypriano.com Fecha de consulta: 30/01/ 2011.
- . 2003. *Caracas shantytown*. www.andrecypriano.com. Fecha de consulta: 30/01/ 2011.
- Consejo Ciudadano para la Seguridad Pública y Justicia. 2012. *Informe 2011*. México.
- Das, Veena y Poole, Deborah. 2008. “El estado y sus márgenes etnografías comparadas”, en: *Revista Académica de Relaciones Internacionales*, núm. 8, pp. 2-39.
- Feixa, Carlos. 1998. “De las culturas juveniles al estilo”, en: *El reloj de Arena. Culturas Juveniles en México*, 1a. ed. México, DF: Colección JOVENes, pp. 60-73.
- . 1998. *El reloj de Arena*, vol. 4. México, DF: Colección JOVENes.
- Ferrándiz, Francisco y Feixa, Carlos. 2005. “Epílogo. Jóvenes sin tregua”, en: *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 209-233.
- Juventudes otras, Voces latentes, Tiuna el Fuerte. 2010. “*Malandros*”: *Identidad, poder y seguridad*. Caracas: Fundación Tiuna el Fuerte.

- Gobierno Bolivariano de Venezuela. 2007. *Ley orgánica para la protección de niños y adolescentes*. Gaceta Oficial número 5.859 extraordinario del 10 de diciembre del 2007. Dada, firmada y sellada en el palacio federal legislativo en Caracas a los catorce días del mes de agosto, del 2007.
- Moreno, A. 2009. “Explicaciones que no explican”, en: *El Nacional*, diario, Caracas, Venezuela, edición del 28 de julio. <http://impresodigital.el-nacional.com/ediciones/2009/07/28/> Fecha de consulta: 30/01/ 2011.
- Museo Universitario de Arte. *Contemporáneo*. Encuentro sobre estética y violencia. México, DF.
- Nutall, S. 2012. “Violencia, re-composición, superficie: culturas visuales en Johannesburgo”, en *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC-UNAM, pp. 92-115.
- Observatorio Venezolano de Violencia. 2011. *Informe de homicidios 2011*. <http://www.observatoriodeviolencia.org>. Fecha de consulta: 17/02/ 2012.
- Pedrazzini, I. 2006. *A violencia das Cidades*. (G. Unti, Trad.) Petrópolis: Vozes.
- Peñalosa, P. P. 2005. “Vida y construcción en los barrios, sueño con bloques sin friso”, en: E. Bracho (comp.), *Revista Veintiuno*, núm. 3, pp. 40-43.
- Turner, B. S. 1989. *El cuerpo y la sociedad: exploraciones en teoría social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Últimas Noticias. 2011. “ONG: Venezuela registró 19 336 asesinatos en 2011”, diario nacional, Venezuela. <http://www.ultimasnoticias.com.ve/noticias/actualidad/sucesos/ong--venezuela-registro-19-336-asesinatos-en-2011.aspx> Fecha de consulta: 17/02/ 2012.
- Watch, Social. 2009. *Poner las finanzas a trabajar primero la gente*. Montevideo: Instituto del Tercer Mundo.
- Yurman, F. 2006-2007. “Los susurros de la acrópolis”, *Revista Veintiuno*, núm. 14, diciembre-enero, pp. 25-28.
- Zubillaga, V. y Cisneros, Á. 2002. “El miedo en Caracas, el contraste en la experiencia del temer. Relatos y vivencias de amenaza en barrios y urbanizaciones de Caracas”, en: *Morir en Caracas*. Caracas: Facultad de Ciencias Jurídicas y Políticas, Universidad Central de Venezuela, pp. 67-101.

Relación de imágenes

Imagen 1. Mapa de la gran Caracas con los límites de gobierno de la Alcaldía del Área Metropolitana de Caracas, del municipio Bolivariano Libertador en Distrito Capital y los municipios Chacao, Baruta, el Hatillo y Sucre del Estado Miranda. Proporcionado por el personal de la gobernación del Estado Miranda.

Imagen 2. “Parroquia 23 de enero”. Caracas, Venezuela, 2010. Fotografía de Yolloxochitl Mancillas.

Imagen 3. “Coromoto y Jesús de Nazareth en la Parroquia 23 de enero”, tomada de *El Nacional*, diario, Caracas, 5 de mayo de 2010. En www.el-nacional.com. Fecha de consulta: 12/03/2011.

Imagen 4. Plana con el titular “15 millones de armas ilegales hay actualmente en el país. Urbanización Bello Monte”, *El Nacional*, diario, Caracas, viernes 13 de agosto. En <http://impresodigital.el-nacional.com/ediciones/2010/08/13/>. Fecha de consulta: 12/03/2011.

“PEQUEÑA LA CIUDAD, GRANDE EL BARRIO, ¡PAPÁ!”.
UN ANÁLISIS DE LOS AGRESORES Y VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA
EN EL CINE MEXICANO Y VENEZOLANO DE MAYOR AUDIENCIA
(1980-2010)*



*Audun Solli***

Introducción

El presente artículo tiene como guía dos preguntas centrales: ¿Quiénes son los agresores en el cine de producción nacional en Venezuela y México? y ¿quiénes son las víctimas? Parte de la respuesta a estas preguntas tiene su origen en un problema cuya discusión apunta a otras interrogantes de fondo que es preciso mencionar: ¿Este cine que presenta la violencia es realista?, en otras palabras: ¿dicho cine muestra las causas y consecuencias del ejercicio de la violencia? Y por último, ¿contribuye la violencia en la pantalla a crear miedo en las calles o a generar más violencia?

Se parte de la certeza de que responder a estas preguntas contribuirá a entender el fenómeno social de la violencia considerando que el cine que lo aborda comparte con sus espectadores una manera de identificar sujetos depositarios de múltiples violencias, entre los cuales interesa poner de relieve a los artífices de la violencia que parte de las redes del Estado, la violencia criminal o ilegal y, en otro nivel, incluso la violencia bajo fórmulas humorísticas.

* La frase en el título de este trabajo alude a una expresión popular entre los venezolanos para quienes “¡Papá!” es un vocablo que alude a un lazo intergrupala entre subculturas hipermasculinizadas. Es similar al “¡Güey!” en México, o a la vieja expresión ¡Hombre! que incluso ha caído en desuso en varios lugares. Tomé la expresión del filme venezolano *Secuestro Express* (2005) en un momento en que un sujeto escapa de sus secuestradores y toma un taxi para llegar a casa, pero el taxista lo conduce de nuevo al lugar de cautiverio, en donde uno de los malandros lo saluda de vuelta con esa frase marcadora de territorio: “pequeña la ciudad, grande el barrio, ¡papá!”.

** PhD en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Oslo, Noruega. Master of International Studies, University of Stellenbosch (Sudáfrica). Al momento de elaborar este escrito se desempeñaba como PhD Research fellow, del Centre for Development and the Environment and Cultural Transformations in the Age of Globalization (Kultrans), y realizaba una estancia de investigación doctoral (febrero-junio de 2012), bajo la coordinación de la Dra. Maya Aguiluz Ibarгүйen, en el CEIICH de la UNAM.

Los patrones de conducta, las motivaciones y el perfil de los personajes que delinquen y son tipificados como ladrones, *outsiders*, agresores, delincuentes, asesinos, secuestradores y demás oficios de la ilegalidad o del ejercicio de la violencia forman parte de una trama cinematográfica que incide en una percepción pública menos enfocada en las gamas de la violencia que en quienes producen inseguridad, dónde se encuentran sus ejecutores y qué lugares son peligrosos. Pero, además, el cine incide directamente en la manera en que cada uno se representa la violencia y los sujetos depositarios de ésta formando una percepción social, muchas veces fundada en miedos y temores sobre los posibles escenarios reales de la violencia.

El cine, primero en espacios de gran exhibición y luego accesible masivamente en formatos de video, contribuye a la construcción del miedo a convertirse en víctima por la violencia cotidiana de las ciudades. Tal y como lo sostienen Roberto Briceño León y otros (Briceño-León *et al.*, 2009), estos miedos afectan las relaciones de las personas de cualquier grupo, estrato o clase social con los espacios públicos e inclusive con el Estado.

De acuerdo con Sánchez-Prado (2006: 51) la percepción social de la violencia invariablemente insufla la realidad misma. Por su parte, Norbert Lechner señala que el miedo a ser agredido por el crimen tiende a ser alto debido a que aparentemente es un miedo a algo tangible y concreto, sin embargo, este temor a lo concreto funciona como un vehículo para expresar miedos más abstractos como el miedo a Otro (Lechner, 1995: 89), al que se le suele percibir como un potencial agresor violento (Lechner, 1999: 181).

Mi análisis indica que el miedo a la violencia y el miedo al Otro se combinan. Esta aseveración está condensada en la cita que recupero como parte del título de este capítulo “*Pequeña la ciudad, grande el barrio ¡papá!*”, una frase tomada del *blockbuster* venezolano *Secuestro express* (2005) que apela a mi argumento según el cual gran parte de la violencia cinematográfica contribuye a crear miedos ligados al lugar donde se vive, al barrio.

Método y criterios de selección

El presente trabajo está organizado de la siguiente manera: primero se explicará el método utilizado y los criterios de selección de las películas.

Después se describirá a los agresores más comunes, dedicando secciones separadas a las figuras del “Estado”, “el pobre” y “el rico”; posteriormente se hará una descripción de las víctimas y cómo éstas quedan subsumidas en la noción de “pueblo”. En otro apartado se discutirá la cuestión de cómo las películas crean la impresión de que la violencia del Estado, y en particular la violencia ejercida por los pobres, es un tipo de violencia que podría afectar a cualquiera. Por último, se hará una comparación entre las representaciones de la violencia entre el caso mexicano y el venezolano. Al preguntar quiénes son los agresores en las películas, busco entender la contribución del cine a los “imaginarios sociales” de la violencia. Las percepciones sobre la violencia tienen una influencia importante en las respuestas políticas y ciudadanas hacia ella. En años recientes los temas relacionados con la violencia han pasado a primer plano en el debate político tanto en Venezuela como en México; en Venezuela, la tasa de homicidios se triplicó entre 1998 y 2008 (Briceño-León, 2009: 9), mientras que en el caso mexicano la debatida “Guerra contra el narcotráfico” impulsada por el gobierno encabezado por el entonces presidente Felipe Calderón Hinojosa cobró, según un estimado, alrededor de 50 mil vidas de 2007 hasta 2012 (Campell, 2012: 2).

He analizado 28 cintas venezolanas y 22 mexicanas incluidas entre las más taquilleras en sus respectivos países entre 1980 y 2010 (véase Apéndice 1), algunas de las cuales tienen como tema central la violencia contemporánea en estos países mientras que otras sencillamente la exhiben incluso de manera circunstancial.¹ Se decidió elegir el éxito en

¹ Estas películas fueron seleccionadas entre 34 cintas mexicanas y 32 venezolanas. El criterio de selección fue el éxito en taquilla que tuvieron las películas desde 1980, dividido en periodos de cinco años. La división por quinquenios fue motivada por dos razones principales. Primero, permite un análisis histórico que incluye las tres décadas, pues una selección simple de los filmes más vistos hubiera excluido varias películas de los noventa debido a la baja producción y éxito tanto en México y Venezuela durante esta década. Segundo, se seleccionaron las películas más vistas por quinquenio en vez de por año, ya que en unos años se producían muy pocas películas con poco éxito taquillero y en otros años se producían varias películas comercialmente exitosas. Se analizarán sólo películas que representen violencia contemporánea en la sociedad venezolana o mexicana, excluyendo producciones que traten violencia histórica o en otros países. Siguiendo estos criterios se excluyeron, en el caso mexicano, 12 películas de la muestra original y sólo cinco venezolanas. Las películas mexicanas excluidas son los dramas románticos *Coqueta* (1984), *Cilantro y perejil* (1997), y *No eres tú, soy yo* (2010), las comedias *La risa en vacaciones 1 y 2* (1990; 1991), las películas históricas *Como agua para chocolate* (1992), *Salón México* (1997), *Arráncame la vida* (2008) y *El tigre de Santa Julia* (2002), y las animaciones *Una película de huevos* (2005) y *Otra película de huevos y un pollito* (2009), además del thriller *KM 31* (2005) (el cual es violento, pero la violencia es cometida por un fantasma). En el caso venezolano se excluyeron el drama *Roraima* (1993), la

taquilla como criterio de selección con el objetivo no de estudiar contenidos individuales (la violencia en cuanto tal), sino de poner de relieve el tipo de narrativas dominantes en intervalos temporales realizando un análisis de tendencias. Como mencioné en un principio las preguntas que guiaron el análisis son: 1. Quién ejerce la violencia; 2. Quiénes son las víctimas, y 3.Cuál es la naturaleza de la violencia presentada. Para responder estas preguntas se tendrán como elementos centrales el trasfondo social de los personajes violentos, además del género y la función que tiene la violencia que ejercen.

Analizo ejemplos de violencia física directa e intencional, más no me detengo en analizar sus manifestaciones como violencia estructural o violencia psicológica, tampoco se analiza la violencia no intencionada. Una bofetada en una escena corta es suficiente para incluir el filme dentro de los que tratan o exhiben violencia, por ejemplo, este criterio me hizo incluir la película venezolana *Una abuela virgen* (2007) y la mexicana *Sexo, pudor y lágrimas* (1999). También me enfoco en los personajes que facilitan o permiten la violencia, los ejemplos más recurrentes de este tipo de personajes son los funcionarios del sistema judicial del Estado (jueces o policías en general) que protegen a los criminales adinerados y a los capos de la mafia quienes coaccionan a los pobres para hacer su trabajo sucio. Es por eso que, como analizaré más adelante, dos personajes que aparecen en la película venezolana *Cangrejo* (1982), un juez y un oficial de policía, que protegen a un sujeto implicado en un caso de secuestro y asesinato, fueron de antemano clasificados como personajes violentos.

¿El Estado es retratado como un opresor violento? ¿Qué papel juegan “los pobres”? ¿Son éstos representados usualmente como agresores, víctimas o de ambas maneras? ¿“El barrio” es seguro o es un territorio prohibido? ¿Es común que los ricos aparezcan asociados a la mafia o beneficiados por la impunidad del Estado? Los agresores ejercen violencia en razón de su posición social: unos representan al Estado, otros viven como “pobres” o “ricos”, otros son miembros de la mafia y en ocasiones un solo personaje ocupa varias posiciones violentas. Por ejemplo en la cinta venezolana *Macu: La mujer del policía* (1987), el policía golpea a su mujer y asesina a tres adolescentes, yo clasifico la primera agresión como violencia intencional y directa en el ámbito doméstico mientras que en la segunda el personaje mata por su investidura como policía.

cinta *Sicario* (1995) —la cual muestra violencia de los pobres y la mafia, pero en Colombia— y las producciones históricas *Manuela Sáenz* (2000) y *Francisco de Miranda* (2006).

¿Quiénes son los agresores?

Generalmente quienes agreden son hombres jóvenes, lo cual está en consonancia con ciertas explicaciones sociológicas sobre el fenómeno (Briceño-León, 2009) y por lo tanto, la proporcionalidad de género en la violencia cinematográfica es uno de los principales hallazgos de este capítulo. En el caso venezolano sólo *Manon* (1986) y *De mujer a Mujer* (1987) incluyen personajes femeninos violentos, mientras que en el caso mexicano seis cintas presentan mujeres violentas, incluyendo las tres comedias de *La india María*, serie de filmes de los años de 1980 y una de 1990, en las que la protagonista no solamente ejerce violencia directa sino también representa a una indígena inmigrante urbana. Estas películas presentan personajes femeninos violentos en escenas de humor, con la única excepción del filme mexicano *El crimen del Padre Amaro* (2002) en el que la violencia también es ejercida por una mujer.

Otra característica de las películas estudiadas es que la violencia tiende a ocurrir en las capitales de ambos países: Caracas y la Ciudad de México, sin embargo los escenarios de violencia son más urbanos en el caso venezolano que en el mexicano; sólo en tres películas venezolanas la violencia se desarrolla fuera de la capital, en el *corpus* mexicano son ocho.

El Estado violento

La ley soy yo

Policía en *Huelepega: ley de la calle*
(Venezuela 1999)²

En esta sección se describirá la manera en que es representado el Estado agresor a través de sus representantes. Se responderán fundamentalmente dos preguntas: ¿La violencia estatal es siempre representada como negativa?, concretamente ¿quién comete la violencia en nombre del Estado?

El Estado es, por mucho, el agresor más frecuente en ambos casos: es representado como violento en 20 de las películas venezolanas estudiadas y en 9 de las mexicanas. Una primera distinción debe ser separar entre las películas en las que la violencia es el tema dominante y

² “Huelepega” hace referencia al pegamento usado como droga para inhalar.

en las que figura como trasfondo. En la primera categoría se incluyen las cintas que tratan sobre la violencia del Estado, es decir, aquéllas donde la violencia estatal es central para la trama del filme. En cambio en las segundas suele ser un elemento marginal que sólo aparece esporádicamente o funciona como contexto.

En las películas en las que la violencia estatal es un tema dominante se retrata, sobre todo, a la policía como la ejecutora de la violencia del Estado; la policía funciona como una herramienta de “los ricos” y el gobierno para oprimir y marginar al “pobre”.³ La afirmación de Tulio Hernández referida a la manera en que es representada la policía venezolana en el cine nacional de los ochenta y principios de los noventa, sigue siendo válida para la producción posterior e incluso para el caso mexicano: “Nos es el policía de las dictaduras, es un policía corrupto, con poder” (en Roffé, 1997: 66).

La protección estatal y policial al “rico”, la brutalidad policial en los barrios y contra los pobres, la corrupción y sus vínculos con el narcotráfico son elementos comunes en estas películas. En ellas se representa al Estado como otro actor que contribuye a la inseguridad en las calles. La película venezolana *Disparen a matar* (1991) es un ejemplo de ello; ésta comienza con una escena en la que un hombre es asesinado por una banda de adolescentes en un barrio de Caracas, posteriormente se muestra una violenta represión de la policía en el mismo barrio, como respuesta a las denuncias publicadas en periódicos en las que se acusaba al Estado de no combatir la violencia y la delincuencia. El título de la película hace referencia a una orden dada a las fuerzas policíacas que desencadenó una serie de detenciones arbitrarias y asesinatos brutales. Tras las detenciones y asesinatos la madre de una víctima inocente se acerca a un periodista quien confía en ella y la apoya para llevar a juicio al policía responsable. *Disparen a matar* muestra lo difícil que es esto: la gente no se atreve a dar testimonio, la fuerza policial protege al acusado,

³ Las películas venezolanas en las que se repite el relato de la represión policial son: *Cangrejo* (1982), *Retén de Catia* (1984), *Cangrejo 2* (1984), *Macho y hembra* (1985), *Graduación de un delincuente* (1985), *Más allá del silencio* (1985), *De mujer a mujer* (1987), *La generación Halley* (1986), *Macu: la mujer del policía* (1987), *Con el corazón en la mano* (1988), *Cuchillos de fuego* (1990), *Un sueño en el abismo* (1991), *Disparen a matar* (1991), *Amaneció de golpe* (1998), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Caracas, amor a muerte* (2000), *Borrón y cuenta nueva* (2002), *Punto y raya* (2002), *Secuestro express* (2005), y *La hora cero* (2010). En el caso mexicano son *OK Mr. Pancho* (1981), *El que no corre... vuela* (1982), *El mil usos* (1982), *Violación* (1989), *Las delicias del poder* (1999), *Amores perros* (2000), *Y tu mamá también* (2001), *Amarte duele* (2002), *El crimen del padre Amaro* (2002), y *El infierno* (2010).

además el editor y la esposa del periodista creen que no tiene caso tratar de ayudar a la madre de la víctima; su argumento es que la policía y los tribunales son corruptos por lo que confrontar al sistema en una batalla al estilo de Sísifo puede ser riesgoso para su confortable estilo de vida. Venezuela es definida, siguiendo esta historia, como un país en el que todo el mundo es consciente de la represión policiaca, pero nadie se atreve a levantarse contra ello.

En este tipo de películas la violencia policial es central para exhibir la estrecha relación existente entre el gobierno, los ricos y la policía. La dramática historia de amor entre una joven rica y un chico pobre en la cinta mexicana *Amar te duele* (2002), relata sucintamente cómo los ricos están protegidos tanto por la seguridad privada, como por la policía: una llamada telefónica es suficiente para que los indeseables sean expulsados por las fuerzas de seguridad. De modo similar en la película venezolana *Cangrejo* (1982) se muestra la imposibilidad de procesar jurídicamente a una persona ligada a un homicidio, si ésta tiene conexiones políticas. En este caso también los medios masivos encubren al culpable.

La venezolana *Amaneció de golpe* (1998) es la única de estas películas que sugiere que la violencia estatal puede ser legítima. La pieza relata la historia de una periodista que lucha por entender el llamado “caracazo” de 1989, que consistió en una protesta inicialmente contra el alza del precio del transporte público que se transformó en una revuelta popular (Beasley-Murray, 2010: 286). La periodista, a través de su acercamiento a la realidad nacional, se da cuenta tras el intento de golpe de Estado de 1992 que la democracia que a ella le había hecho sentirse segura y protegida había marginado a muchos venezolanos. El argumento es enfático en que las intenciones de los golpistas fueron comprendidas por la sociedad venezolana, a pesar de que no acepta la violencia como estrategia legítima. Las fuerzas militares que pararon a los golpistas recurren a la violencia pero sólo como parte de su labor oficial, y no es retratada como algo brutal. En la también venezolana *Borrón y cuenta nueva* (2002), igualmente se presenta al ejército bajo una luz positiva, este ejército no produce ningún acto violento.

Por otro lado, las dos películas de *Cangrejo* (1982 y 1984)⁴ presentan un elemento importante para calificar la manera en que es representada la represión policial. En ambas cintas, un honesto y trabajador

⁴ “Cangrejo” es una jerga venezolana que hace referencia a algo ilícito, usualmente relacionado con drogas o asesinatos.

policía pelea contra el jefe de policía y el ministerio público en casos criminales en los que un millonario y un sacerdote pretenden librarse de la justicia tras un asesinato recurriendo a sus relaciones políticas. La policía, como sistema y organización, funcionan en contra de los pobres y en sus niveles más altos se encuentra conectada con los hombres de negocios. Los pobres son golpeados y castigados mientras que los ricos son tratados con respeto, sin embargo existen individuos dentro de los cuerpos policíacos que están dispuestos a sacrificar su carrera, en nombre de la justicia. Otro film venezolano, *Homicidio Culposo* (1984) repite esta retórica del policía bueno dentro de un sistema corrompido.

En la mayoría de los casos, el “Estado violento” no es un protagonista, sino que aparece como un elemento contextual. Estos films en los que la violencia estatal sólo aparece brevemente son fundamentales no en sí mismas sino como reiteración de maneras de representar al Estado, lo cual tiene incidencia en la percepción social del Estado y su relación con la violencia y el crimen. Observados como narrativas individuales, los chispazos de violencia policial y corrupción no parecen buscar representar al Estado como violento, pero, sí son vistos como parte de un relato preexistente y ya conocido, estas pequeñas escenas adquieren un significado político debido a que la audiencia ya se encuentra familiarizada.

Si bien una película puede operar bajo su propio marco, es la repetición del “marco” la que le da poder, así, cuando en el cine se repite un marco, el campo cinematográfico entendido como un todo referente a la producción nacional en un periodo, tal como se consideró en este trabajo, aparece como un campo sesgado por la perspectiva del marco reiterativo. Esto no significa que todas las películas tengan este sesgo; es más bien una tendencia, que implica a una audiencia acostumbrada a dicho marco. En este sentido las escenas, cortas o largas, son de interés porque sugieren qué marcos narrativos se pueden dar por sentados.

¿Cómo aparece el Estado-violento en una escena corta? La venezolana *Un sueño en el abismo* (1991) funciona como ejemplo, ya que en ella es representada la violencia policial como acontecimiento sin trascendencia, lo que implica su normalización. En este film, la policía aparece sólo una vez: en una escena en la que los protagonistas son golpeados con toletes por un grupo de policías al momento de su arresto. La brevedad de la escena refuerza la impresión de que es un comportamiento normal de la policía. Se pueden mencionar otros ejemplos: la película *Caracas amor a muerte* (2000) comienza con una escena en la que un policía ejecuta a un criminal en la calle, mientras que en *Cuchillos de fuego* (1990) se

muestra a gente siendo golpeada en la cárcel, mientras que en *Secuestro express* (2005) la policía y la Guardia Nacional aparecen en dos pequeñas pero significativas escenas: primero en un retén policiaco un oficial de policía acepta un soborno y permite a los secuestradores continuar su camino, la segunda aparición es casi al final del filme cuando dos policías aparecen a punto de violar a una joven secuestrada.

Existen pocas producciones en las que la policía y el Estado son retratados de manera positiva. El ejemplo más importante son las películas de *Cangrejo* (1982 y 1984) en las que el héroe es un policía honesto que lucha contra el corrupto Estado y el jefe de la policía. En el caso mexicano, un film no sólo destaca lo positivo de la policía sino su preponderancia para el desarrollo del país: en *Sexo, pudor y lágrimas* (1999) Miguel, uno de los protagonistas, resume de manera eficaz una receta neoliberal en una escena en la que le comenta a su ex novia que “lo que México necesita son mejores ideas y más policía”.

En síntesis, cuando el cine representa al Estado como violento, suele enfocarse en la violencia policial. Pocos filmes muestran al Estado como fuerza positiva, siendo algo más común en el cine venezolano de los años de 1980 que en las producciones posteriores. En el caso mexicano, el Estado como fuerza positiva es prácticamente inexistente.

El pobre violento

—¿Por qué la mataste?
—Me miró.

Diálogo entre dos “malandros”⁵
en *Caracas, amor a muerte* (2000).

Si bien el Estado es la fuente más común de violencia en términos del número de películas, la violencia de “el pobre” es la que recibe una

⁵ El “malandro” es un término coloquial venezolano que hace referencia a un criminal, sin embargo posee varias connotaciones, la mayoría negativas, aunque también positivas pues se le adjudica la sabiduría de las calles, la fuerza y el ingenio. Un malandro no es sólo un ladrón, o delincuente. En las películas el malandro (es usualmente un término aplicado a los hombres) suele ser también despiadado, carente de empatía y disfruta dominar a otros. Caracterizaciones estereotípicas de malandros aparecen en las cintas *Secuestro express* y *La hora cero*. Sus equivalentes en el caso mexicano pueden observarse en el ambiente que rodea a Octavio y Susana en *Amores Perros*, especialmente Ramiro y el Jarocho.

atención más focalizada. Muchas de las cintas en las que el pobre es una figura violenta, también incluyen escenas de violencia contra los pobres, haciendo del “pobre” la víctima-victimario más común. El pobre es dueño de las calles, en las que comete crímenes violentos contra otras personas en iguales condiciones económicas. Su espacio, “el barrio”, es un territorio prohibido para “outsiders”, sin embargo frecuentemente el pobre se aventura también por la ciudad y visita los barrios de los ricos. Cuando una película trata la pobreza, frecuentemente la asocia con crimen y violencia. Un claro ejemplo es *La graduación de un delincuente* (1985), una película venezolana que comienza con una secuencia en la que una mujer sufre dolores severos mientras es trasladada a una ambulancia, al mismo tiempo que la policía investiga la escena del crimen y hace un arresto. La toma se abre hasta mostrar una panorámica de la ciudad de Caracas al tiempo que se introduce como fondo musical una canción que habla sobre la gente de barrio que desea volverse rica. En ese momento aparece el título de la película sobre la imagen amplia de un barrio periférico característico de Caracas.

Las películas retratan al pobre violento fundamentalmente de dos maneras: como una masa anónima o como individuos. En el primer caso se presenta a los pobres como violentos y agresivos, pero no se perfila ninguna característica individual.⁶ En estas películas la violencia emanada de las masas pobres es arbitraria y ataca al azar, el argumento no contextualiza la violencia, los pobres son simplemente violentos; pelean en los bares, acosan a otras personas, roban y violan a punta de pistola, venden drogas e incendian autos y tiendas durante saqueos, inclusive asesinan por algunas monedas y un reloj como sucede en la mexicana *La primera noche* (1998). La violencia del pobre difuso funciona como amenaza a los protagonistas, la cual puede aparecer en escenas cortas como en el caso de *Salserín* (1997), cinta venezolana que incluye una breve secuencia en la que el conductor de una camioneta negra intenta violar a la protagonista, una adolescente de clase acomodada. El intento de violación funciona, al interior del argumento, como recordatorio para la joven de los peligros de escapar de casa en una ciudad pobre, violenta e insegura.

⁶ Tal es el caso de las venezolanas *La generación de Halley* (1986), *Cuchillos de fuego* (1990), *Disparen a matar* (1991), *Salserín*, *Borrón y cuenta nueva* (2002), *Punto y raya* (2004) y las mexicanas *La pulquería* (1981), *Amarte duele* (2002) y *La primera noche* (1998).

Otros filmes dan a la violencia de los pobres un lugar más central que incide en el desarrollo del argumento y de los protagonistas. En estas películas el pobre aparece, ejerce algún tipo de violencia y al final abandona la pantalla. La película *La generación Halley* (1986) provee un ejemplo de este estilo: la cinta es un drama romántico que retrata la vida cotidiana de un grupo de “sifrinos”⁷ en una época de cambio y conflictos de valores entre generaciones. Los *sifrinos* son atacados a intervalos aparentemente azarosos por una banda de *punks*, cuya vestimenta y gustos musicales diferencia claramente a los dos bandos. La violencia en sí misma es relativamente inocente, las dos bandas intercambian algunos golpes, en enfrentamientos en los que los *sifrinos* superan en número a los agresores, sin embargo su presencia y los constantes ataques recuerdan que el espacio público es inseguro. La mexicana *Amarte duele* (2002) exhibe otro ejemplo de cómo actúa el pobre “masa”. La película relata un drama romántico entre una “fresa” y un chico de barrio, y cómo la joven pareja tiene que afrontarse a una serie de prejuicios y resistencias por parte de ambas clases sociales. En este caso la gente de las dos clases es violenta, sin embargo cuando los ricos cometen actos violentos individuales, los pobres responden atacando como una masa, además su violencia es más brutal, con elementos de sadismo.

La segunda manera en que se representa la violencia del pobre en las películas analizadas es como personaje particular; en estos casos el pobre es definido como una persona concreta en el argumento, es un personaje, y no sólo un miembro de una masa anónima.⁸ Los pobres en estas películas son criminales que asaltan a gente de dinero o roban supermercados, suelen ser adolescentes adictos a las drogas que agreden a las personas en las calles o restaurantes, violan y asesinan por dinero, se dedican al secuestro o trabajan con los carteles de la droga.

Los personajes violentos cometen esencialmente la misma violencia que los pertenecientes a “la masa”; sin embargo su agresión es retratada desde otro punto de vista que enfatiza su individualidad, son personajes con razones y motivos para sus acciones. La cámara lleva al

⁷ Jerga venezolana para referirse a jóvenes adinerados y materialistas. El equivalente mexicano es “fresa”.

⁸ Tal es el caso de las cintas venezolanas *Más allá del silencio* (1985), *La graduación de un delincuente* (1985), *Manon* (1986), *Muchacho solitario* (1998), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Caracas amor a muerte* (2000), *Secuestro express* (2005) y *La hora cero* (2010), y las mexicanas *El mil usos* (1983), *Tres mexicanos ardientes* (1987), *Pelo suelto* (1991), *Amores Perros* (2000) y *El infierno* (2010).

espectador a sus casas y barrios para mostrar sus condiciones de vida y su día a día, así en *Secuestro express* (2005) se muestra que el más sádico secuestrador es también un cariñoso padre de familia que necesita dinero para su hija enferma: si bien sus acciones posteriores como secuestrador y especialmente como violador contrarrestan la empatía inicial con el personaje, la introducción provee un entendimiento básico sobre su origen, provee una razón para sus acciones violentas como secuestrador y un entendimiento general de sus condiciones de vida.

Un argumento común muestra al pobre como víctima de la pobreza dentro de la cual el crimen violento parece ser la única manera de salir del barrio. Esto es característico del cine venezolano.⁹ Honestos y trabajadores, o simplemente deseosos de volverse ricos, los personajes más pobres se ven en la encrucijada de optar por el crimen violento para alcanzar sus sueños o resignarse a no cumplirlos. *Más allá del silencio* (1985) narra un caso típico; cuenta la historia de Fidel, un criminal sordo de barrio, a quien se describe como doblemente marginado, tanto por su pobreza como por su discapacidad auditiva que le impidió también aprender a hablar. Tras describir cómo la falta de oportunidades hizo a este sujeto una presa fácil para el crimen, otro protagonista exclama “¡Fidel es el país!”, así se homologa una historia particular con la situación nacional.

El rico violento

El “rico violento” es la tercera categoría sustancial de personajes violentos en el cine mexicano y, en menor medida, en el cine venezolano.¹⁰ La violencia de los ricos difiere substancialmente de la violencia de los pobres, tiende a envolver crímenes más grandes como el tráfico de armas, de drogas o de personas (incluso infantes), además no ocurre en las calles. El rico es a menudo protegido tanto por el Estado como por fuerzas de seguridad privada, es por eso que en ocasiones la violencia

⁹ Este marco aparece en los filmes venezolanos *Más allá del silencio* (1985), *La graduación de un delincuente* (1985), *Manon* (1986), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Secuestro express* (2005) y *La hora cero* (2010), pero también es sugerido en uno mexicano: *El infierno* (2010).

¹⁰ Las películas que se incluyen en esta categoría son las venezolanas *Cangrejo* (1982), *Cangrejo 2* (1984), *Homicidio Culposo* (1984) y *Manon* (1986), además de las mexicanas *El barrendero* (1984), *Escápate conmigo* (1988), *Pelo suelto* (1991), *Verano peligroso* (1991), *Amarte duele* (2002) y *Amores perros* (2000).

estatal es ejercida como parte de la protección a los ricos. Las dos películas de *Cangrejo* (1982, 1984) enfatizan la fuerte conexión existente entre el Estado, la Iglesia y los ricos. Ambos filmes muestran asesinatos cometidos ya sea por una persona rica o un sacerdote, y en ambos casos el Estado, a través del juez, interviene en la investigación policial. Asimismo los medios masivos aparecen en ambas películas como herramientas de los ricos para atacar al Estado, cuando éste no coopera con sus intereses. En otros casos, los ricos prefieren eludir al Estado y buscar venganza personalmente como en *Manon* (1986) y *Escápate conmigo* (1989): en estas películas el rico envía a sus hombres armados para secuestrar o asesinar a sus oponentes. En un sentido similar la mexicana *Amores Perros* (2000) retrata el conflicto entre dos medios hermanos, ambos empresarios, que estalla cuando uno de ellos contrata a un asesino a sueldo para matar al otro. El rico violento nunca aparece como una masa anónima, la tendencia es presentarle como personaje concreto en el argumento¹¹ cuyos motivos suelen ser la codicia o la venganza. En varias de las películas también se les retrata como gente absolutamente maligna y sin ninguna empatía social.

Por último, es necesario destacar que el Estado, el pobre y los ricos no son los únicos personajes violentos, sin embargo constituyen la gran mayoría: en el caso mexicano 23 de los 32 personajes violentos en las películas se adaptan a alguna de las categorías analizadas, mientras que en el caso venezolano 40 de 51. La mafia, o los carteles de la droga, constituyen la cuarta fuente más significativa de violencia en ambos casos; aparecen en cuatro películas mexicanas y cinco venezolanas. Así como existe una íntima relación entre mucha de la violencia emanada del Estado con los ricos, la mafia es responsable de parte de la violencia ejercida por los pobres. La mafia tienta a través del dinero fácil o la idea de una vida de lujos, a los pobres para que vendan drogas y cometan agresiones. La violencia doméstica es otro tipo de violencia que se exhibe en las cintas pero es poco común, prácticamente no figura en el cine mexicano investigado y sólo aparece en las seis siguientes películas venezolanas: *Macho y hembra* (1985), *Macu: la mujer del policía* (1987), *Cuchillos de fuego* (1990), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Borrón y cuenta nueva* (2002) y *Una abuela virgen* (2007), siendo central sólo en las primeras cuatro.

¹¹ Con excepción de la mexicana *Pelo suelto* (1991), en la que el argumento jamás presenta a la gente que está detrás del tráfico de huérfanos.

¿Quiénes son las víctimas?

Comenzaré esta sección con una generalización algo imprecisa: la víctima final de la violencia en ambos casos es “el pueblo”, la gente. Específicamente “el pueblo” aparece como víctima en 11 películas mexicanas y 20 venezolanas. Antes de abordar los casos concretos es necesario discutir la utilidad y las problemáticas de recurrir al término “el pueblo” como categoría analítica. Yo defino “el pueblo” sucintamente como el espectador, el “nosotros universal”. En estas películas la violencia no sólo se dirige a los personajes en pantalla sino que parece apuntar a cualquiera, a quien mira: la violencia contra el pueblo es una violencia contra un “nosotros”. En algunas películas la violencia es ejercida contra gente que simplemente estaba en el lugar equivocado en el momento equivocado, en otras, las víctimas son personajes que representan lo que yo llamo una posición *situada* y al mismo tiempo *universal*, es este elemento *universal* de los personajes el que hace analíticamente interesante clasificar a las víctimas como miembros metafóricos de “el pueblo”.

La naturaleza imprecisa de la afirmación inicial obedece en gran medida a la imprecisión misma del concepto de “el pueblo”. Es imposible precisar quiénes constituyen a “el pueblo”; el pueblo es cualquiera y nadie en particular, sin embargo la relevancia del término se debe a esta imprecisión. La naturaleza universal del concepto lo hace atractivo y eficaz como estrategia política, al evocar la noción de pueblo, se apela a cualquiera, a todos. Si cualquiera es una víctima potencial para el tipo de violencia mostrado en las pantallas, entonces la violencia se refiere o se enfoca a un “nosotros” universal. Esta naturaleza universal hace que la violencia sea algo que está dirigido también contra el espectador.

Al hacer un análisis comparativo entre víctimas y victimarios utilizando las mismas categorías (rico, pobre o representante del Estado) se encontró que no existen narrativas dominantes a este respecto en el caso de las víctimas, lo cual es un hallazgo interesante dado que “las víctimas de la violencia homicida en América Latina son fundamentalmente hombres jóvenes y pobres” (Briceño-León, 2009: 27), sin embargo esto no se refleja tendencialmente en las cintas analizadas. En el caso venezolano cinco películas incluyen víctimas de todas las clases, otras cinco muestran exclusivamente víctimas pertenecientes a la clase media, seis más sólo de la clase más baja y otras ocho, de la clase alta. Los filmes que incluyen sólo víctimas de la clase media son todas, salvo una (*Borrón*

y cuenta nueva, 2002) de la década de los ochenta. En el caso mexicano la situación es similar, no existen tendencias claramente identificables con respecto a esto: seis películas incluyen víctimas de todas las clases, cuatro de la clase media, nueve de la clase más baja, y en tres los ricos son las víctimas. Todas las películas que muestran víctimas de todas las clases sociales son de la década de los 2000, excepto una (la comedia *Tres mexicanos ardientes*, de 1987). El hecho de que en las películas se incluyan víctimas de todas las clases sociales contribuye a la sensación social de que la víctima es un “nosotros” generalizado. Resulta interesante observar que esta tendencia se ha vuelto más potente en México desde *Amores perros* estrenada en 2000, lo cual coincide con el abandono en el cine mexicano de la violencia humorística; la producción más reciente es cada vez más realista y más brutal.

Según mi perspectiva, varias de las películas analizadas crean la figura de una “víctima en espera”. Esta construcción cinematográfica de la víctima probable o potencial es crucial en la creación del miedo. Como Briceño León nota, “en las ciudades de América Latina se siente un temor creciente: el miedo a ser la próxima víctima. [...] La violencia en América Latina ha dejado de ser un suceso extraordinario para convertirse en un hecho cotidiano” (Briceño-León, 2007: 551). Ésta es la violencia que Álvaro Martín Navarro describe como “una *violencia pura*, cuyas fuerzas de-forman, quitan promesa y nos enfrentan a la nada de la muerte, a la aniquilación, a no reconocernos ni reconocer nuestros entornos; ésta es la violencia que tememos.”¹² (2007: 6, énfasis en el original).

En los siguientes apartados haré un análisis de las dos maneras en las que es representado “el pueblo”, como una víctima en espera. Primero abordaré a las “víctimas de la violencia arbitraria”, es decir, a las víctimas que no han hecho nada más que estar en el lugar y momento equivocados. En un segundo momento presentaré a las víctimas que son personajes concretos con función en la trama a las que clasifico como metáforas de “el pueblo” o el “nosotros universal”.

¹² Navarro describe además dos categorías de violencia, una que crea miedo y otra mas similar a lo que los economistas llaman “destrucción creativa”. Esta violencia con connotaciones positivas en la que de lo malo viene lo bueno, no es típica en el tipo de violencia que analizo en este capítulo.

La víctima arbitraria

La víctima arbitraria es la más simple y explícita manera de representar “el pueblo” como el agredido en las películas. La arbitrariedad implica que la violencia es azarosa y la víctima, literalmente, podría haber sido cualquiera. Las víctimas no figuran previamente en el argumento, no han hecho nada para provocar el acto violento y su función en la mayoría de los casos no va más allá de estar en el lugar y momento equivocado, es decir, estos personajes simplemente vivían su vida cotidiana cuando de pronto reciben un disparo, o son asaltados, violados o apuñalados. Esto puede suceder mientras compran en un supermercado (como en *Más allá del silencio*, de 1985), cuando se paran frente a un semáforo en luz roja (*Caracas amor a muerte*, de 2000), mientras se relajan en su departamento (*Violación*, de 1989) o simplemente cenando en un restaurante con sus colegas (*Amores Perros*, de 2000). El hecho de que en el argumento no se dé prácticamente ninguna información de las víctimas pone de relieve su carácter universal, esto puede significar que las víctimas, si no se muestra en la pantalla, no tienen clase, raza o género, sólo son cuerpos difusos que reciben la violencia. Una representación más literal de “cualquiera” es difícil de concebir. La víctima arbitraria es más común en el caso venezolano que en el mexicano: se encuentra en 18 cintas venezolanas y nueve mexicanas.¹³

Huele pega: ley de la calle (1999) es un claro ejemplo de una película que aborda explícitamente al “nosotros” venezolano, una construcción que se hace evidente desde las frases que aparecen al inicio de la cinta y que se consolida posteriormente en la manera en que se caracteriza a los agresores y las víctimas. En la cinta se recurre a las dos categorías de víctimas propuestas aquí. La película que narra la historia de un niño que es forzado por la dura ley de la calle a convertirse en un malandro comienza con un contundente texto introductorio:

¹³ Los filmes mexicanos son *Pelo suelto* (1991), *La primera noche* (1998), *Ni de aquí, ni de allá* (1988), *Amores perros* (2000), *Tres mexicanos ardientes* (1987), *El infierno* (2010), *La segunda noche* (2000), *El crimen del padre Amaro* (2002), y *Violación* (1989), mientras que los venezolanos son *De mujer a mujer* (1987), *Borrón y cuenta nueva* (2002), *Caracas, amor a muerte* (2000), *Retén de Catia* (1984), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Amaneció de golpe* (1998), *Más allá del silencio* (1985), *Muchacho solitario* (1998), *Cangrejo* (1982), *Cangrejo 2* (1984), *La generación Halley* (1986), *Salsarín* (1997), *Macho y hembra* (1985), *Adiós Miami* (1984), *Disparen a matar* (1991), *Macu: la mujer del policía* (1987), *Cuchillos de fuego* (1990), *La hora cero* (2010) y *Secuestro express* (2005).

Venezuela es uno de los países más ricos de América Latina, contradictoriamente en los últimos 40 años, este problema (de pobreza, de falta de educación para los jóvenes, de violencia cotidiana, violaciones de los derechos humanos) lejos de solucionarse se ha agravado dramáticamente, convirtiéndose en un *verdadero caos social*” (énfasis mío).

En este contexto de “verdadero caos social”, tanto el agresor como quien sufre la violencia son considerados igualmente víctimas, los niños y adolescentes de la calle “son” la juventud venezolana. Resulta significativo que el protagonista sea presentado como una persona que vive en una casa con una familia con padre y madre y no como un niño de la calle, esto incrementa la posibilidad de identificación con su situación concreta que es bastante universal. Su situación de vida se hace cada vez más “situada” a lo largo del film por lo que resulta más difícil identificarse con ella. En síntesis el protagonista se mueve desde una posición de “nosotros” (un universal) a un “ellos”. Expulsado de su casa por un padrastro cruel, es arrojado abruptamente a la ética de la calle de los malandros, la violencia que comete posteriormente junto con sus nuevos amigos es fundamentalmente contra víctimas arbitrarias; agreden al azar a gente que se encontraba comiendo en un restaurant, además atracan a una mujer se cruzaba por la plaza.

La venezolana *De mujer a mujer* (1987) también presenta a víctimas arbitrarias. Aquí dos de los personajes centrales viajan por carretera y comienzan a asaltar gente al azar, en parte por la emoción misma y en parte para obtener algo de dinero. Como estrategia, la mujer de la pareja seduce a hombres que conoce en restaurantes de carretera y bares para luego asaltarlos a punta de pistola. Una banda de ladrones de caminos emplea una táctica similar en la mexicana *El crimen del padre Amaro* (2002), su estrategia es la siguiente: la mujer finge que su carro está descompuesto y detiene a un autobús para pedir ayuda. Cuando el autobús se detiene ella lo aborda junto a sus cómplices para robar a los pasajeros con armas de fuego. Las víctimas sólo tienen ese papel en las películas, son esbozos generales sobre los que el victimario ejerce su agresión.

Víctimas situadas y universales

La segunda categoría de víctima difiere de la anterior por el hecho de que los agredidos son personajes con un rol o función en el argumento que va más allá de estar en el lugar y momento equivocado. En 12

filmes mexicanos y 12 venezolanos aparecen víctimas clasificables en esta categoría. Existe una superposición de cintas porque algunas películas presentan víctimas ubicables en ambas categorías.¹⁴

En este apartado el reto analítico es identificar los elementos que permiten clasificar a estas víctimas como metáforas o representantes del pueblo, el “nosotros universal”. Desde el momento en que la víctima es un personaje con una función específica en la trama, su vida deviene en una construcción situada, concreta, esto implica que las oportunidades de identificación con la situación del personaje decrecen: la víctima es una persona que vive en un área específica, con una cierta edad y con estatus social definido, incluso la víctima situada pudo haber hecho algo que si bien no justifica la violencia, sí pudo haberla provocado. Éstos y otros factores hacen más difícil que la víctima sea identificada como parte de un “nosotros” universal, tal es el caso del protagonista de *Huelepega* (1999). La víctima pasa de ser un universal a convertirse en parte de un “ellos”, un *otro* particular.

Sin embargo, esta aparente particularización en ocasiones puede ocultar otro elemento de identificación: estas víctimas también contienen características universales que las hace metáforas de “el pueblo”. Antes apunté que es fácil identificarse con la víctima arbitraria porque es una persona *universal* que es atacada en su vida cotidiana. La otra cara de esta situación es que debido a su carácter difuso, estas víctimas universales no permiten una identificación íntima, sino general, al ser personajes anónimos sin historia, es más difícil que las personas concretas se identifiquen con su desgracia. Siguiendo esta lógica, un personaje cuya situación de vida recibe detallada y cuidadosa atención puede producir una identificación más estrecha con el público, una identificación que va más allá de ser, por ejemplo, clientes de un supermercado. En los siguientes ejemplos describiré películas en las que se observan claros ejemplos de personajes concretos con características universales, posteriormente hablaré sobre algunas producciones que se encuentran en una “zona gris” de esta clasificación.

¹⁴ Las películas mexicanas son *El que no corre... vuela* (1982), *El mil usos* (1983), *Rudo y Cursi* (2008), *Y tu mamá también* (2001), *La misma luna* (2008), *Amarte duele* (2002), *El crimen del padre Amaro* (2002), *Violación* (1989), *Ni de aquí, ni de allá* (1988), *La primera noche* (1998), *El infierno* (2010) y *Amores perros* (2000), las producciones venezolanas son *Más allá del silencio* (1985), *Muchacho solitario* (1988), *Huelepega: ley de la calle* (1999), *Adiós Miami* (1984), *Macu: la mujer del policía* (1987), *Cuchillos de fuego* (1990), *Disparen a matar* (1991), *Secuestro express* (2005), *La hora cero* (2010), *Cangrejo 2* (1984), *Manon* (1986), *Graduación de un delincuente* (1985) y *Un sueño en el abismo* (1991).

La mexicana *Rudo y cursi* (2008) cuenta la historia de dos jóvenes hermanos que de pronto tienen un rápido ascenso a la fama, la cual termina también abruptamente. Los protagonistas son presentados como dos mexicanos normales del campo que trabajan en las plantaciones de plátanos, es evidente que su entorno es relativamente pobre, aunque no al grado de mostrar hambre o pobreza extrema, los indicadores de esta relativa pobreza son, por ejemplo, la cancha de futbol improvisada que se muestra en las primeras escenas, y la queja de la esposa de uno de los hermanos al no poder costearse “el lujo” de una licuadora, mientras que las imágenes en la televisión muestran lujosos bienes de consumo como camionetas de modelos recientes que contrastan con el día a día en el pueblo. En la introducción, una voz en *off* con acento argentino afirma que “es en el lugar más pobre y desamparado donde encuentras al diamante en bruto”. La frase resume sucintamente el tema de la película: *Rudo y cursi* es la historia de dos mexicanos pobres con un gran talento no descubierto, el cual en su contexto rural no parece tener ninguna utilidad. Su habilidad para el futbol es descubierta por un cazador de talentos argentino, un personaje que, como los protagonistas, es también un *cliché*: conduce un auto deportivo rojo, tiene a una rubia tipo modelo como novia, y aparenta ser adinerado, además intercambia frecuentemente el término mexicano “*güey*” por el argentino “*boludo*”¹⁵ lo cual funciona para acentuar sus antecedentes nacionales. El argentino convierte a los dos hermanos en estrellas del futbol en la Ciudad de México, pero ambos pierden pronto el dinero y la fama debido a problemas románticos y a las apuestas. Tras su fracaso regresan quebrados a casa, sólo para ver que su hermana se ha casado con un *narco* local quien le ha construido a su madre la casa que ellos le habían prometido.

“Rudo”, uno de los dos protagonistas de esta película, recibe un disparo y pierde una pierna después de su último partido, debido a que no pagó su deuda de juego. “Rudo” no es presentado como una víctima de violencia arbitraria. Él claramente provocó el acto violento al apostar más dinero del que tenían él y su hermano en un juego de póker, mientras inhalaba cocaína. En este sentido —situado como un famoso portero, rico pero enganchado a la cocaína y las apuestas— la violencia

¹⁵ Ambos términos tienen más o menos las mismas connotaciones: son usados entre amigos como una manera de expresar confianza y cercanía, en cambio si es usado con extraños es más o menos ofensivo.

que lo afectó no le pudo haber pasado a cualquiera. Sin embargo, en su posición inicial, “Rudo” es una víctima universal pues es representado como un típico mexicano soñando con una vida mejor en la que pueda acceder a los bienes de consumo. Él y su hermano toman una activa posición moral contra la otra opción para salir de la pobreza presentada en la película: *el narco*, el cual aparece a lo largo de la cinta como un elemento contextual siempre latente pero no protagonista, cuya riqueza y tentadores lujos son incluso superiores que los de las estrellas mejor pagadas del mundo del fútbol.

Difícilmente los espectadores pueden identificarse con la historia concreta de *Rudo y cursi*, sin embargo son personajes que contienen rasgos definitorios que pretenden ser universales. Más allá de los elementos concretos del entorno rural, el trabajo en la plantación y el casi obsesivo interés en el fútbol *soccer*, el contar con pocas esperanzas de tener una vida próspera y la batalla cotidiana por adquirir los bienes de consumo necesarios o deseados, son elementos con los que es fácil identificarse. “Rudo” aprovecha una buena y quizá única oportunidad de mejorar su situación social, como cualquiera lo haría. En este sentido, la violencia cometida contra él podría haber sido contra cualquiera en una situación similar. Por otro lado, los rasgos de la “identidad mexicana” empleados en la narrativa implican que el mensaje de la película es que la situación de estos dos hermanos es característica de lo que significa el *ser mexicano*.

Varias películas describen a sus protagonistas y a otros personajes víctimas de la violencia como representativos de un mexicano promedio. Otro ejemplo muy anterior es *El Mil Usos* (1983), una película cuyo argumento se estructura bajo la misma lógica que *Rudo y cursi*: relata la historia de un humilde hombre de campo que migra a la ciudad en busca de una vida mejor que no encuentra, por lo que se ve forzado a regresar tras el fracaso económico y personal. En una escena el protagonista se encuentra en la cárcel platicando con un celador quien le recomienda “mejor regrese con los suyos” porque “aquí (en el DF) ya no cabemos, váyase a su pueblo, allá es alguien, aquí no es nadie”. Otros ejemplos de víctimas con las que es fácil identificarse aparecen en la cinta *Violación* (1989) que narra una serie de brutales violaciones, las cuales comienzan con la de una mujer de clase media quien se encontraba en su departamento haciendo su vida cotidiana. Asimismo los adolescentes que se enamoran a pesar de la distancia de clase y los prejuicios raciales en *Amarte duele* (2002) también son presentados como víctimas universales,

encarnan al típico chico de barrio y a la típica chica de un vecindario adinerado de la ciudad.

El caso venezolano es similar; en las películas también se incluyen víctimas situadas pero con rasgos universales, es decir, incluyen personajes cuyas vidas son descritas concretamente dibujando rasgos individuales, pero sin embargo los elementos definitorios pretenden ser universales e invitan al reconocimiento. *Un sueño en el abismo* (1991) muestra una forma relativamente ligera de violencia, pues exhibe a la policía venezolana golpeando a los jóvenes protagonistas al momento de detenerlos. La escena a la que me refiero representa una situación atípica, en ella los dos jóvenes acaban de escalar un alto edificio de Caracas para obtener atención mediática para solicitar fondos para lograr su sueño: hacer una expedición al Monte Everest. A pesar de que la situación concreta es atípica, la situación inicial de los protagonistas los hace víctimas universales, pues encarnan a la juventud venezolana: talentosos, trabajadores y llenos de sueños que no pueden cumplir debido a la falta de dinero, que cuando intentan integrarse a la sociedad buscando trabajo en empresas privadas o importantes agencias estatales, sólo encuentran puertas cerradas. Esta película es una de varias que exploran la paradoja de vivir en un país rico en recursos habitado por gente pobre.¹⁶ *Cuchillos de fuego* (1990) provee otro ejemplo, al comienzo de la trama se retrata a una madre y un hijo como parte de “una familia normal”, normalidad que es quebrada cuando son forzados a vivir en las calles por culpa de un hombre violento (el esposo y padre).

Entre la víctima concreta y situada y la víctima universal necesariamente hay una amplia “zona gris”. *Secuestro express* (2005) expone un caso ilustrativo de esta zona intermedia: las dos principales víctimas en esta película provienen de las clases más altas, sin embargo, a pesar de ser presentadas como parte de una élite con la que pocos pueden identificarse, también muestran elementos que las pueden ubicar como parte del “nosotros” venezolano. La caracterización de ambas víctimas va cambiando a lo largo de la cinta, haciendo explícitas las diferencias entre ambos a pesar de pertenecer a una misma clase social, así la víctima masculina termina mostrándose como un rico arrogante que práctica-

¹⁶ Ésta es la versión cinematográfica de lo que algunos economistas políticos denominan “la maldición de los recursos” (Karl, 1997).

mente merece su cruel destino. En contraste, la víctima femenina es presentada como una persona amable, comunicativa y capaz de cambiar su estilo de vida, el cual produce la rabia y el resentimiento social que el filme presenta como la raíz de los problemas sociales de Venezuela.

En *Secuestro express* (2005) existe además una víctima velada, *nosotros*, esto se hace evidente en el sonido de las balas: al inicio de la cinta, después de la presentación del logotipo de Miramax sobre el horizonte de Nueva York, aparece un letrero que afirma “una incalculable cantidad de secuestros exprés ocurren a diario en Latinoamérica”, acompañado del sonido de una puerta abriéndose, seguido de otro texto: “esta historia está basada en hechos reales”; inmediatamente después un *close-up* enfoca unos labios gruesos explicando las reglas de la ruleta al estilo del barrio “vamos a jugar la ruleta criolla...”, luego otro cuadro de texto anuncia “Tres malandros films presenta” mientras se escucha el girar de un revólver y el sollozo de temor de un hombre. Los labios aparecen de nuevo detallando las reglas: “cuando yo voy a dar ruleta, tú eres el único que participa, si la bala no sale, volvemo’ a jugar. Así sucesivamente, hasta que hay un ganador, que eres tú”, tras lo cual se escucha un grito seguido del sonido del disparo. La imagen se desvanece, y se abre una panorámica aérea de un barrio de Caracas grabada desde un helicóptero. La cámara primero enfoca al caserío del barro y después eleva la mirada para mostrar los rascacielos del centro en el fondo. Esta secuencia es acompañada por una música cada vez más dramática que aumenta la tensión de la escena. El ángulo de la toma da la impresión de que el barrio es más grande que el centro de la ciudad. La víctima fuera de la pantalla es un *nosotros universal*, tal como sostiene Duno-Gottberg, el filme no presenta (en un primer momento) a la persona a la que se le explican las reglas de la ruleta criolla, por lo que más que a un personaje dentro de la película, la voz tiene otro destinatario: “en ese momento [...] Nosotros somos las víctimas de los actos violentos que acontecen en la pantalla” (Duno-Gottberg, 2010: 58). Posteriormente, la película da datos sobre los secuestrados: una pareja de jóvenes adinerados raptada afuera de una exclusiva discoteca, las víctimas pasan a ser “ellos”.

Al final de la cinta, se vuelve a la escena de la ruleta criolla, la identidad de la persona que será ejecutada es revelada bajo una perspectiva negativa; es el arrogante hombre de la pareja secuestrada, quien no sólo es hijo de una vieja familia adinerada como inicialmente se le presentó, sino que representa la causa de los problemas de Venezuela

en general, y de los secuestros en particular. La película intenta culpar a gente como él al pintarlo como una persona arrogante que no muestra ninguna comprensión de la realidad nacional,¹⁷ incluso trata de deshacerse de su novia, diciéndole a uno de los secuestradores que pueden matarla, es también un gay de clóset lo cual en la película se presenta como algo negativo, además no le importan los pobres, a quienes culpa de su situación de pobreza. En una escena se da un diálogo entre un “secuestrador bueno” de clase media y la mujer secuestrada, en esta plática el fenómeno del secuestro es explicado como un resultado de la opulencia y arrogancia de los ricos: “cuando media ciudad se está pudriendo en la miseria [...] tú andas boleta en tremenda camioneta, coño, ¿cómo no quieres que te odien [...] le estás restregando tu dinero a todo el mundo en la cara, ¿entiendes?”.

La víctima femenina, a diferencia del hombre, es un buen ejemplo de víctima *situada* y al mismo tiempo universal. Conforme se desarrolla la película la protagonista va adquiriendo un perfil muy distinto al de su pareja, el argumento busca crear identificación y simpatía con ella. Su riqueza no es heredada sino resultado del trabajo duro de su padre, ella trabaja como voluntaria en una clínica para los pobres, además critica las declaraciones clasistas de su novio, y muestra siempre una voluntad para escuchar y establecer diálogo, incluso con sus captores. Así, esta cinta incluye a las distintas categorías de víctimas propuestas aquí, entrelazadas de manera difusa.

Comparando la violencia cinematográfica en México y Venezuela

Existen diferencias significativas y algunas importantes similitudes entre la representación de la violencia en el cine venezolano y el mexicano. La diferencia central probablemente es que el cine venezolano tiende a hacer más central el tema de la violencia, además de representarlo

¹⁷ Estoy de acuerdo con el análisis de Duno-Gottberg (2010) de que la película de *Secuestro express* ha sido erróneamente entendida como un mensaje que busca el diálogo entre las fuerzas buenas de las clases medias (uno de ellos secuestra gente sin necesitar el dinero). La escena de la ejecución ilustra la impresión general que deja la película al señalar el barrio y a sus habitantes como los agresores. Como dice uno de los secuestradores, poco antes de dispararle a la víctima, el espacio público es propiedad de los pobres en Caracas: “pequeña la ciudad, grande el barrio, ¡papá!”.

de manera más realista que el caso mexicano, en el cual es más común la violencia humorística.¹⁸ Por otra parte, una similitud importante es que el pobre violento y el Estado violento son los dos estereotipos más comunes en ambos casos, además su violencia suele ser representada de manera similar, volviéndose cada vez más brutal a lo largo de la última década. En los párrafos siguientes me referiré más detenidamente a estas diferencias y similitudes.

La violencia es un *marco* dominante en el cine venezolano estudiado, en dos sentidos. Primero, las películas tienden a tratar de la violencia: ésta es central en el argumento de 17 de las obras analizadas, en contraste sólo cinco mexicanas lo tienen como tema central. En segunda instancia, en el cine venezolano la violencia también tiende a aparecer en películas en las que ésta no es el tema central, sin importar la historia central los protagonistas son propensos a ser violentos. Además, la gente del barrio se retrata como si estuviera esperando volverse rica, pero en el contexto de una Venezuela donde sólo parece haber dos opciones: mantenerse pobres o recurrir a la violencia como medio para ascender económicamente. En suma, se pinta un mundo de “perro-come-perro”, en el que sólo se puede elegir entre ser un “chigüire o un malandro,”¹⁹ así es la ley de la calle según uno de los personajes de *Huelepega* (1999). En el mundo violento de este tipo de cine no sólo la ambición económica produce violencia sino que también el amor y los celos son terrenos fértiles para su aparición.

La violencia cinematográfica en Venezuela suele ser realista. Como varios investigadores han observado (Delgado Arria, 2004; Duno-Gottberg y Hylton, 2008; Prieto Rodríguez, 2005; Roffé, 1997), un realismo sobrio caracteriza las producciones de los años ochenta y noventa. Los personajes sufren la violencia: sienten dolor cuando son golpeados, incluso a menudo un par de golpes parecen suficientes para infligirles dolor —sobre todo en las películas más viejas—, y en caso de recibir impactos de bala pueden llegar a morir. No hay nada teatral

¹⁸ Un género de cine humorístico ligado a la violencia física, clasificado en inglés como *slapstick cinema*. No existe un equivalente preciso en español por lo que se usarán términos alternativos que, aunque imprecisos, permiten un acercamiento a las características generales de este género.

¹⁹ “Chigüire” es un término coloquial en Venezuela para referirse a un cobarde. Es también un roedor común en los llanos de Sudamérica. Cuando la “ley de la calle” dice que se debe elegir entre ser un cobarde o un malandro se refiere a las connotaciones positivas del malandro como la fuerza y la sabiduría de la calle.

o humorístico en la violencia y debido a que es retratada de manera realista, ésta se convierte en un elemento fundamental en el desarrollo del carácter de los protagonistas.

La violencia cinematográfica mexicana, en contraste, es menos frecuente y suele ser además menos realista. La violencia en sí no es un *marco* dominante, de hecho sólo cuatro de las películas analizadas tienen a la violencia como parte central de su argumento. Es sin embargo un tema recurrente que aparece de alguna manera en 18 de las películas revisadas. Aunque la violencia se hace presente en estas cintas, no forma parte fundamental del argumento. Varias de estas producciones, como las tres películas de “La India María”, incluyen largas escenas en las que se desarrollan actos violentos, sin embargo es una violencia de distinta naturaleza a la venezolana ya que no afecta el desarrollo de los personajes o sus acciones. La secuencia de una redada policial en un mercado ilegal en *El que no corre... vuela* (1982) provee un ejemplo ilustrativo: comienza una guerra de comida justo en el momento en que entra la policía y la protagonista, La India María, le arroja aguacates a un oficial. En una toma se observa como ella se confunde y arroja una piedra en lugar de un aguacate, lo que noquea al policía que yace mareado por el golpe, acompañado por el sonido de pajarillos cantando. María inmediatamente corre hacia el agente para disculparse, cuando el policía dice que ella parece venir de “la guerrilla”, la protagonista se queja diciendo que viene de Puebla.

La violencia humorística (al estilo conocido como *slapstick cinema*) es característica del cine mexicano de los años ochenta y los noventa. Este tipo de humor “de pastelazo” suele ser exagerado, simple y falto de realismo, a menudo es una violencia no letal y que tampoco causa daños físicos: la gente en este tipo de películas recibe disparos, es atropellada o cae desde altos edificios sin hacerse daño alguno, en consecuencia no afecta el desarrollo de los personajes, tampoco suelen existir víctimas arbitrarias como en el caso venezolano. Incluso en las películas en las que se incluye violencia letal, ésta no suele afectar a los protagonistas, por ejemplo, en *El barrendero* (1982), el protagonista logra escapar ileso, tras un altercado en el que dos hombres armados con cuchillo y pistola intentan asesinarlo. Ellos habían matado anteriormente a otro hombre, por lo que no hay duda de que pueden asesinar: en esta secuencia acompañada con música, Cantinflas, el protagonista, sale del peligro bailando con pasos ligeramente acelerados artificialmente para hacerlos coincidir con la pieza musical, además, efectos especiales de

sonido acompañan los movimientos de su escoba cuando golpea a sus perseguidores. Mientras el público venezolano ve a los protagonistas cambiar de rumbo debido a actos de violencia, los espectadores mexicanos pueden, reír con la “India María” cuando supera a varios hombres armados en *OK Mr. Pancho* (1981) o divertirse al ver a “el Indio” en *Tres Mexicanos Ardientes* (1983) caer desde un edificio alto y salir ileso.

El efecto político de esta violencia cómica (o de pastelazo) del cine mexicano difiere del realismo del caso venezolano: la violencia realista en el caso venezolano sirve como un recordatorio de los peligros reales y la inseguridad en el espacio público, mientras que la violencia en el cine mexicano de este periodo, no crea miedo de una manera tan directa, más bien sirve principalmente para reafirmar estereotipos racistas y clasistas. Se pueden encontrar estereotipos similares en el cine venezolano, sin embargo la violencia no realista permite al cine mexicano exagerar y presentar los estereotipos con mayor fuerza, permite, por ejemplo, presentar a los indios como analfabetas, imbéciles y totalmente ignorantes de la manera en que funciona la vida moderna. Los venezolanos son representados como violadores, alcohólicos, criminales y violentos, mientras que los mexicanos de las clases más bajas como Cantinflas en *El barrendero* (1982), están contentos con su lugar en la sociedad, prefieren mantenerse en el lugar al que pertenecen que buscar una vida mejor en los Estados Unidos o la Ciudad de México.

Este estereotipo racista y clasista es un fenómeno bastante común en el cine mexicano de los ochenta. En la muestra estudiada sólo dos películas de este periodo no recurren a este tipo de representaciones. Conforme la violencia de las películas mexicanas comienza a hacerse más realista, se incluyen también personajes más realistas, al mismo tiempo los elementos clasistas y racistas se van haciendo menos evidentes. Los casos concretos de violencia no son espeluznantes. La violencia cómica por definición no permite escenas como la que aparece en la venezolana *Más allá del silencio* (1985) en la que una víctima arbitraria es asesinada de un disparo durante un robo.

Existen, además de las evidentes diferencias, tres importantes similitudes entre la violencia en el cine mexicano y el venezolano. Dos de ellas ya fueron mencionadas: primero, el pobre y los representantes del Estado son los más comunes agresores en ambos países, segundo, la víctima en última instancia es “el pueblo”. La tercera similitud está relacionada con la naturaleza de la violencia cometida en las películas producidas a partir del año 2000, la cual se ha hecho más brutal y

gráfica.²⁰ Este tipo de violencia es también realista, pero es exagerada, encarnizada y reiterada. Una película bastante analizada que entra en este rubro es la brasileña *Cidade de Deus* (2002). La crítica contra esta producción es pertinente también para los casos que aquí se tratan. Para Delgado Arria, *Cidade de Deus* invita al voyerismo y al pasatiempo barato, además la manera en la que se representa la favela “convierte al mito en algo que no sucede” (Arria, 2004: 38).

Este cambio en la tendencia ha sido descrito como la búsqueda del *shock de lo real* por Beatriz Jaguaribe. Como ella y otros han anotado, las representaciones de la violencia y el crimen se han convertido en el *leit motiv* de gran parte del cine y la literatura latinoamericana contemporánea (Lomnitz, 2006; Sánchez-Prado, 2006). Jaguaribe y Lomnitz afirman que estos productos culturales que se popularizan comercialmente parecen competir con respecto de quién presenta más asesinatos, asaltos y secuestros de la manera más chocante y brutal posible, con el objetivo de producir un “shock de lo real” (Jaguaribe, 2005: 80). Para Jaguaribe el *shock de lo real* es un dispositivo estético que responde a una sensación generalizada de caos y violencia, contribuyendo eficazmente a la “cultura del miedo” donde todos huyen de los vagabundos y extraños o potenciales asaltantes (Jaguaribe, 2005: 80).

Como sostiene Álvaro Martín Navarro, esta violencia es éticamente atroz, pero estéticamente atractiva. El cine violento provoca deleite y emoción, haciendo de la violencia un buen espectáculo. Un aspecto relevante de esta brutalización de la violencia es que se enfoca cada vez más en lo que Duno-Gottberg y Hylton denominan “miserabilismo latinoamericano”, o lo que Luis Ospina y Carlos Mayolo llaman “porno-miseria” (cf. Duno-Gottberg y Hylton, 2008: 248). Estos términos originalmente denotaban una postura crítica de la manera en que era retratado el barrio en las películas realistas de los años setenta en Colombia y Venezuela, sin embargo propongo que estos conceptos se aplican y funcionan incluso con más fuerza en el exagerado realismo de los filmes violentos de la década pasada. La estética exhibe la violencia como parte de una estrategia comercial, al ser vendible se acentúa más la tendencia de porno-miseria.

En estas películas, como he mencionado antes, los agresores invariablemente aparecerán como un “ellos” mientras que las víctimas

²⁰ La violencia ligada al género *Slapstick* desaparece del cine mexicano taquillero con *Las delicias del poder*, de 1999.

de la violencia son frecuentemente representadas como un “nosotros”. Martín Navarro señala una paradoja desconcertante con respecto a la representación visual de la violencia: estéticamente, en el nivel de las sensaciones, se disfruta la emoción de mirarla, sin embargo moralmente (desde el punto de vista del “deber ser”), la reacción suele ser de condena (Navarro, 2007: 148), un rechazo que se extiende a los personajes que encarnan la violencia. El análisis que hacen Duno-Gottberg sobre la diferencia entre *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro express* (2005) delinea bien la diferencia entre la manera en que es representado el barrio desde la perspectiva de un realismo sobrio y desde la posterior estética del exceso violento: en *Secuestro express* “vemos no desde el barrio, sino por encima del barrio” (Duno-Gottberg, 2010: 58, enfatizado en el original).

Una posible conclusión general de este apartado es que “el pueblo”, *el nosotros*, es de hecho la clase media. Si “aquellos” que cometen la violencia son los pobres, los representantes del Estado o los ricos, entonces una lógica conclusión es que el resto del país (la clase media en particular) está apretado en el medio. Esta es una interpretación explícitamente sugerida en varias de las películas como la mexicana *El crimen del padre Amaro* (2002) y la venezolana *Secuestro express* (2005).

Éticamente atroz, estéticamente atractivo

La violencia vende. Esto es evidente en la selección de las películas más taquilleras analizadas en este trabajo, sin embargo, se vende un poco mejor en Venezuela. La literatura especializada en cine venezolano señala claramente que la violencia es un rasgo histórico y reiterado de su producción cinematográfica (Delgado Arria, 2004: 31; Navarro, 2007: 155; Roffé, 1997: 54), mientras que el cine mexicano tiene históricamente una mayor variedad de temáticas. Este aspecto comercial provee una pista de porqué la violencia es parte importante de tantas películas.

Más allá del aspecto comercial, la presencia real y sentida de la violencia y el crimen violento en ambos países provee otro motivo para el aumento de su presencia en el cine local. La extensa literatura que señala la naturaleza cotidiana de la violencia en las sociedades latinoamericanas contemporáneas es ya una importante razón para analizar las representaciones cinematográficas de la violencia (Aviña, 2004; Martínez, 2007: 146; Navarro, 2007; Parodi, 2004: 22; Sánchez-Prado, 2006: 39; Suárez Faillace, 2009: 361). El hecho de que exista una alta

incidencia de la violencia en las calles da relevancia política a la manera en que ésta es representada en el cine.

Esta importancia del cine tiene implicaciones políticas. Representar la violencia no consiste en reflejar la dura realidad social como algunos críticos lo sugieren al considerar que este cine cumple un rol normativo que, según ellos, debería representar los efectos de la violencia en la gente y, en particular, en los marginados, e incluso señalar, hasta donde sea posible, la responsabilidad de las estructuras de poder (Costello, 2005; Delgado Arria, 2004; Molina, 2001; Roffé, 1997; Shaw, 2007). Esta postura puede tener sus orígenes en la corriente del Nuevo Cine Latinoamericano.²¹ El teórico de cine mexicano Rafael Aviña provee un buen ejemplo de este tipo de análisis cuando afirma que:

No hay salida. El país, y en particular esta capital, se encuentra hundida en la violencia (...) por ello, el cine mexicano contemporáneo ha intentado reflexionar sobre ese comportamiento sociópata que padecemos: el de un país y sobre todo, una ciudad agresiva y sin control donde hasta el espacio más íntimo se encuentra amenazado por la violencia. (Aviña, 2004: 131)

En su análisis se encuentra implícita la idea de que el cine mexicano debería asumir la tarea de reflejar y mostrar la realidad.

Como es sabido, toda representación en sí misma implica una toma de postura sobre el fenómeno que aborda. En este caso, las representaciones de la violencia en el cine toman postura sobre quién está en condición de ejercer, desafiar o mantener el monopolio de la violencia

²¹ Me refiero a esta corriente en el sentido ofrecido por Alejandro Bruzual (Bruzual, 2004: 6). Esta corriente también es conocida como tercer cine, cine de la liberación, cine imperfecto, cine pobre y Cinema Novo (en Brasil). Más que ser una versión latina del neorealismo italiano, Bruzual subraya que se trata de un cine cuyos principales realizadores le “dieron, por un lado, un sesgo ideológico y lo arisco, para dirigirse, por el otro, precisamente a la búsqueda de una *realidad* que se centraba cifrada en los suburbios, los barrios, las *favelas*, las villas-miseria de las grandes ciudades, como también entre el campesinado explotado” (Bruzual, 2004: 6, énfasis en el original). Según esta visión, por ser cine, es decir, un arte que es accesible a todo el mundo, el Nuevo Cine debería dirigirse a los marginalizados de las sociedades latinoamericanas. Por ser latino, debería ser anti-imperialista por lo que tanto en su expresión estética y estilística como en sus temas y argumentos debería ofrecer un contraste al cine de Hollywood. Vale la pena subrayar que aunque este movimiento también tenía sus adherentes en México a partir de los sesenta (Noble, 2005: 6), pocas de las películas aquí analizadas siguen esta visión. En contraste, las películas realistas venezolanas estudiadas se pueden clasificar como ejemplos del movimiento del Nuevo Cine.

(Prieto Rodríguez, 2005). Una película que retrata la violencia necesariamente la representa desde una perspectiva específica, que puede ser también una postura política. Esto resuena en la lectura que hace Finnegan Nuala de *Y tu mamá también* (2001). Según su análisis, el relato se entiende como un recuento de cómo es “realmente” México (Nuala, 2007), es decir, la cinta parece adjudicarse el derecho de enunciar la realidad del país. Sánchez-Prado (2006: 46) señala que la violencia es usada estratégicamente para validar un punto de vista específico dentro del debate político. Según esta perspectiva, para Sánchez-Prado la cinta *Amores Perros* implica una demonización de los marginados. La literatura existente en el caso venezolano indica que esta interpretación también puede aplicarse a su industria (Delgado Arria, 2004; Duno-Gottberg, 2010; Duno-Gottberg & Hylton, 2008: 389; Martínez, 2007).

Conclusión

Tras analizar la violencia presente en las películas más taquilleras en México y Venezuela desde 1980 hasta 2010, concluyo que el cine en ambos países se alimenta fundamentalmente de dos estereotipos de agresores: el pobre violento y el Estado violento. El pobre suele ser representado como víctima de “el barrio” o como parte de una masa anónima. El Estado, por su parte, es representado fundamentalmente a través de la figura del policía corrupto. La violencia policial suele aparecer en las películas como respuesta a la violencia cometida por el pobre, tendencialmente pocos filmes tienen como tema la violencia policial. El adinerado violento provee la tercera fuente más importante de la violencia en el cine en ambos casos, aunque es una narrativa más común en el caso mexicano. Cuando los ricos ejercen violencia, se encuentran usualmente protegidos por el Estado, esto contribuye a una construcción de la imagen de que el Estado sirve a los ricos, y ambos funcionan para oprimir y controlar a los pobres.

Al recurrir a la misma clasificación pero aplicada a las víctimas (ricos, pobres y representantes del Estado) no se encontraron tendencias claras: la clase alta, la media y la baja aparecen igualmente como víctimas de la violencia en las películas. El marco dominante en ambos casos muestra a “el pueblo” como la víctima general, es decir, *cualquiera* puede convertirse en la víctima de la violencia en la pantalla. Esto se hace ya sea al retratar violencia contra sujetos desconocidos que sim-

plemente estaban en un lugar y momento equivocado o al representar a personajes concretos como metáforas de una especie de “nosotros universal”.

La diferencia más importante entre la violencia cinematográfica en ambos países es que en el caso venezolano es más común y realista. El cine venezolano a menudo hace de la violencia un tema central, el rico tiende a ser violento y la violencia es letal y peligrosa en todas las cintas analizadas, mientras que el cine mexicano rara vez hace de la violencia el tema central de sus películas, pero constantemente tiene la función de servir como un trasfondo contextual. La violencia del cine mexicano de los ochenta es más banal, racista y clasista, el uso de la violencia humorística permite representaciones más exageradas de estereotipos que el sobrio realismo característico del cine venezolano del mismo periodo.

Ambos cines comienzan a converger a lo largo de la década del 2000 a tal grado que podría concluirse que retratan la violencia de una manera similar: se trata de una violencia autoevidente y brutal que se enfoca más en el dolor de las víctimas.

Apéndice 1. Películas, año y tipo de violencia que contienen

Film	Año	Naturaleza de la violencia y centralidad en el argumento
Venezuela		
<i>Cangrejo</i>	1982	Realista y central
<i>Homicidio culposo</i>	1984	Realista y central
<i>Retén de Catia</i>	1984	Realista y central
<i>Cangrejo 2</i>	1984	Realista y central
<i>Adiós Miami</i>	1984	Realista
<i>Macho y hembra</i>	1985	Realista
<i>Más allá del silencio</i>	1985	Realista y central
<i>La graduación de un delincuente</i>	1985	Realista y central
<i>La generación Halley</i>	1986	Realista
<i>De mujer a mujer</i>	1987	Realista y central
<i>Manon</i>	1986	Central
<i>Macu: la mujer del policía</i>	1987	Realista y central
<i>Con el corazón en la mano</i>	1988	Realista
<i>El caso Bruzual</i>	1990	Realista y central

Film	Año	Naturaleza de la violencia y centralidad en el argumento
<i>Cuchillos de fuego</i>	1990	Realista y central
<i>Disparan a matar</i>	1991	Realista y central
<i>Un sueño en el abismo</i>	1991	Realista
<i>Salserín</i>	1997	Realista
<i>Muchacho solitario</i>	1998	Realista
<i>Amaneció de golpe</i>	1998	Realista y central
<i>Huelepega: ley de la calle</i>	1999	Realista y central
<i>Caracas amor a muerte</i>	2000	Realista y central
<i>Borrón y cuenta nueva</i>	2002	Realista
<i>Punto y raya</i>	2004	Realista
<i>Secuestro express</i>	2005	Realista y central
<i>Una abuela virgen</i>	2007	Realista, pero ligera
<i>13 segundos</i>	2007	Realista y central
<i>La hora cero</i>	2010	Realista y central
México		
<i>OK, Mr. Pancho</i>	1981	Slapstick
<i>La pulquería</i>	1981	Slapstick
<i>El barrendero</i>	1982	Slapstick
<i>El que no corre... vuela</i>	1982	Slapstick
<i>El mil usos</i>	1983	Realista y central
<i>Tres mexicanos ardientes</i>	1987	Slapstick
<i>Ni de aquí, ni de allá</i>	1988	Slapstick
<i>Escápate conmigo</i>	1989	Slapstick
<i>Violación</i>	1989	Realista
<i>Pelo suelto</i>	1991	Realista
<i>Verano peligroso</i>	1991	Slapstick
<i>La primera noche</i>	1998	Realista
<i>Sexo, pudor y lágrimas</i>	1999	Realista
<i>Las delicias del poder</i>	1999	Slapstick
<i>Amores perros</i>	2000	Realista central
<i>La segunda noche</i>	2000	Realista
<i>Y tu mamá también</i>	2001	Realista
<i>Amarte duele</i>	2002	Realista y central
<i>El crimen del padre Amaro</i>	2002	Realista y central
<i>La misma luna</i>	2008	Realista
<i>Rudo y Cursi</i>	2008	Realista
<i>El infierno</i>	2010	Realista y central

Referencias biblio-hemerográficas

- Aviña, Rafael. 2004. *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Editorial Océano de México.
- Beasley-Murray, Jon. 2010. *Posthegemony. Political theory and Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Briceño-León, Roberto. 2007. “Violencia, ciudadanía y miedo en Caracas.” *Revista Foro Internacional*, XLVII, núm. 3 julio-septiembre, pp. 551-576.
- . 2009. “Venezuela en un mundo de violencia globalizada”, en R. Briceño-León, O. Ávila y A. Camardiel (comps.) *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas: Editorial Alfa, pp. 15-43.
- et al. 2009. “Introducción”, en R. Briceño-León, O. Ávila y A. Camardiel (comps.) *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas: Editorial Alfa, pp. 9-11.
- Bruzual, Alejandro. 2004. “Introducción. Memoria de lo político y política de la memoria”. *Revista Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, diciembre, núm. 10, pp. 5-9.
- Campell, Howard. 2012. “Narco-propaganda in the Mexican “Drug War”: an anthropological perspective”. *Revista Latin American Perspectives*, pp. 1-18.
- Costello, Judith A. M. 2005. “Politics and popularity: the current Mexican cinema”. *Revista Review: Literature and Arts of the Americas*, 38 N° 1, pp. 31-38.
- Delgado Arria, Luis. 2004. “Violencias, políticas de identidad y género en Macu, la mujer del policía, La vendedora de rosas i Cidade de Deus”. *Revista Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, diciembre, núm. 10, pp. 31-53.
- Duno-Gottberg, Luis. 2010. “Geografías del miedo en el cine venezolano: *Soy un delincuente* (1976) y *Secuestro express* (2005).” *Revista Ensayos. Historia y teoría del arte*, núm. 19, pp. 40-46.
- & Hylton, Forrest. 2008. “Huellas de lo Real: testimonia y cine de la delincuencia en Venezuela y Colombia”, en L. Duno-Gottberg (ed.). *Miradas al margen. Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 247-285
- Entman, R. M. 1993. “Framing-toward clarification of a fractured paradigm.” *Journal of Communication*, 43, N° 4, pp. 51-58.
- . 2004. *Projections of power. Framing news, public opinion, and U.S. foreign policy*. Chicago: University of Chicago Press.

- Jaguaribe, E. F. 2005. "The shock of the real: realist aesthetics in the media and the urban experience". *Space and Culture*, 8, N° 1, pp. 66-82.
- Karl, Terry L. 1997. *The paradox of plenty. Oil booms and petro-states*. Berkeley: University of California Press.
- Lechner, Norbert. [1985] 1995. "Hay gente que muere de miedo", en N. Lechner (ed.). *Los patios interiores de la democracia. Subjetividad y política*, 2ª. ed. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 87-101.
- . 1999. "Nuestros miedos". *Perfiles Latinoamericanos*, 13, diciembre, pp. 179-198.
- Lomnitz, Claudio. 2006. "Foundations of the Latin American Left". *Public Culture*, 19, núm. 1, pp. 23-27.
- Martínez, Xiomora. 2007. "Notas sobre ciudad, fronteras y tragedia en el cine venezolano. Ensayo de encuentros entre sociología y cinematografía". *Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, junio, núm. 13, pp. 92-101.
- Molina, Alfonso. 2001. *Cine, democracia y melodrama: el país de Román Chalbaud*. Caracas: Editorial Planeta Venezolana.
- Navarro, Martín Á. 2007. "Gozo, placer y violencia en el cine venezolano de los 90." *Revista Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, junio, núm. 13, pp. 138-163.
- Noble, Andrea. 2005. *Mexican national cinema*. London: Routledge.
- Nuala, Finnegan. 2007. "'So what's Mexico really like?' Framing the local, negotiating the global in Alfonso Cuarón's *Y tu mamá también*", en D. Shaw (ed.). *Contemporary Latin American cinema. Breaking into the global market*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Rowman & Littlefield Publishers, pp. 29-50.
- Parodi, Ricardo. 2004. "Cuerpo y cine. Reporte fragmentario sobre extrañas intensidades y mutaciones del orden corporal", en G. Yoel (ed.). *Pensar el cine 2*. Buenos Aires: Manantial, pp. 73-100.
- Prieto Rodríguez, Adlin D. J. 2005. "Soy un delincuente o la violencia como ley otra". *Objeto Visual. Cuadernos de Investigación de la Cinemateca Nacional de Venezuela*, junio, núm. 11, p. 36-53.
- Roffé, Alfredo. 1997. "El nuevo cine venezolano: tendencias, escuelas, géneros", en J. M. Acosta, E. Aray, C. L. Cisneros, M. Crespo, T. Hernández, P. Herrera, R. Izaguirre, A. Marrosu, J. Miranda, A. Molina, J. A. Rodríguez, A. Roffé y J. Sandoval (comps.) *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 51-55.

- . 1997. “Primera reunión, participan *O Garaycoche*, *T. Hernández*, *A Marrosu*, *A. Roffé*”, en J. M. Acosta *et al.* (comps.) *Panorama histórico del cine en Venezuela 1896-1993*. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional, pp. 55-66.
- Sánchez-Prado, I. M. 2006. “Amores perros: exotic violence and neoliberal fear”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 15, núm. 1, pp. 39-57.
- Shaw, Deborah. 2007. “Latin American cinema today. A qualified success story”, en D. Shaw (ed.). Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth, UK: Rowman and Littlefield, pp. 1-27.
- Suárez Faillace, Belkis. 2009. “Cine y violencia: la representación de la ciudad en dos producciones cinematográficas venezolanas”, en R. Briceño-León, O. Ávila y A. Camardiel (comps.). *Inseguridad y violencia en Venezuela. Informe 2008*. Caracas: Editorial Alfa, pp. 361-374.

Referencias filmográficas

- Arau, Alfonso (dir.). 1992. *Como agua para chocolate*. México: IMCINE, Arau Films International, FONATUR.
- Azpuruá, Carlos (dir.). 1991. *Disparen a matar*. Venezuela: Blancica.
- . 1998. *Amaneció de golpe*. Venezuela: Bolívar Films.
- Balza, Gustavo (dir.). 2000. *Caracas amor a muerte*. Venezuela: Lux Aeterna, Centro Nacional Autónomo de Cinematografía, Fonds Surçd Cinéma.
- Barrera, Olegario (dir.). 2007. *Una abuela virgen*. Venezuela: CNAC, Cine Seis Ocho, XENON Films.
- Bolívar, Cesar (dir.) 1984. *Homicidio culposo*. Venezuela: Cinearte.
- . 1985. *Más allá del silencio*. Venezuela: Cinearte.
- . 1998. *Muchacho solitario*. Venezuela: Montaner Entertainment Group.
- Cardona, René (dir.). 1989. *Escápate conmigo*. México: Producciones Carlos Amador, Televisine.
- . 1990. *La risa en vacaciones*. México: Televisine.
- . 1991. *La risa en vacaciones 2*. México: Televisine, Cinematográfica Siglo XXI.
- . 1991. *Verano peligroso*. México: Televisine.
- Carrera, Carlos (dir.). 2002. *El crimen del padre Amaro*. México: IMCINE-FOPROCINE, Alameda Films, Blu Films, Gobierno del Estado de Veracruz (México), Wanda Visión, Artcam, Cinecolor.

- Castañeda, Rigoberto (dir.). 2005. *KM 31*. México: FIDECINE, Lazo Films, Filmox Entertainment, Castelao Productions, Santo Domingo Films.
- Chalbaud, Román (dir.). 1982. *Cangrejo*. Venezuela: Gente de Cine.
- . 1984. *Cangrejo 2*. Venezuela: Gente de Cine.
- . 1986. *Manon*. Venezuela: Gente de Cine, Macu films.
- . 1990. *Cuchillos de fuego*. Venezuela: Gente de cine.
- Cuarón, Alfonso (dir.). 2001. *Y tu mamá también*. México: Anhelos Producciones, Bésame Mucho Pictures.
- . 2008. *Rudo y Cursi*. (2008). México: Cha Cha Chá, Focus Features International.
- De la Cerda, Clemente (dir.). 1984. *Retén de Catia*. Venezuela: Formato 35.
- Estrada, Luis (dir.). 2010. *El infierno*. México: Bandidos Films, CONACULTA, IMCINE, FOPROCINE, ECHASA, Comisión B1100, EFICINE 226.
- Fadel, Freddy (dir.). 2007. *13 Segundos*. Venezuela: *Happy Face Entertainment*, Bolívar Films.
- Galindo III, Pedro (dir.). 1991. *Pelo suelto*. México: Grupo Galindo, Producciones Carlos Amador, Televisine.
- Gamboa, Alejandro (dir.). 1998. *La primera noche*. México: Televisine.
- . 2000. *La segunda noche*. México: Videocine, Warner Bros, Eckehart Von Damm.
- . 2002. *El tigre de Santa Julia*. México: Cinopolis Producciones, Plural Entertainment, Videocine.
- González Iñárritu, Alejandro (dir.). 2000. *Amores perros*. México: Altavista Films, Zeta Films.
- Hoogesteijn, Solveig (dir.). 1987. *Macu: la mujer del policía*. Venezuela: Cinearte, Macu films.
- Jakubowicz, Jonathan (dir.). 2005. *Secuestro express*. Venezuela: Miramax, Tres Malandros.
- Lamata, Luis A. (dir.). 1997. *Salserín*. Bolívar Films, Bongo Y.V. Producciones, Henry Ramos Producciones, Cine Marte.
- Lazo, Henrique (dir.). 2002. *Borrón y cuenta nueva*. Venezuela: Grupo Full Frame, Kumaón Films.
- Lerandi, Antonio (dir.). 1984. *Adiós Miami*. Venezuela: Productora Doble Ele.
- Lipkies, Iván (dir.). 1999. *Las delicias del poder*. México: Vlady.
- Lucien, Óscar (dir.). 1991. *Un sueño en el abismo*. Venezuela: Bolívar Films.
- Manuel Castro, Víctor (dir.). 1981. *La pulquería*. México: Cinematográfica Calderón.

- Martínez Solares, Gilberto (dir.). 1981. *OK, Mr. Pancho*. México: América Films, Televisine.
- . 1982. *¡El que no corre... vuela!* México: América Films, Diana Films, Televisine, Televisa.
- . 1987. *Tres mexicanos ardientes*. México: Producciones Frontera Films.
- Meirelles, Fernando (dir.). 2002. *Cidade de Deus*. Brazil: O2 Films, Vídeo Filmes.
- Montero, Rafael (dir.). 1997. *Cilantro y perejil*. México: IMCINE, FFCC, Televisine.
- Novoa, José R. (dir.). 1995. *Sicario*. Venezuela: Futuro Films.
- Oropeza, Daniel (dir.). 1985. *La graduación de un delincuente*. Venezuela: Film de la Candelaria.
- Oteyza, Carlos (dir.). 1993. *Roraima*. Venezuela: Bolívar Films.
- Palacio Alatríste, Gabriel R. y Palacio Altatríste, Rodolfo R. (dir.). 2005. *Una película de huevos*. México: FIDECINE, Huevo Cartoon Producciones, Videocine.
- . 2009. *Otra película de huevos... y un pollo*. México: Huevocartoon Producciones, INBURSA, Cinépolis, Elisa Salinas, Vance Owen, Carlos Zepeda, EFICINE 226.
- Ramos, Henry (dir.). 1990. *El caso Bruzual*. Venezuela: Difox.
- Riggen, Patricia (dir.). 2008. *La misma luna*. México: FIDECINE, Creando Films, Potomac Pictures.
- Rísquez y Diego (dir.). 2006. *Francisco de Miranda*. Venezuela: Amazonia Films.
- . 2000. *Manuela Sáenz*. Venezuela: Producciones Guakamaya.
- Rivera, Roberto (dir.). 1983. *El mil usos*. México: Televisine.
- Sariñana, Fernando (dir.). 2002. *Amarte duele*. México: Altavista Films, Veneno Producciones.
- Schneider, Elia (dir.). 1999. *Huelepega: ley de la calle*. Venezuela: Unity Films, Joel Films.
- . 2004. *Punto y raya*. Venezuela: Joel Films.
- Serrano, Antonio (dir.). 1999. *Sexo, pudor y lágrimas*. México: Titán Producciones, SPL Film, Argos Cine, IMCINE, Tabasco Films.
- Springall, Alejandro (dir.). 2010. *No eres tú, soy yo*. México: Río Negro Producciones, FIDECINE, Warner Bros, EFICINE.
- Trujillo, Valentin (dir.). 1989. *Violación*. México: Cinematográfica Sol.
- Urgelles, Thaelmann (dir.). 1986. *La generación Halley*. Venezuela: Caracastrophe.
- Véjar, Sergio (dir.). 1984. *Coqueta*. México: Cinematográfica Tabasco.

- Velasco, María (dir.). 1988. *Ni de aquí ni de allá*. México: Televisine.
- Velasco, Diego (dir.). 2010. *La hora cero*. Venezuela: Factor RH Producciones.
- Wallerstein, Mauricio (dir.). 1985. *Macho y hembra*. Venezuela: Em Films, Etcétera Productora Cinematográfica.
- . 1987. *De mujer a mujer*. Venezuela: EM Films.
- . 1988. *Con el corazón en la mano*. Venezuela: E.M. Films CA, Producciones cinematográficas uno limitada.

FLASHES FANTASMAGÓRICOS SOBRE EL MUNDO ANDINO INDÍGENA:
¿INEXISTENCIA DE CUERPOS INDIVIDUALES?



*Carlos Humberto Celi Hidalgo**

Introducción

Más que un escrito concluido, este artículo se presenta a manera de una secuencialidad de imágenes sobre la manera en que se ve y se visibiliza el cuerpo indígena en Ecuador, por lo que el uso común de la palabra *flash* aquí permite señalar la brevedad e intensidad de la presentación borrada de lo indígena *kichwa* individual. Recorro a los *flashes* de una (in)existencia fantasmagórica que histórica y estructuralmente ha excluido del horizonte visible (económica y simbólicamente) a un vasto sector de la población ecuatoriana conformado por los indígenas de la sierra o del páramo (particularmente *kichwas*). Concretamente me refiero al borramiento de su cuerpo individual, aunque muchos pudieran contravenir esta idea argumentando que la acción social indígena no cae dentro de los márgenes de la individualización puesto que su hacer es comunitario. Al final intentaremos visibilizar las consecuencias histórico-políticas de esta inexistencia individual a la que aquí se alude en términos de una efectuación de violencias soterradas, invisibles pero sistemáticas y excluyentes. En este sentido la invisibilización y borramiento afectan de manera directa en las construcciones de socialidad, eroticidad, y afirmaciones identitarias, que pasan por una constitución corporal pero que a su vez tienen relación directa con mecanismos biopolíticos y presencia de biopoderes, y con las nociones de construcción de ciudadanía que devienen en ciudadanías étnicas que persisten en afirmar esquemas biopolíticos de inferiorización.

Los argumentos de este artículo se distribuyen en tres partes: 1. Garabombo o la invisibilidad estructural; 2. Los cuerpos-objeto (de

* Maestro en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Andina Simón Bolívar. Doctorante en Estudios Latinoamericanos en la UNAM.

trabajo, sexuales) del mundo *kichwa*, y 3. Sobre la individualidad o los límites de la comunidad.

Garabombo o la invisibilidad estructural

Iniciamos citando dos fragmentos de la obra *Garabombo el invisible* (1972) del escritor peruano Manuel Scorza (1928-1983) en un primer momento:

...entonces todos comprobaron que Garabombo era verdaderamente invisible. Antiguo, majestuoso, interminable, Garabombo avanzó hacia la Guardia de asalto que bloqueaba la plaza de armas de Yanahuanca. [...] Sin amedrentarse G. avanzó sobre los centinelas. ¿Lo veían o no lo veían? Despreciando un fusil ametrallador montado sobre un trípode de combate, G. progresó hacia el pelotón acumulado delante del puesto, atravesó la calle. [...] No lo veían!!! En la orilla de la plaza se detuvo, miró a los chinchines y soberbiamente se sopesó los testículos. (1972: 13-14)

Luego, bien avanzada la novela:

Cuando G. salió de la prisión encontró a Pasco embalsamado por el terror. Salió tan flaco que para que el viento no lo arrastrara viajó agarrando a la baranda del “Me ves y te acomplejas”. ¡Esquelético pero visible! ¡Volvía curado! En la prisión había comprendido la verdadera naturaleza de su enfermedad. No lo veían porque no lo querían ver. Era invisible como invisibles eran todos los reclamos, los abusos y las quejas... (1972: 175-176)

Un fotógrafo quiteño de la década de 1920 retrataba y hacía postales del centro de Quito para enviarlas a Europa: en una de las plazas de la ciudad (es una foto tomada desde una de las ventanas superiores del arzobispado) se ve a varios paseantes con sombreros, trajes y paraguas. Al mirar con detenimiento es posible percatarse de una diferencia en los cuerpos, unos responden a caras y cuerpos humanos, mientras en otras partes de la foto aparecen manchas ocasionadas por un retoque. Estas últimas corresponden a los indios que paseaban por la plaza cuyo número era muy grande según delata la imagen; sus cuerpos habían sido borrados por el fotógrafo, con una espátula pero, literalmente, no lograba sacarlos de la fotografía: eran más bien fantasmas que no querían irse; que afeaban la belleza del centro colonial.

En la primera imagen tenemos la *invisibilización* social de Garabombo y en la segunda está el intento de *borramiento* que termina (ante la imposibilidad histórica de hacerlo) *fantasmagorizando* a los indígenas. Dichas imágenes provienen de un imaginario colonial, que aún hoy persiste transmutado y metamorfoseado, pero para nada ausentes de nuestra cotidianidad.

Nos detendremos un poco a intentar aclarar cómo opera la invisibilización estructural hacia los indígenas, aunque para esto es necesario desplegar una serie de categorizaciones que se sintetizan y efectivizan alrededor de la violencia y de las distintas expresiones que ésta adquiere; para esto nos hemos valido del cuadro sistematizado por Philippe Bourgois:

Violencia política directa: Violencia física y terror con objetivos definidos, administrados por las autoridades oficiales o por aquellos que se les oponen. Por ejemplo, la represión militar, la tortura policial y la resistencia armada.

Violencia estructural: Opresión político-económica crónica y desigualdad social enraizadas históricamente que incluye desde acuerdos comerciales de explotación económica internacional, hasta condiciones de trabajo abusivas y altas tasas de mortalidad infantil. Concepto introducido en los debates académicos por Galtung (1969, 1975).

Violencia simbólica: Definida en el trabajo de Bourdieu (1997) como las humillaciones y legitimaciones de desigualdad y jerarquía internalizadas, que incluyen desde el sexismo y el racismo hasta las expresiones íntimas de poder de clase. Se «ejerce a través de la acción de la cognición y el desconocimiento, del saber y el sentimiento, con el consentimiento inconsciente de los dominados» (Bourdieu 2001; véase también Bourdieu y Wacquant 1992: 162-173, 200-205).

Violencia cotidiana: Prácticas y expresiones diarias de violencia en el nivel micro-interaccional; ya sea interpersonal, doméstica o delincencial. El concepto se ha adaptado de la formulación de Scheper-Hugues (1992, 1996) para centrarse en la experiencia individual vivida, que normaliza las pequeñas brutalidades y terror de la comunidad y crea un sentido común o *ethos* de la violencia (Bourgois, 2005: 14).

Retomando enteramente el cuadro de Bourgois estas violencias se entrecruzan, yuxtaponen y mezclan, haciendo muchas veces difícil diferenciar si una de ellas prima más que las otras; pues para que la invisibilidad estructural opere ha sido necesario que los cuatro tipos de violencia actúen y se confabulen sistemáticamente a lo largo de la

historia. Sin embargo podríamos acotar otro tipo de violencia que se desprende de la primera y sería la *violencia política indirecta*, puesto que mucha de la violencia política no se realizaba solamente de manera directa y represiva, sino que también lo hacía a través de enmarañados vericuetos eclesiales y jurídicos.

Coincidiendo con la categoría de violencia estructural, a ésta le sumaríamos la noción de lo colonial en el sentido que le otorga Pablo González Casanova (2006 [1965]), es decir, en tanto colonialismo interno y como *continuum* que proviene desde la Colonia, que además opera como categoría psicológica y en tanto forma de construcción del conocimiento, como colonialidad del saber (véase Quijano, 2000; Lander, 2000). Por tanto, podríamos decir que se puede hablar de una *violencia estructural colonial*.

Trataremos de mostrar, de manera breve, la forma en que se fueron dando estas violencias de manera conjunta con la invisibilidad estructural. Luego de la llegada de los españoles, los indígenas se vieron sometidos sistemáticamente a varios tipos de expropiaciones: material, social, política, religiosa, simbólica, es decir todo su *ethos* o su forma de construcción de mundo se vio afectado de manera integral, produciéndose además del genocidio un epistemicidio paulatino, sostenido, esto es “la devastación de la capacidad de síntesis y totalización culturales” (Moreano, 2004: 45).

Tal proceso se expresó de manera institucional a través de varias instancias como la Iglesia, a partir de no considerar a los indígenas cristianos sino bestezuelas paganas y además produjo, en los intentos de catequización de ésta, cristianos a medias: “esto implicaba la culpabilización y destierro del ‘hereje’ o de todo aquel sospechoso de serlo (y esto incluía a la mayoría de indios y mestizos) a un mundo presocial y sub-humano de exclusión y clandestinidad cultural” (Rivera Cusicanqui, 1993: 33-34). Así también, Moreano afirma:

...se ejercieron en el interior de la matriz católica dominante, la censura y aun negación de la cosmovisión andina, y de relaciones de poder en la que los pueblos estaban cruelmente sometidos. La impronta india en la producción simbólica de la cultura barroca colonial solo propició la persistencia de imágenes, palabras, mitemas, pero insertas en el seno del código dominante que los integraba a su lógica, a su generación de sentido. (Moreano, 2004: 52-53)

Por un lado la Iglesia y por otro la estructura estatal colonial y luego la republicana, en términos jurídicos no produjeron ciudadanos, puesto que los indígenas no eran propietarios y fueron (son) considerados rústicos o cortos de pensamiento ante las leyes (Encalada, 2012; Ibarra, 2003) y por tanto tampoco individuos, sino más bien seres dignos de tutelaje, infantilizados, miserabilizados, incapacitados jurídicamente, “no considerados aptos para un trato cotidiano inherente a la igualdad ciudadana” (Guerrero, 2000: 1).

La rusticidad —como categoría jurídica— denominaría entonces, en términos de Encalada, a la ruralidad como lugar de “la ignorancia”, a lo tosco, y a un *racismo institucional*, dirá Encalada citando a Wievorka, el cual oscilaría entre lo encubierto y lo manifiesto pero absolutamente vigente, puesto que sigue siendo utilizado en los juzgados ecuatorianos. Además, para Rivera Cusicanqui esto se convertía:

...en un paradójico y renovado esfuerzo de exclusión basado en la negación de la humanidad de los indios. Un nuevo complejo de ideas-fuerza empieza, [...] a jugar un papel hegemónico como sustento de las reformas estatales y culturales emprendidas hacia fines del siglo XIX, donde el darwinismo social y la oposición civilizado-salvaje sirven —al igual que antaño la oposición cristiano-hereje— para renovar la polaridad y jerarquía. (Rivera Cusicanqui, 1993: 34)

El mismo Estado desde otros ámbitos, como la escuela y el cuartel, luego desde el sufragio, e incluso en el sindicalismo (Rivera Cusicanqui, 1993: 34, 45, 84), intentaba(n) generar modos ilustrados de “colonizar almas” (1993: 45) con un claro objetivo ciudadanizador, pero en términos de desaparición de lo indio e imposición de una cultura homogenizadora mestiza. “Todo extremo de violencia y de negación es tolerable en el espacio pre-social del mundo indio, mientras no se cumpla este proceso de *ciudadanía forzada* como imposición del modelo civilizatorio occidental” (1993: 50) o en sus mismas palabras “para que puedan entrar, limpios de culpa, al paraíso de los elegidos” (1993: 88). En la actualidad —sin quitar a las anteriores— la forma que adquiere es “la ampliación de las posibilidades de consumo [...] (especialmente la televisión) en la formación de nuevos hábitos y preferencias” (1993: 93).

Tanto en esta conocida posición de Rivera Cusicanqui al bordear 1990 como en Alejandro Moreano (2004), Hernán Ibarra (2003) y Muratorio (1994) destacan, a su manera la hegemonía del poder de nombrar,

de monopolizar y controlar tanto la representación como la generación de significantes que se fue desarrollando desde quienes tenían el control de las instituciones y de los imaginarios.

Esto fue proporcionando una visión denigrante y degenerada a todo nivel, donde el kichwa —por decir algo— no era visto como un idioma sino como algo mal hablado y de lo que había que salir. Se decía “habla en cristiano”, o “no te ves como cristiano”, cuando ya sea en el hablar o en la apariencia física había rasgos de escasa inteligibilidad para con el castellano, o con lo blanco si tenía visos de rusticidad. “La diglosia por su parte, produjo una ruptura entre lengua y habla, escritura y oralidad que confinaba al quechua a la intimidad clandestina del hogar y la comunidad” (Moreano, 2004: 50).

A su vez, las represalias ocurridas luego de los levantamientos indígenas tenían por objetivo “mutilar, desmembrar, descuartizar, incinerar, cercenar el cuerpo del otro, más que la expresión de un odio o furia incontrolados, es un ir más allá de la muerte hasta destruirle la identidad y liquidar su memoria. La unidad del cuerpo humano es la primera conquista de la identidad y la última en preservarse” (Moreano, 2004: 55-56). Los castigos “ejemplares” pretendían disociar el cuerpo, desaparecerlo.

Por su parte, respecto de la visión que tenían el clero y ciertas élites de los bailes populares, en este caso del fandango americano (que era una variante del andaluz) Moreano dirá citando al jesuita Cicala: “es un baile confuso, sin orden, sin arte ni simetría”. “Interesante mirada que establecía una suerte de semiótica de las formas del erotismo y del pecado: la *decencia* —lo aristocrático— establece una clara delimitación de los espacios, cuerpos diferenciados, ritmos simétricos. El pecado, en cambio, proviene de la confusión de los cuerpos, del vértigo apelonado de los ritmos. La fiesta india era la plasmación de la mezcla de los cuerpos” (Moreano, 2004: 64-65). Si a esto le sumamos el abundante consumo de chicha en las fiestas —según Jorge Juan y Antonio Ulloa, citados por Moreano— tenemos que:

...no hay reparo en tomar uno la mujer del otro; su propia hermana; hija; u otra de no más distante parentesco; y de tal suerte olvidan sus obligaciones, cuando se entregan al desorden de estas funciones, que se están tres o cuatro días, hasta que los curas toman la resolución de ir en persona, y vaciarles toda la chicha, separándoles para que no vuelvan a comprar otra. (Moreano, 2004: 65)

De lo cual Moreano dirá:

Si se le quita el tono racista y moralizador del texto, nos queda una *bacanal* o una escena orgiástica del culto a Cibeles: música, danza, vino, destape de las pulsiones primordiales. Resulta interesante advertir que la mirada blanco-mestiza sobre la orgía indígena la reducía a un espectáculo de animalidad. Terrible alienación en aquellos que podían admirar en los rituales griegos lo que condenaban en los rituales indios. Hay, sin duda, diferencias cardinales: los rituales dionisiacos eran ceremonias sagradas al aire libre; las fiestas indias eran rituales marginales, réprobos, que se celebraban en los espacios cerrados, oscuros y tétricos a los que habían sido condenados aquellos que antes vivían al aire libre. *La fiesta india era una bacanal de la pobreza, una orgía de los oprimidos.* (Moreano, 2004: 65; cursivas en el original)

Entre liquidar el habla, mutilar el cuerpo y representarlos en una suerte de orgía primordial del pecado, se fue produciendo una visión que los asimilaba en tanto masa indiferenciada, que a la larga sirvió para ser usados como carne de cañón en las guerras, como masa política manipulable. Para esto, Rivera dirá citando a Jorge Lazarte que “menos integrados a la sociedad oficial dominante, que los excluye económicamente [...] los desprecia socialmente [...] y los instrumentaliza políticamente, ya que serían sólo eso: masa manipulable, sin rostro definido”. (Rivera: 114) que “apuntaban a la absoluta falta de organicidad y a la pasividad de esta ‘masa’, que habría acudido a los caudillos populistas en busca de padrinzgo y protección en vista de su patética inermidad y vulnerabilidad” (Rivera Cusicanqui, 1993: 114) y aunque el tratamiento como masa no es exclusiva para con los indígenas andinos a la hora de contar votos o de acarrear gente, la construcción de su invisibilidad en tanto individuos sí lo es.

Cabe destacar la excesiva profusión de términos como “raza abyecta” o “raza vencida” utilizados en la prensa a lo largo del siglo XX y que hasta hoy se da de manera persistente aunque metamorfoseada: así, Ibarra recoge algunos titulares de fines de los años veinte: “Raza vencida y secularmente humillada” (*El Día*, 10-II-1928); “Malos instintos de sus indios” (*Ibid.*); “Instinto salvaje en toda su fiereza” (*El Día*, 12-I-1929); “Raza lindante más con la escala inferior zoológica que con la de patronos y amos” (*El Comercio*, 7-II-1929); “Absoluta incultura que le domina (al indio)” (*El Día*, 11-II-1929); “Una grande vergüenza na-

cional” (*El Comercio*, 16-IV-1929); “La pobre raza sufrida” (*El Comercio*, 16-IX-1929) (Ibarra, 2003: 278). También rescata ciertas afirmaciones hechas por los industriales de mediados de los 30:

El indio, produce, produce y produce, pero no consume; no tiene necesidades, porque no se le ha enseñado a utilizar los programas de la civilización y a consumir para que aumente también su producción, y salga de ser máquina que no consume sino que sea hombre”. (Ibarra, 2003: 280)

Todo lo dicho hasta ahora, a su vez ha generado formas de invisibilización¹ de lo indio a partir de maneras sistemáticas de infravaloración a todo nivel. Imposibilitados para verlos de modo individual, también lo dejamos de hacer eróticamente. Borrados simbólicamente no podemos verlos como iguales; tampoco los podemos sensualizar porque a nuestros ojos no existen individualmente, sino en el plano colectivo, y en el mejor de los casos, en cuanto bacanal degradada.

La totalidad de las relaciones cotidianas, tanto en lo micro como en lo macro, hacían y hacen ejercicios de demostración permanente de su inhumanidad; esto genera un gran espectro que muestra su invisibilidad estructural, sobre todo en lo referido al ámbito de la individualidad, si es que éstos no han alcanzado algún tipo de notoriedad política, artística, etcétera.

Estas formas de *violencia política directa o indirecta, estructural colonial, simbólica o cotidiana* se han convertido en maquinarias discursivo-pragmáticas que funcionan de manera estereotipante y autoestereotipante, que se vuelcan además en *habitus* o *estructuras estructurantes*, que se mueven a partir del mismo descrédito impuesto, produciendo visiones de autodescrédito y de entendimiento de lo indio como algo de lo que hay que salir lo antes posible. “Así, la imagen desvalorizada que el *q'ara* (blanco) tiene del indio o del cholo, no lo sería tanto si no es-

¹ Pensadores como Adolfo Albán prefieren la categoría de *visibilización negativa* —utilizada para hablar sobre las comunidades afrocolombianas— a la de invisibilización, puesto que para este autor la categoría de invisibilización “reproduce la pretensión eurocéntrica de impedir la emergencia de los procesos de los y las afros” (Albán, 2012: 8), aunque el texto no explica cómo se da esa reproducción, me parece que la categoría sugiere una importante veta de análisis para lo que se refiere al mundo andino. Por otra parte, lo que intenta este texto es mostrar su invisibilización en tanto seres humanos y su visibilización negativa en tanto funciones (sexuales, laborales, guerreras, etc.) siempre sobre la base de que no pueden hacerlo bien y sobre un desconocimiento de su humanidad.

tuviera como doblada y reforzada por la autodesvalorización”. (Rivera Cusicanqui, 1993: 58)

Rivera posiciona la idea de violencia estructural para aquellas estructuras de *habitus* más profundas que se insertan en comportamientos inconscientes y constituyen un *potencial de violencia* que sólo saldrá a la superficie como violencia política, bajo ciertas condiciones (Rivera: 123) aunque la autora prefiere redefinirla como *violencia invisible o encubierta*, tanto por parte de los que la ejercen, como de quienes la introyectan o resisten.

Quedaría la cuestión de que si la condición para su existencia en tanto cuerpos individuales es su invisibilización como cuerpos indígenas, borramiento y fantasmagorización corpórea en términos eróticos y su refundación como mestizos.

En este sentido aparecen algunas interrogantes: ¿todos poseemos un cuerpo? ¿Cómo se expresa? ¿Es cierto que todos los cruces de signos, historias, terminan configurando un cuerpo? ¿O éste es exclusivo de un tipo de sociedad? Más que responder a estas preguntas, de lo que se trata es de problematizar alrededor de la (im)-posibilidad de la construcción de cuerpos individuales en grupos sociales extremadamente racializados y excluidos económicamente de los regímenes visuales de construcción discursiva.

Los cuerpos-función (de trabajo, sexuales) del mundo *kichwa*

Inicio esta segunda parte con una breve reflexión de Enrique Dussel en *El encubrimiento del Otro* (1994). Dussel relaciona el *ego cogito* instrumental cartesiano con el *ego fálico* y lo transforma en *ego conquiro*, que fue la forma que adoptó la Conquista en nuestro continente y se desarrolló bajo una semántica y una erótica de la dominación, a partir de un genocidio y un epistemicidio sistemático que incluye un trato particular de la sexualidad femenina: la violación (Maldonado, 2007: 138) pero a su vez la feminización e infantilización del conquistado.

Hablamos de sociedades que se desarrollaron bajo este paradigma del vencedor-violador y que se expresaron en novelas como *El Chulla Romero y Flores* de Jorge Icaza (1958) donde el hijo mestizo-bastardo de un hidalgo/gentleman venido a menos y una indígena, se identifica y busca ser como su padre, así éste lo desprecie.

Generaciones enteras que se identifican en un *ego conquiro* misantrópico, cotidiano y naturalizador de las relaciones de explotación y dominación, en donde los violados o hijos de la violación tienden a identificarse con el violador y a despreciar a la madre violada, porque la relacionan con la parte perdedora. Donde civilización y modernidad se ubican en una equivalencia sinonímica y se presentan como aquello que puede ser deseado sobre un sustrato incivilizado, o bárbaro, que resulta además un sustrato culposo por su lugar jerarquizado respecto de la civilización.

Desde los parámetros que definen los cánones de belleza blanco-mestizos se dictamina lo feo y lo bonito; a partir de ese *ego conquiro* relatado anteriormente podemos observar que lo feo es todo lo que se acerque al mundo *kichwa* andino, pero además con sentimiento de culpa incorporado por parte sobre todo del mestizo.

En ese sentido, queremos ubicar la cosificación extrema —o de visibilización negativa— a la que han sido históricamente sometidas las mujeres y hombres indígenas en tanto objetos de trabajo pero no como seres humanos, siendo explotados hasta la muerte en minas, haciendas, construcción de ferrocarriles, como albañiles, pero nunca vistos como cuerpos individuales y menos aún como cuerpos eróticos, salvo en las retóricas nacionalistas como “patriotismo arqueológico” (Muratorio, 1994: 178) que hacen aparecer a guerreros indígenas en las estatuas y monumentos como adonis con bíceps y tríceps perfectos mirando hacia el horizonte, con una lanza, “el mito del Otro como lo exótico es perpetuado por el mecanismo de su apropiación como *objet d`art*, como una mercancía objeto de admiración y contemplación” (Muratorio, 1994: 178). Al inicio de la Conquista, debido a la enorme diferencia entre hombres y mujeres españolas, la utilización sexual de las mujeres indígenas no pasó por una elemental identificación en tanto que mujeres, sino por su conversión en bienes, objeto de derecho de pernada por parte del dueño de hacienda.

Más que una cosificación de los cuerpos otros como “cuerpos dóciles”, en la historia colonial los cuerpos indígenas se insertan en la cadena de explotación del cuerpo masculino como fuerza de trabajo, mientras que el cuerpo femenino se destina a la violación y al uso sexual; no se objetualiza su cuerpo sino la función separada de una identidad corpórea, en tanto rutinas maquinizadas. A diferencia de los cuerpos de afrodescendientes que resultan objetos de deseo de suyo erotizados (aunque también cobrando forma de objetos carnales y feminizados), por

su parte, los cuerpos indígenas andinos tendrían una función corpórea, no una corporalidad en sí misma. En ese sentido podríamos afirmar que la no-producción del desnudo andino está atravesada por tácticas de tanato-borramiento e inexistencia discursiva en tanto corporalidades individuales.

Aun cuando de manera sugerente el sociólogo Ignacio Mendiola se refiere a la producción del cuerpo desnudo, proponiendo que éste “no es [...] un cuerpo cualquiera, es un cuerpo sobresignificado, un espacio liminal entre lo natural y lo cultural, en cuyo espacio parece reverberar un acercamiento a la verdadera naturalidad del cuerpo”, que además, o al mismo tiempo, ha sido expuesto carente de mediaciones (Mendiola, 2010: 135), en mi opinión, el problema también recae en una larga exposición corporal constituida por mediaciones coloniales y biopolíticas que justamente conllevan a la aparición de un desnudo y una desnudez que no terminan nunca de representar un desnudo de hecho, es decir, al cuerpo de un grupo social desnudado en tanto expuesto a vejaciones biopolíticas de orden colonial y operando en ese sentido un *hacer-dejar-morir* que posibilitó el *dejar morir* (Mendiola, 2010: 152). En ese sentido, lo que se cuestiona es la construcción individual de desnudo y desnudez propuesto por el autor, pero se retoma esa interpretación de Giorgio Agamben que consiste en permitir la vida en la medida que es necesaria para construir sociedades explotadas y borradas corporalmente.

Se comparte más bien la postura adoptada por Maya Aguiluz cuando afirma que “se trata de cuerpos que no quieren o no pueden ser vistos y, al contrario, se esconden, niegan o desaparecen mientras otros se afirman en la exhibición. Perdido es un cuerpo que, sin embargo, antes fue visible y participa de un proceso de desposesión como es la falta de visibilidad” (Aguiluz, 2010: 165) Aunque queda la duda sobre si alguna vez hubo algo así como cuerpos individuales representados desde el mismo mundo andino indígena.

En ese sentido se retoma la idea con que Aguiluz comprende el giro de Achille Mbembe al decir que “la necropolítica despliega un poder de modelamiento anatómico, sensorial y perceptivo sobre cuerpos en los espacios y tierras baldías del mundo actual: campos de refugiados, evacuados, muertos vivientes, vivos moribundos, vidas precarias, vidas terminales, finalmente intersticios de vida y muerte (donde estas experiencias intersectan con múltiples modalidades de desigualdad)” (Aguiluz, 2010: 167). Muerte en vida, diseccionada pero que se resiste a volverse *zoe*, es decir, afirmando dignamente su vida hasta en la muerte.

Suerte de nuda vida agambeniana, a manera de estado de excepción perpetuo, migrantes en su propia tierra, operan construcciones del *muselmann* como lo infinitamente destruido; aunque la historia y los levantamientos indígenas han demostrado que esto no ha sido posible, eso no quiere decir que no haya sido la intención a partir de micro violencias perennizadas e instituidas en prácticamente todos los aspectos de la vida cotidiana por parte de quienes históricamente han ejercido el control de los significantes; por un lado, y por otro, la inexistencia persistente de cuerpos y eroticidades en el sentido individual occidental.

La preocupación de Aguiluz es válida cuando se pregunta: “¿Cómo es copado el lugar social por la presencia completa de la corporalidad? En un contexto violentado, ¿de qué manera se puede decir que hay vida ahí? O en términos distintos, ¿cómo es posible que se llegue a la extinción de los cuerpos?” (Aguiluz, 2010: 175).

Para cerrar coincido con la idea de que: “completas poblaciones pueden verse forzadas a recluirse en una *zona de masiva indiferenciación* que las separa de la población nacional. Para Agamben, los refugiados, los comatosos, los que viven en tiempos de guerra, son figuras que existen en ese estado intermediario” (Aguiluz, 2010: 180) con la diferencia de que esta violencia no opera en momentos de crisis sino en tiempos de paz y a niveles micro, meso y macro de manera objetiva y subjetiva, en el caso de las poblaciones *kichwa*-andinas.

Flashes

A manera de excursio se hacen algunos ejemplos un tanto fuera de lugar: en series como “Amas de casa desesperadas” o en algunas otras de diferente procedencia, es común, que las o los dueños de casa se representen teniendo fantasías eróticas con el albañil, el plomero, el dependiente, etc. A partir de la ausencia de representaciones en televisión, podemos observar la inexistencia de representaciones eróticas hechas para el mundo masculino/femenino indígena, es decir, la diferencia que hay entre amas de casa desesperadas o en las telenovelas (que generan además toda una economía y un ejercicio de simetrías simbólicas) en las que el millonario se enamora de la pobre o la millonaria del pobre, es que consisten en diferencias de clase, de nivel social y no de raza (en el sentido que le otorga Quijano) como ocurre en esta imposibilidad representacional de las y los indígenas *kichwas* en un sentido erótico.

Salvo en películas como *Madeinusa* o la *Teta asustada* de la directora peruana Claudia Llosa, que además trata el tema de manera bastante exótica, el tema no se topa.

Esto no quiere decir que no exista una eroticidad andina, de lo que hablo es de la imposibilidad representacional hecha desde el mundo mestizo en un sentido individual. Porque no existen fuera de las publicidades folklóricas de: “venga visite el Ecuador”, como empleadas domésticas en los comerciales de comida o ridiculizados a morir en programas humorísticos. Museificados, folklorizados, convertidos en seres dignos de atención porque se encuentran en peligro de desaparición, no se erigen como personas sino en tanto artesanía. Por último a manera de pregunta: ¿existe una homosexualidad andina indígena? Debe haberla, pero de eso no se habla, no interesa, no tienen un cuerpo.

Descorporizados en tanto sujetos individuales, generan una presencia evanescente en nuestra cotidianidad que los ha naturalizado y estereotipado como seres vagos o prístinos, sucios, traidores o buenos y trabajadores o luchadores *per se*. Con esto me adentro en la categoría de estereotipo desarrollada por Stuart Hall (2010) y Homi Bhabha (2002), es decir, como se los esencializa en adjetivos bien o mal intencionados, se los binariza en extremos polarizados que no permiten que se los vea como personas con errores y aciertos. Porque cuando se los ensalza de manera positiva no se les restituye su lugar como seres humanos, sino que se afirma un *deber ser* que no puede cometer errores (aquí parafraseo a Fanon) y cuando lo hacen, caen en la boca de nuestros peores insultos.

Invisibilizadas e invisibilizados, vueltos fantasmas o descorporizados de forma maquínica en tanto funciones específicas —a lo Deleuze y Guattari (1994)— nos adentramos en la última parte del texto, quizá la más polémica.

Sobre la individualidad o los límites de la comunidad

En una estructura capitalista dependiente y que aún mira la realidad desde un sentido colonial como es el Ecuador, la ciudadanía y los derechos se construyen sobre bases excluyentes, un país con un racismo de baja intensidad muy acentuado, que a pesar de contar con un movimiento indígena muy fuerte, persiste de manera nada solapada.

Desde la individualidad se maneja el Estado (no sólo el ecuatoriano) y las relaciones cotidianas actualmente: los documentos de identifica-

ción, las cuentas de agua, luz, teléfono se realizan desde un nombre, un apellido y un rostro. Es decir, todo lo que nos singulariza gira alrededor del documento de identificación, que para Elias Canetti (1995), masa y poder, es una de las mayores formas de control: fecha y lugar de nacimiento, nombre de padre, madre, un número que te sirve para todo, una firma, en algunos casos color de ojos, pelo, piel, etcétera.

Número de teléfono, *e-mail*, *facebook* para localizarte, sin pretender entrar en paranoia ni mucho menos, de lo que se trata es de indicar cómo toda nuestra cotidianidad se encuentra orientada a la individuación extrema. Y aquí viene la parte polémica: ¿hasta qué punto esas representaciones muchas veces esencializadas de la comunidad indígena operan a su favor?

Si bien es cierto, en muchos casos la extrema pobreza, (sea en el campo o como migrantes en la ciudad) hace que lo dicho anteriormente sea sencillamente un chiste y que por tanto la comunidad sea más una necesidad de supervivencia que luego puede devenir en una opción política, lo cierto es que históricamente invisibilizados, deserotizados, es decir al margen de todo proyecto ciudadano individualizante, ¿cómo pueden pelear o reclamar ante instancias que no te reconocen como individuo, sino sólo como colectivo?

Un cuerpo ciudadano que te individua, te gramatiza, delimita vértices y trayectorias que generan “necesariamente” la construcción del Uno. Ahora, este Uno hegemónico que linda en el deber ser, pero que de todas maneras es un patrón a seguir (blanco, varón, católico, urbano, mediana edad, profesional, heterosexual). ¿De qué manera entran aquí las mujeres y los hombres indígenas, si más bien se plantean como la antípoda de lo anterior?

A manera de ejemplo: un apellido indígena suele ser un error de digitación en Word, y esto no es circunstancial, si se digitan apellidos mestizos esto no suele ocurrir. Es decir, hay una violencia estructural, explícita y solapada que ha obligado de alguna manera a la constitución de comunidades como forma de resistencia ante una realidad oprobiosa que ha hecho todo por desaparecerlos (física y simbólicamente), pero que no puede porque los necesita (como fuerza de trabajo, como objetos sexuales) en unos casos y en la mayoría porque son nuestro pasado directo.

Entiendo que desde la organización política, la comunidad en tanto ficción y en tanto construcción, “esencialismo estratégico” (Spivak, 1998) o como realidad política, ha sido necesaria para generar movilizaciones

y exigencias que han cambiado en mucho las condiciones de vida de las y los indígenas.

Aunque por otra parte el tenue filtro estatal individulizante que se ha generado en los líderes los ha apartado de sus comunidades, el contacto con el Estado blanco mestizo produce mecanismos individulizantes, les dota de un rostro y de una acción política que no necesariamente ha hecho que sus peleas sigan atendiendo a las necesidades de las comunidades

Romantizados por cierta izquierda que mira en la comunidad todos sus anhelos cumplidos, pero incapaz de llegar ahí más que de visita breve. Satanizados por la derecha y por los medios, porque son indios vagos que afean y ensucian las ciudades y además retrasan el progreso. Si bien es cierto hay un borramiento del cuerpo individual y una reconstrucción de un cuerpo colectivo en términos positivos, para ciertas acciones de reclamo como la Comisión de la Verdad en el Perú que ascienden según cifras más bien conservadoras a 69 mil 280 muertos y en Guatemala a más de 200 mil entre fines de 1970 y mediados de 1980. ¿Cuáles son sus rostros? ¿Cómo se llaman?

¿Por qué parece que estos muertos valen menos que los muertos de las dictaduras en Argentina y Chile?, sin ánimo de ofender ni necesariamente de comparar se puede afirmar que no valen lo mismo los desaparecidos peruanos o guatemaltecos que los desaparecidos argentinos o chilenos, los primeros no tienen rostro ni ciudadanía ni individualidad, son borrosos.

Esto es culpa de un Estado racializado y de sentidos comunes instituidos e instituyentes que minimizan, invisibilizan y borran “la calidad” de unos muertos por sobre otros al interior de los mismos países. Esto que digo es muy duro y puede causar indignación pero es más difícil de desmontar de lo que parece.

¿Cuáles son los límites de la comunidad en un mundo construido individualmente? Sin dejar de decir que la comunidad no haya sido y es una figura política válida, es urgente avanzar en construcciones de individualidad no enajenante, en democratizar la realidad, en tácticas y estrategias que alternen ambas, en desarmar los cánones de belleza y existencia hegemónicos. En ese sentido, la noción de comunidad se revierte y más que una realidad política de reivindicación se vuelven actos inconscientes de exclusión extrema.

Puesto en entredicho su acceso a la modernidad así como la tenencia de un cuerpo, de una individualidad y de una eroticidad, se puede afirmar

junto con el antropólogo gallego Antón Fernández de Rota al referirse en su blog a la obra *Historia de la mierda*, de Dominique Laporte (1998 [1978]):

Serve ademáis, para seguir pensando no biopoder (poder que baixo a lóxica do “facer vivir, deixar morrer” toma a vida —biolóxicamente definida— o seu cargo, para xestioala, vigorizala e facela proliferar, terapeutizala e normalizala. De feito, Laporte fala explicitamente da relación entre as políticas da raza e as políticas dos desperdicios (ou merda); eugenesia e hixienismo, etc. (Fernández de Rota, 2012 [2009]: en línea).

[Sirve para seguir pensando no en el biopoder (poder que bajo la lógica del “hacer vivir, dejar morir” toma la vida —biológicamente definida— a su cargo para gestionarla vigorizarla y hacerla proliferar, terapeutizarla y normalizarla. De hecho, Laporte habla explícitamente de la relación entre las políticas de raza y las políticas de los desperdicios (de la mierda), de la eugenesia y el higienismo, etc.].²

Tratados de manera residual y como refugiados en su propia tierra (Bauman, 2008: 37), entendidos como desperdicios, tenemos que el biopoder y su aplicación biopolítica, ha tenido efectos brutales en tanto bio-segregación, descorporización y residualización de poblaciones enteras.

Por otra parte, y a manera de cierre, dejamos planteada una posible forma de entendimiento desde lo residual no individual desequilibrante: “*Unha (nova) biopolítica é a afirmación das nosas capacidades, basicamente, non-orgánicas de facer política, as nosas capacidades residuais, marxinais, minoritarias... e tamén imaginárias. O noso aspecto residual, fáctico, eventual, non-pertencente-a-un-sistema a un orden, o noso potencial cósmico e esquizoanalítico.*”

[Una (nueva) biopolítica es la afirmación de nuestras capacidades, básicamente no orgánicas de hacer política, en nuestras capacidades residuales, marginales, minoritarias... y también imaginarias. En nuestro aspecto residual, fáctico, eventual, no perteneciente a un sistema ni a un orden, en nuestro potencial cósmico y esquizoanalítico”] (Fernández de Rota, 2012 [2009]: en línea).

² Se retoman aquí un par de intercambios realizados en el blog de Fernández de Rota a propósito de su traducción al español del texto de Paul Rabinow “Biopoder, Dignidad, Anthropos Sintético”. Fragmentos de este diálogo publicado en un blog académico fueron parte de la introducción al debate sobre la biopolítica en el seminario “Cultura y diversidad en América Latina”, semestre 2012-2, a cargo de Maya Aguiluz Ibarguén en el Programa de Posgrado en Estudios Latinoamericanos de la UNAM. (Nota de MAI, con traducción de los mensajes del blog.)

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-textos.
- Aguiluz Ibarгүйen, Maya. 2010. "Cuerpo y carne: anotaciones biopolíticas", en: Maya Aguiluz I. y Pablo Lazo Briones, (coords.), *Corporalidades*, cap. 7. México: CEIICH-UNAM/ Universidad Iberoamericana, pp. 159-186.
- Albán, Adolfo. 2012. "Comida y colonialidad: tensiones entre el proyecto hegemónico moderno y las memorias del paladar". *Malaidea: cuadernos de reflexión*, núm. 4. Las representaciones de lo popular. Septiembre 2012. Quito. Artes Gráficas Silva, pp. 1-13.
- Bauman, Zygmunt. 2008. *Archipiélago de excepciones*. Barcelona: Katz editores y Centro de Cultura Contemporánea.
- Bhabha, Homi. 2002. "El lugar de la cultura", en: *La otra pregunta*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Bourgeois, Philippe. 2005. "Más allá de una pornografía de la violencia. Lecciones desde el Salvador", en: Francisco Ferrándiz, Carles Feixa (eds.). *Jóvenes sin tregua. Culturas y políticas de la violencia*. Barcelona: Anthropos, pp. 11-34.
- Canetti, Elias. 1995. *Masa y poder*. Madrid: Alianza/Muchnik.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. 1994. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-textos.
- Dussel, Enrique. 1994. "De la <conquista> a la <colonización> del mundo de la vida (lebenswelt). Conferencia 3", en: *El encubrimiento del Otro*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Encalada, Karla. 2012. *Racismo en la administración de justicia en el Ecuador: el caso de Riobamba*. Tesis para obtener el título de maestría en Ciencias sociales. Quito: FLACSO. Cedita por la autora.
- Fernández De Rota, Antón. 2009. "(Biopoder 1) Biopoder e Anthropos Sintético vía Rabinow", *Laboratorio Invisib*, Blog. En <http://laboratorioinvisibel.wordpress.com/2009/08/31/biopoder-e-anthropos-sintetico-via-rabinow> (post publicado el 31 de agosto). Consulta realizada el 03/03/2012.
- González Casanova, Pablo. [1969]. "El colonialismo interno", en: *Sociología de la explotación*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).

- González Stephan, Beatriz. 1995. "Las disciplinas escriturarias de la patria: Constituciones, gramáticas y manuales". *Estudios. Revista de investigaciones literarias*, año 3, núm. 5, Caracas, ene-jul, pp. 19-46.
- Guerrero, Andrés. 2000. "El proceso de identificación: sentido común, ciudadanía y transescritura" en: Andrés Guerrero (comp.). *Etnicidades*. Quito: Antología Ciencias Sociales, FLACSO, pp. 9-77.
- Hall, Stuart. 2010. "El espectáculo del Otro" en: Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (eds.). *Sin Garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Popayán: Envióon Editores.
- Ibarra, Hernán. [1991] 2003. "La identidad devaluada de los Modern Indians" en: Simón Pachano (ed.). *Antología. Ciudadanía e identidad*. Quito: FLACSO, pp. 257-283.
- Icaza, Jorge. 2005. *El Chulla Romero y Flores*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Laporte, Dominique. [1978] 1998. *Historia de la mierda*, trad. Nuria Pérez de Lara. Valencia: Pre-textos.
- Lander, Edgardo. 2000. "Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos", en Edgardo Lander (ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 11-40.
- Maldonado Torres, Nelson. 2007. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", en: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores, pp. 127-167.
- Mendiola, Ignacio. 2010. "Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas sobre el cuerpo exhibido y expuesto", en: Maya Aguiluz I. y Pablo Lazo Briones, (coords.). *Corporalidades. Cap. 6*. México DF. CEIICH-UNAM/ Universidad Iberoamericana, pp. 133-158.
- Moreano, Alejandro. 2004. "El discurso del (neo) barroco latinoamericano: ensayo de interpretación", Quito. En línea: <http://www.uasb.edu.ec/UserFiles/File/el%20neobarroco%20alejandra%20moreano.pdf>. Fecha de consulta, 03/03/2012.
- Muratorio, Blanca. 1994. "Nación, Identidad y Etnicidad: Imágenes de los indios ecuatorianos y sus imagineros a fines del siglo XIX", en: Blanca Muratorio (ed.). *Imágenes e imagineros. Representaciones indígenas ecuatorianos siglos XIX y XX*. Quito, FLACSO-Ecuador, pp. 109-196.

- Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo Lander (ed.) *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires, CLACSO, pp. 201-246.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. 1993. "La raíz: colonizadores y colonizados", en Xavier Albó y Raúl Barrios (eds.). *Violencias encubiertas en Bolivia, Tomo I, Cultura y política*. La Paz: Cípc-a-Aruwiri, pp. 27-139.
- Scorza, Manuel. 1991. *Garabombo el invisible*. México DF: Siglo XXI.
- Spivak, Gayatri. 1998. "¿Puede el subalterno hablar?". *Orbis Tertius. Revista de teoría y crítica literaria*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, pp. 175-233.

LA ARGENTINA DESALOJADA: UN CAMINO PARA EL RECUERDO
DE LAS REPRESIONES SILENCIADAS (2008-2012)



*Adrián Scribano**
*Angélica de Sena***

Introducción

En la Argentina existe un proceso muy dinámico, sostenido y cambiante de los dispositivos de regulación de las sensaciones y de los mecanismos de soportabilidad social. Proceso en el cual se elaboran fantasías sociales y actualizan fantasmas que hacen de las prácticas ideológicas un lugar especial para construir una topografía del conflicto. A partir de 2010, por lo menos, el conjunto de disputas por elaborar e imponer una(s) política(s) de las emociones en Argentina, ha tenido en la frase “este gobierno no reprime” uno de sus hilos discursivos más extendidamente difundidos y aceptados.

Más acá de cualquier “evaluación” sobre la administración nacional en los casi diez años recientes, la experiencia social del desalojo, realizado en medio de despliegues represivos, se convirtió en un fenómeno urbano de urgente atención. El desalojo es una acción de restitución de un orden pretérito sacando o haciendo salir de un espacio a una persona o conjunto de personas que no pueden acreditar la propiedad, posesión o usufructo de un lugar, territorio o vivienda. El presente trabajo intenta mostrar la(s) violencia(s), licuación de la acción y formas de represión que pueden observarse en videos de YouTube de diversos actos de desalojos en la Argentina, buscando hacer evidente la presión y represión constantes contra los pueblos originarios, jóvenes, mujeres, trabajadores y personas sin tierra y sin techo, que se han llevado adelante en los últimos años.

* Doctor en Filosofía. Director del “Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones y los Cuerpos” del Instituto de Investigaciones Gino Germani. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires (UBA).

** Maestra en Metodología. Profesora en “Metodología de la Investigación”. Universidad Nacional de San Martín y en la UBA.

Un aspecto central del trabajo que aquí presentamos es la metodología que en él hemos utilizado. Escogimos como estrategia de indagación la exploración del fenómeno de los desalojos a través de YouTube. Es conocido el uso de Internet como espacio para la investigación, una opción muy extendida en las Ciencias Sociales en la actualidad. Debido a tres motivos nos decidimos al uso de YouTube: a) es un medio por el cual podíamos observar acontecimientos del pasado reciente con lo cual nos aproximábamos a nuestra intención de polemizar sobre el rol del recuerdo en los procesos de actualización de la violencia colonial; b) es un medio que permite ver y escuchar a los protagonistas de los eventos y “experimentar”, de algún modo, el contexto de los desalojos, y c) esta plataforma audiovisual hizo posible cubrir el país entero, al menos en lo que ello estuviera representado en YouTube, siendo éste un punto central de nuestra mirada sobre las geografías de las violencias.

Existen ya una serie de trabajos que reflexionan sobre el sentido y la utilización de YouTube y los canales de videoclips en la vida cotidiana en general y en la investigación social en particular. Rafael Díaz Arias (2009) ha presentado el rol de los videos en el ciberespacio en relación con las modificaciones de la comunicación y sus lenguajes en el marco de la expansión global de Internet. Juan Artero (2010) ha analizado “Modelos de negocios de video en línea...” desde una perspectiva que vincula rentabilidad, tecnologías y las diferencias entre YouTube y Hulu. Por su lado, José Patricio Pérez Ruffí y Francisco Javier Gómez Pérez (2010) al analizar los canales de video han explorado las potencialidades de la Web 2.0 que al concentrarse sobre los usuarios les posibilita pasar a ser productores de contenido.

Desde una perspectiva más “técnica” en el intento de presentar una estrategia analítica “Visualizando los resultados de búsquedas en YouTube” Carlos Mera y Roberto Therón (2009) han explorado el modo de “tratar” los resultados de una indagación de videos.

En nuestro caso hemos emprendido el estudio que da lugar al presente trabajo, tomando como base de nuestra estrategia metodológica aquello que Daniel Domínguez Figaredo (2007) ha criticado y analizado sobre etnografía virtual, lo que Dhiraj Murthy (2008) ha discutido sobre etnografía digital y Christine Hine (2004) ha sistematizado en su libro sobre la etnografía en contextos digitales.

Respecto de la relación con estos autores, (y más allá de la obviedad que implica explicitarlo), en todos los casos nuestro acercamiento a esta reconstrucción teórica/empírica sobre los desalojos dista de ser una copia

o mera reproducción de sus propuestas, teniendo como particularidad nuestra inscripción en la Sociología.

La tarea que hemos realizado puede ser descrita de manera sencilla pero implicó una serie de marchas y retrocesos propios de una indagación abierta a su propia contingencia. La tarea aludida fue:

- a) identificar los videos que aparecían en YouTube cuando se buscan bajo la expresión “desalojos en Buenos Aires” cambiando la provincia,¹ cuando se lograba el objetivo hasta cubrir todo el país;
- b) seleccionábamos los videos que realmente se refirieran a los desalojos desde la perspectiva implicada en nuestro problema de investigación, b1) de estos escogimos uno que ejemplificara una situación típica de la zona geográfica/política y/o afectara a sujetos o colectivos fuertemente a ellas asociadas;²
- c) observamos los videos seleccionados tres o más veces, intentado producir ahí anotaciones y “sistematizaciones” de lo experimentado, y
- d) seleccionamos las imágenes y frases que permitieran mostrar la mirada de los sujetos que elaboraron los videos y/o protagonizaron los desalojos.

Todo el proceso ha estado atravesado por momentos de autoanálisis y vigilancia epistemológica que nos permitieran construir una narración que pudiera ser tributaria de las distancias y proximidades ancladas entre ver y experimentar, reservando un lugar clave a la palabra de los que experimentaron una vivencia de los eventos y de los que produjeron los videos.

En el contexto epistemológico y metodológico expuesto, el presente trabajo tiene por objetivo comprender las tensiones entre el recuerdo como acto político constitutivo de la vida social y los desalojos como muestras evidentes de la existencia de represión.

La estrategia argumentativa que hemos escogido es la siguiente: a) se sintetizan los puntos de partidas teóricos/empíricos que nos hacen identificar los desalojos como fenómeno relevante en la actualidad; b) se

¹ La República Argentina está organizada federalmente, compuesta de estados denominados Provincias.

² Por ejemplo de colectivos contra la mega minería a cielo abierto en las Provincias mineras.

esquematizan algunos de los resultados de la indagación realizada, y c) se resumen los ejes centrales que permitan avanzar en la comprensión de los desalojos y su lugar en la estructura del poder colonial.

Se pretende enfatizar la comprensión de los desalojos como tecnologías represivas que dibujan unas geografías de las violencias asociadas a los procesos de depredación, desposesión y expulsión. Por razones de “procesamiento” de la información, argumentativas y del espacio relativo a un trabajo como el presente, dejamos para otro momento lo que hay en los desalojos de interdicciones colectivas.

Puntos de partida y contexto comprensivo

Contexto y perspectiva teórica

El presente trabajo tiene tres núcleos teóricos, epistemológicos y empíricos que le sirven de puntos de partida en tanto enfoque general para abordar la temática de los desalojos. En primera instancia nos inscribimos en una re-lectura sistemática del realismo crítico dialéctico, la teoría crítica y la hermenéutica crítica como grandes tradiciones sociológicas y epistémicas.

En segundo lugar, nuestra tarea de indagación y maneras de hacer sociología se conectan con las perspectivas estructuradas por tres campos disciplinares: los estudios de acción colectiva, la sociología de los cuerpos y las emociones, y la crítica ideológica.

El tercer núcleo lo constituyen los resultados de nuestras indagaciones empíricas que nos han llevado a elaborar un diagnóstico básico del estado actual de la expansión del capitalismo a escala global y especialmente en el Sur global. Dicho diagnóstico se puede sintetizar en tres ejes que pretenden llamar la atención sobre los énfasis actuales y cotidianos de las situacionalidades que implica la aludida expansión:

- a) el capitalismo ha profundizado su carácter de mecanismo de depredación de bienes comunes,
- b) se han redefinido y ahondado la elaboración de mecanismos de soportabilidad social y dispositivos de regulación de las sensaciones, y
- c) se ha constituido una maquinaria global represiva.

El capitalismo puede ser caracterizado como una gran máquina depredatoria de energías. Dicha depredación consiste en la apropiación de toda forma de energía, involucrando la desposesión de los bienes comunes (y/o activos ambientales) vinculados al agua, el aire y la tierra, pero también de aquellas que están asociadas a las energías corporales (Scribano, 2010b; Scribano, Huergo y Eynard, 2010; Scribano, 2007, entre otros). Se enuncia como un proceso depredatorio porque la desposesión no consiste en la sola enajenación de bienes, recursos y energías, sino en la destrucción y la muerte. En otras palabras, la desposesión mata.³ Si existe algo central en el capitalismo global contemporáneo es que se basa en esta lógica de depredación de bienes comunes que, puesto en perspectiva, configura un escenario en el siglo XXI enfáticamente distinto al de los siglos XVIII, XIX y parte del XX.

Otra cara de este sistema en el siglo XXI es el énfasis en la construcción de sistemas de dispositivos de regulación de las sensaciones, que implica procesos y prácticas sociales que desencadenan (y “encadenan”) aceptabilidad social (Scribano, 2009). Si uno mapea las relaciones sociales, más allá de que todos sepamos que existen prácticas disruptivas o contra-hegemónicas en todo el mundo, encuentra formas de adecuación de las sensaciones que llevan a que las cosas sean aceptadas por los sujetos “como son” y “no puedan ser pensadas de otra manera”.

El tercer punto del diagnóstico enunciado (en el marco de este énfasis en el sistema), y que aquí nos interesa especialmente, es la represión. Siendo un rasgo sin el cual el orden capitalista en la actualidad no cierra en tanto totalidad fallada, se enraíza en tanto cotidianidad vivida como “un siempre así”. No solamente hacemos referencia a la represión física, sino también de los complejos dispositivos que están asociados, por ejemplo, a las acciones de vigilancia frente al fantasma del “otro” que produce el miedo en la ciudad (Véase Scribano, Huergo y Eynard, 2010; Ibáñez y Seveso, 2010).

Es decir, la expansión a la que estamos aludiendo contempla, de modos diversos la militarización planetaria y la profundización del

³ Así por ejemplo, puede observarse que el recuperador de residuos, que pone su cuerpo en la actividad de recopilación, que utiliza sus manos como recurso para adquirir el sustento de la vida diaria, se expone a enfermedades contagiosas, infecciosas y de contaminación. En el entramado que enlaza el sustento de vida de un sujeto expulsado, con las condiciones depredatorias del capital, un simple corte en la mano puede generar síntomas de acre llevando a la muerte por la presencia de ácido o metales pesados en la piel. Por este camino, es posible observar una estrecha relación entre dinámica expansiva del capital, expulsión social y desposesión.

carácter doméstico de los aparatos represivos. No pueden mantenerse cantidades equilibradas del funcionamiento del aparato extractivo y de los dispositivos de regulación de las sensaciones sin un aparato represivo, disciplinar y de control mundial que trascienda la mera ocupación militar.

La represión global se orienta a sostener el estado de vigilancia neo-colonial, dada la reorganización paradójica de las composiciones, posiciones y condiciones de clases en espacios-tiempos complejos con movimientos centrífugos (que alejan del centro) y centrípetos (que atraen hacia el centro) de las diversas maneras de resistir la expropiación energética y la regulación de las sensaciones.

Además, la militarización potencial de todo conflicto en los sistemas dependientes obedece geopolíticamente a las metamorfosis del capital financiero concentrado, la redefinición de los “patrones de acumulación” corporativa y la fragmentación y unidad de la expropiación.

En este marco hay una volátil y veloz transformación de las relaciones entre fronteras, transnacionales y militarización de la seguridad. En nuestros países se ha evidenciado en las dos últimas décadas una aparente contradicción entre los agentes de la seguridad interna y las agencias públicas para la seguridad externa. Por un lado, se ha efectivizado la militarización de los agentes de la seguridad interna desplazándose a una (o algunas) de las fuerzas armadas las responsabilidades del ejercicio del poder de la policía. Por otro lado, se ha consolidado la “privatización” de la seguridad aeroportuaria, fluvial, (y en algunos momentos) terrestre. En muchos casos es posible advertir que los planes de seguridad nacional han abandonado las hipótesis de conflicto interestatales para desplazar su mirada a las de carácter interno.

Las fuerzas armadas que otrora “custodiaban” las fronteras de los estados naciones han tomado hoy un rol cada vez más activo de la seguridad interna reemplazando y/o complementando a las policías estatales y locales. Desde la contención y represión de protestas sociales hasta el patrullamiento de las “zonas rojas del delito”, son las nuevas actividades de las fuerzas de seguridad.

La presencia cada vez mayor de la seguridad privada en las fronteras, en los *country* y en los edificios públicos (estatales o no) ha estructurado un mercado de la seguridad. Desde la transacción de dispositivos de alarmas monitoreadas y blindajes de automóviles, pasando por los edificios con seguridad 24 horas hasta llegar a las empresas de custodia, los objetos mercantilizados son de lo más variados y sofisticados.

Otra de las facetas de la redefinición de la represión y la seguridad, la constituyen las múltiples relaciones entre mafias y economía en las sombras. Las conexiones entre los negocios de las drogas, las armas y la prostitución constituyen uno de los principales entramados de prácticas represivas elaboradas en el marco de los dispositivos de regulación de las sensaciones. Las mafias asociadas a los “negocios” ilegales e informales crean una densa y extensa red que pone en acto procesos de valorización de “bienes y servicios” con un “curioso” efecto multiplicador en el mercado: custodia, protección de territorios, mercados inmobiliarios especializados, etc. Los efectos de las adicciones en el cuerpo individual, subjetivo y social se conectan directamente con otras formas de mercantilización, es decir, la expropiación de los tiempos operatorios desde donde surgen los valores de la plusvalía operatoria, generando contextos de angustia. En los marcos crecientes de las relaciones entre angustia y ansiedad aumenta la tendencia a la violencia y con ella el contacto con el mercado de las armas. Por último, las relaciones entre los programas de “Tolerancia Cero”, y criminalización y judicialización de la protesta social y de la pobreza son una parte consustancial del nuevo panorama represivo.

Los programas de Tolerancia Cero a la delincuencia con todas sus variantes, implicaron la reconstrucción de algunas de las prácticas represivas de la policía, la modificación de reglamentos internos y de legislaciones locales y nacionales. Disminuyen los umbrales de negociación y coacción y aumenta los márgenes para prácticas aniquilatorias, es en esta dirección que la “espiral de la violencia” crece y se complejiza.

Este contexto sirve de marco general para nuestro recorrido por lo publicado en YouTube, con la intención de re-construir los sentidos y las prácticas anidadas en las manifestaciones audio-visuales de las diversas formas de desalojo ejecutadas en Argentina en el pasado reciente.

Algunos antecedentes y estudios preliminares

Las disputas por tierra, vivienda, trabajo y goce de activos ambientales comunes en América Latina sin duda son innumerables. Una buena parte de dichas disputas implican historias y micro-historias asociadas a la violencia y a los “padecimientos” de los sujetos, a los cuales se les niega, retira u obstaculiza el acceso, usufructo y/o posesión de los bienes involucrados en el conflicto. Desde esta perspectiva, se puede observar que,

los desalojos no sólo se dan en los terrenos o casas tomadas sino también en las rutas, plazas y espacios públicos hasta donde llegan las marchas y contramarchas de los reclamos de derechos y la racionalidad represiva.

En este marco pueden constatarse diferencias geopolíticas y geoculturales que pintan escenarios múltiples en los cuales deben incluirse “casos” tan diversos como las experiencias de los desplazados en Colombia (Serna Ramírez, 2007), pasando por las luchas de apropiación de tierras en México (del Campos Penagos, 2004) hasta las clasificaciones estatales de “nuevos asentamientos” como lo que ocurriera en la Aldea Gay y Rodrigo Bueno en Argentina (Yacovino, 2010).

En todos los casos existe un conjunto de violencias, presiones y represiones que, de un modo u otro, sirven de hilo conductor para elaborar una narración sobre su carácter de palimpsesto de experiencias de expulsión.

De este modo, las ocupaciones “sin título de propiedad” de tierras, calles, fábricas, fuentes de agua, inmuebles o zonas geográficas⁴ se constituyen en campos conflictuales donde los ocupantes viven la tensión entre un permanecer incierto pero conectado con sus demandas (y necesidades) y unas expulsiones potenciales que los arrojan a tiempos-espacios aún más precarios.

Tal como explican Carman y Yacobino (2007), con su explicitación de los mecanismos de “desalojo ejemplar y/o pedagógico” existe la tendencia estatal a elaborar políticas de las emociones que impactan en las geometrías de los cuerpos y las gramáticas de las acciones basadas en la multiplicación de la sensación de incertidumbre que provoca el miedo a ser reprimido por la “incorrección del intruso”. En la misma dirección puede constatarse las conexiones entre estrategias de desalojo y políticas de seguridad que, más allá de las intenciones gubernamentales, permanecen en calidad de efectos a largo plazo en la gestión de los espacios. En el caso chileno Rozas sostiene:

Las erradicaciones impuestas por la dictadura militar terminaron. No obstante ello no quiere decir de ninguna manera que el traslado de población de una comuna a otra no continúe. Por el contrario, la migración interna

⁴ Nos referimos aquí no solamente a las experiencias “no autorizadas” de los desplazamientos en Colombia sino también a las que se han producido (¿y siguen produciéndose?) especialmente en Guatemala y El Salvador como consecuencias “próximas o remotas” de las guerras civiles de los 90, más allá que estos ejemplos no agotan la multiplicidad de las aludidas experiencias.

de la ciudad es una cuestión absolutamente presente hoy día produciendo iguales o mayores impactos que las erradicaciones. (Rozas, 2002: 233)

Esther Wiesenfeld, en 1998, describía los procesos de toma de terrenos, construcción de viviendas y resistencia al desalojo como un fenómeno donde se puede observar “la emoción como elemento movilizador” afirmando:

el temor es un sentimiento que está presente en los autoconstructores de ranchos y barrios. Previo a la invasión del terreno, donde intentarán erigir un techo, temen no tener un lugar en el que pernoctar, cuando invaden un terreno, temen la agresión de las autoridades, cuando construyen un rancho temen ser desalojados, cuando consiguen los servicios temen que se los quiten. (Wiesenfeld 1998: 43)

Estas tensiones entre continuidades represivas y políticas de las emociones que se evidencian en los desalojos cruzan transversalmente el “blanqueamiento” espacial que dispara la segregación racializante y la elaboración del otro como amenaza. Tal como lo describiera Carman para el tradicional barrio del Abasto donde ella pudo reconstruir “[...] los argumentos presentes en [la] invención de la etnicidad y su articulación con la purificación del territorio y el desalojo de habitantes indeseables en dicho barrio porteño, desde 1993...”(2005: 388).

Es importante aquí retomar (y remarcar) uno de los rasgos centrales de nuestras pretensiones argumentativas: de una u otra forma los desalojos se conectan con la geografía de la depredación de bienes comunes y las políticas de “urbanismo estratégico” en el contexto de la represión globalizada que caracteriza la actual fase de expansión del capitalismo en el Sur global.

Un ejemplo de la conexión entre la depredación, los “sufrimientos ambientales” y el “lugar” de los desalojos en la Provincia de Buenos Aires lo indagó en una investigación Victoria D’hers (2011),⁵ donde puede observarse que estos últimos constituyeron una práctica social de relevancia central para las políticas de los cuerpos de los colectivos e individuos en condiciones de expulsión. Acostumbrarse a las dialécticas toma/represión y contaminación/habitabilidad forma parte de un pro-

⁵ Se agradece a la Dra. D’hers la gentileza de posibilitar el acceso y citado de su trabajo doctoral.

ceso de mayor envergadura donde depósito de basura/contaminación/ activos ambientales/vivencialidades del espacio se traman en una compleja urdimbre de desposesión/segregación. Como ha escrito D'hers: entonces, se ven los modos de hacerse cuerpo y de incorporación de modos de acceder a la vivienda, del “saber práctico” implicado en sostener una ocupación y construir allí la propia casa, saber esperar para construir la casa de material. En este marco, dada la superposición e interactividad del sufrimiento, desde el tener nada hacia tener algo (en un marco del tener para ser), el miedo, el dolor pasados, y el cansancio de hoy, hacen ver una posibilidad allí donde sólo había basura. Finalmente, haber “aguantado” —sea “el desalojo”, sea el ambiente “que sufrimos”—, hace que el factor de la probable presencia de contaminantes no sea priorizado como problemática. Se insiste en que “estamos bien”. Así, estas expresiones se constituyen, entre otras, en marcas del citado acostumbramiento (D'hers, 2011: 6).

Por su lado, Boito y Espoz (2011), entre otros, han explorado las conexiones entre régimen de expulsión y elaboración de estructuras de sensibilidades en las ciudades-barrios en la ciudad de Córdoba. Estudios que hacen evidente las articulaciones entre urbanismos estratégicos, situacionalidad de “represión preventiva” y traslados de cientos de familias a las “nuevas periferias”. En esta dirección las autoras han afirmado:

la creación de las ciudades-barrios se muestra no sólo como política habitacional, sino como una manera de actuar sobre los procesos de reproducción económica de los grupos familiares trasladados y de regular activamente en las instancias de interacción inter-clases. (Boito y Espoz, 2011: 45)

El proceso de traslado a las nuevas urbanizaciones, los ejercicios biopolíticos de control policial cotidiano para evitar la salida de los sujetos de esos espacios (detenciones policiales por “portación de rostro”), la destrucción de estrategias de sobrevivencia a partir de las nuevas condiciones de habitabilidad, etc., afectan intensamente los tipos y grados de haceres posibles de estos cuerpos inscritos en esta geometría clasista de la dominación.

La ciudad-barrio aparece como tendencia y resultante de un proceso de apropiación clasista del espacio urbano cordobés, si tenemos en cuenta que los mismos terrenos en los cuales se encontraban los

asentamientos precarios (villas), son los que hoy cotizan en alza en el mercado inmobiliario, se destinan a otras clases y se comercializan bajo el lexema “recuperación” del territorio de la vera del río Suquía, como una conquista de la ciudad deseada (Boito y Espoz, 2011: 13).

Como es posible advertir, en los desalojos y por los desalojos pasan conjuntos de vectores que demandan, entre otras tareas de indagación, intentar una comprensión específica de los mismos como actos de represión, consecuencias de la situación colonial, componentes de las políticas de los cuerpos y las emociones y como momentos donde emergen interdicciones colectivas. En lo que sigue bosquejamos algunas de las aproximaciones posibles para las tres primeras problemáticas dejando (como ya lo hemos afirmado) la última para otro momento.

La Argentina desalojada

Recorrida, narraciones y primeras descripciones

Para el presente análisis se utilizaron veinticuatro (24) videos, uno por provincia de modo de cubrir la totalidad del país. El eje conductor de todos los videos es mostrar una situación de desalojo por parte de las autoridades policiales locales o de seguridad privada, el mismo puede tratarse de la vivienda familiar, de una manifestación, de un espacio físico de trabajo de distinta índole. Las situaciones a las que hacen referencia ocurrieron entre los años 2004 al 2012. A continuación realizaremos una breve descripción del material analizado, tomando también la información brindada por quienes efectuaron la tarea de “subir” el video.

Video 1) Se desarrolla en la ciudad de Famatina,⁶ provincia de La Rioja, con una duración de 4’ 45”. Muestra diversos modos de reclamos de la comunidad para manifestar su oposición a la implantación del proyecto minero, haciendo visible cómo la dirigencia política (gobernadores y presidentes) acompañan dicho proyecto, se presentan fotos sobre el impacto de la actividad minera en los paisajes locales y se alude a los desalojos de las actividades y manifestaciones contra el proyecto aludido. “El pueblo de Famatina dice no a la megaminería a cielo abierto. El gobernador [...] intenta avasallar la voluntad de una comunidad.

⁶ Si bien el video es uno de los últimos que se han subido 15/01/2012 recorre el proceso de usurpación e interdicciones colectivas desde el año 2006.

‘El Famatina no se toca’ es la consigna de los vecinos. Resaltan que el proyecto minero afecta al ambiente, a la salud y destruiría actividades económicas de la región”.

Video 2) “Represión policial para desalojar a mapus en Quillén, Aluminé”, se desarrolla en la ciudad de Quillén, provincia de Neuquén, con una duración de 2’45”. Muestra —en un paisaje desolado y ventoso en agosto del año 2009— cómo se efectúa un operativo policial de desalojo de viviendas familiares, en donde se oye el llanto de los niños, se ve el miedo de las madres y a la policía con armas y disparando. Refleja también la desproporcionalidad de la “reacción” de la “gente” arrojando piedras contra las balas de la policía.

Video 3) Se desenvuelve en la ciudad de Orán (25/05/2008), provincia de Salta, con una duración de 9’55”. Muestra el desalojo del barrio El Milagro. Durante la madrugada se oye la voz de un periodista que intenta describir lo que sucede —bajo la imagen y el sonido de las balas que provienen de la infantería y los gritos de la gente— y la realización de algunos reportajes a los vecinos del lugar. Para finalizar con voces e imágenes “impactantes” y el periodista herido pidiendo una ambulancia. La presentación del video señala: “El Gobierno Municipal [...] denunció un asentamiento ante la Jueza, ésta decide realizar un desalojo a las 4 de la mañana con la infantería de la policía. Se produjeron violentos enfrentamientos entre la policía y los vecinos. Al verse filmados, la policía golpea al periodista”.

Video 4) Se refiere a la provincia de San Luis (19/07/2011), con una duración de 1’ 16”. Muestra a diversas personas adultas, niños y perros con frío, preparando el fuego para cocinar al aire libre, con grandes ollas y bidones, se observan elementos tirados en el suelo tales como una cocina. “La Gazeta: en la mañana de hoy, alrededor de las 7:15, el gobierno finalmente se dio el lujo de desalojar a la familia [...] de sus tierras en Estancia Grande [...] La casa ya fue completamente demolida y la policía monta guardia en la tranquera de entrada. Todo el proceso habría sido realizado sin orden judicial. ‘Como si fuera la Dictadura’, los uniformados entraron al hogar de los [...] y atacaron a [...], la hija de [...], su pareja y 4 hijos. Los mayores fueron detenidos por averiguación de antecedentes y soltados alrededor de las 14 horas, mientras que los niños pasaron por la Comisaría del Menor, ‘previo haber sido atendidos en el Policlínico Regional San Luis’[...]”

Video 5) Se desarrolla en la ciudad de Rosario (3/11/2009), provincia de Santa Fe, con una duración de 9’ 29”. El “video filmado por

una persona presente en el lugar de los hechos” muestra manifestantes y agentes policiales tratando de desalojar la vía pública. Se observan palos, empujones y gritos, momentos en donde intentan dialogar las manifestantes y agentes policiales y negativas —de parte de estos últimos— a seguir para continuar con la filmación. 3 de noviembre de 2009. La presentación del video señala: “En la mañana de hoy un conjunto de vecinos integrantes de varias organizaciones barriales y sociales, entre los cuales se contaban la Asamblea de Vecinos de Ituzaingo 60 bis, Surastilla, Mate Verde, Hormiguero de Villa Banana, entre otros, fueron brutalmente reprimidos cuando intentaron realizar un corte de calle frente a la sede local de la Gobernación de la Provincia de Santa Fe. El saldo fue de 11 detenidos en la Comisaria Segunda, que fueron liberados hacia las 17 horas y numerosos heridos”.

Vídeo 6) Se desenvuelve en la localidad de Pinto (31/01/2007), provincia de Santiago del Estero, con una duración de 6’ 21”. Muestra la llegada del gerente de una empresa con el vehículo tipo camioneta. La imagen de una topadora entre los árboles indican que se derribarán las viviendas tipo rancho de los pobladores del lugar; luego los agentes de seguridad privada armados colaboran para permitir el paso del vehículo mencionado y facilitar sus tareas del desalojo. En la descripción se consigna: “Los campesinos de Santiago del Estero son desalojados a punta de escopeta de sus tierras por parte de la empresa AFROAGRO S.A, el Ayuntamiento de Pinto, hermanado con este municipio no ha condenado este atropello.”

Vídeo 7) Se localiza en la ciudad de Ushuaia (11/03/2012), en la provincia de Tierra del Fuego, con una duración de 8’ 37”. Muestra un operativo policial frente a viviendas de condiciones precarias mientras se la está derrumbando, entre gritos y golpes hacia los habitantes. “Patota de magimar golpea a señor mayor, golpean a las mujeres y hombres [...] esto fue autorizado por la municipalidad de Ushuaia [...] dónde están los gobernantes que el pueblo eligió????”

Vídeo 8) Se desenvuelve en una casa en donde funciona una organización de la sociedad civil. Muestra un portón cerrado con gente de ambos lados, los de adentro son los agentes policiales y en la vereda la gente de la organización gritando “queremos entrar”, en ese forcejeo se escuchan gritos y “nos están pegando”. El video dura 1’ 04”. En la descripción se puede leer “Momentos en que la policía reprime y desaloja al colectivo Iro. de marzo en Santa Rosa, La Pampa, por orden del juez [...] Martes 27 de octubre de 2009”.

Video 9) Se desarrolla en la ciudad La Florencia (06/12/2010),⁷ provincia de Formosa, con una duración de 10' 24". Se inicia mostrando el paisaje local junto con un relato que da cuenta de la cantidad de años (al menos 150) que los pobladores viven en esa localidad y el inicio del conflicto frente a la aparición de "un supuesto proyecto de reforestación". Se presentan algunos testimonios que sufrieron las formas del desalojo. El video está caracterizado como: "Campesinos desalojados por latifundistas que actúan con la complicidad del gobierno provincial".

Video 10) Se refiere a la ciudad de Andalgalá, provincia de Catamarca, con una duración de 3'02". El video comienza mostrando una manifestación en la calle con carteles y consignas en oposición a la minería a cielo abierto. De pronto los agentes policiales no permiten continuar con la marcha y se observa claramente como éstos golpean a los manifestantes, tornándose cada vez más violento llegando los disparos y las corridas por parte de las personas que reclaman y están desarmadas. En la presentación se puede leer "No solo le pegaron el 15 de febrero de 2010,⁸ a los Andalgalenses. Hay antecedentes de palazos en Octubre de 2006 cuando no dejaron pasar a los vecinos a una reunión de proveedores y empresas mineras".

Video 11) Se desarrolla en la provincia de Chubut (2/08/2008), con una duración de 4'25", en donde "Numerosos vecinos e integrantes de organizaciones sociales de la comarca andina se manifestaron, el sábado 2 de agosto, en la localidad de El Hoyo (20 km. al sur de El Bolsón) para apoyar a la familia [...], sobre quienes pesa una orden de desalojo. Los manifestantes, más de 50, se concentraron a las 12 en el Centro Comunitario de esa localidad chubutense, donde se repartieron volantes a los transeúntes informando sobre este "verdadero despojo de tierras en pleno siglo XXI".

Luego se conformó una caravana de autos que pasó en primer término, por la casa del actual intendente de El Hoyo [...], quien se comprometió a pedir al gobernador del Chubut [...], que proteja a la familia [...], antiguos pobladores de la zona, de esta injusta orden de

⁷ Si bien el video fue subido en el 2010 los hechos narrados son parte de un largo proceso que tiene su punto culminante en el 2009, situación a la que hace referencia el video.

⁸ Ese día (y otros en el mismo mes) ocurrió, tal vez, la represión más fuerte contra las interdicciones colectivas que se oponen a la mega minería a cielo abierto, la selección del video (y las intensiones de quienes lo subieron (1/03/2010)) es hacer evidente una serie de desalojos asociados a dicha problemática que ha tenido lugar durante el tiempo al que se refiere la investigación que da lugar al presente trabajo.

desalojo. La caravana de más de 20 autos se detuvo posteriormente frente a la vivienda del exintendente y actual diputado chubutense [...] a quien le hicieron un escrache por su responsabilidad política en la entrega irregular de las tierras en litigio a favor del abogado [...], que pretende quedarse con el lugar que habitan desde hace décadas [...] Entre los sectores que se congregaron había representantes de la Asamblea comarcal contra el Saqueo [...]"

Video 12) Se desarrolla en un camino abierto (23/02/2011), en donde se observa un operativo llevado a cabo por los agentes policiales con herramientas capaces de cortar cadenas. Jóvenes con remeras de Greenpeace en silencio sentados y encadenados llevan adelante una protesta en contra de la minería a cielo abierto y el incumplimiento de la ley de Glaciares, los policías se acercan y cortan las cadenas. El video tiene una duración de 1'47". La presentación del video es: "Policía de San Juan intentó desalojar el campamento de protesta de Greenpeace en caminos de la Barrick, en reclamos porque la multinacional minera deje de bloquear la Ley de Glaciares".

Video 13) Refiere a la ciudad de Córdoba (06/01/2009), en la provincia de Córdoba, con una duración de 9'58". Se muestran diversas fotografías (al menos desde el año 2005) referidas a diversos modos de manifestar "no al desalojo", "no a la represión". La descripción sostiene: "VILLA LA MATERNIDAD RESISTE como hace 4 años a los Desalojos y se une a las luchas de otras Villas de Córdoba por la urbanización en el lugar donde eligieron vivir. Por el DERECHO a elegir CÓMO y DÓNDE vivir, por EL DERECHO A LA CIUDAD".

Video 14) Bajo el título "INVICO (Instituto de Vivienda de Corrientes) Unido, Bloqueo y aguante" (26/05/2011), se puede observar personas manifestando en la vía pública y una fuerte presencia de la policía provincial. Los primeros portando banderas con consignas referidas a sus reclamos y la organización a la que pertenecen —separados por vallas que les impide avanzar— los segundos con escudos y armas. El video se desarrolla en la ciudad de Corrientes, provincia de Corrientes, con una duración de 6'15".

La presentación es la siguiente:

"Nuestros reclamos:

1. Urgente reactivación del INVICO principalmente los programas EPAM y otros destinados a las familias de menores recursos.

2. Pase a planta permanente de los trabajadores precarizados.
3. Recomposición salarial para todos los trabajadores sin distinción.
4. Recategorización salarial y compensatorios para todos los trabajadores de acuerdo a la ley 4067 (Estatuto del Empleado Público).
5. SOLIDARIDAD CON VIALIDAD PROVINCIAL. NO al negocio inmobiliario.”

Vídeo 15) Se desarrolla en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires⁹ (11/12/2010), con una duración de 9’03”, durante el “Primer día de incidentes en Villa Soldati donde los ocupantes del Parque Indoamericano se niegan a retirarse del espacio usurpado”. El video toma un fragmento de una noticia emitida por la TV por cable, que permite observar una tensa situación entre ocupantes de un parque y la Policía Federal y la Policía Metropolitana, a partir del desalojo de un asentamiento. Los denominados ocupantes tratan de evitar dicho desalojo tirando piedras a la policía. La información periodística resalta la presencia de camiones hidrantes y efectivos de infantería. Se escuchan disparos, se ve a la policía con armas y escudos.

Vídeo 16) Las imágenes muestran una manifestación realizada el 12/2/12, con banderas y volantes con consignas “no al desalojo”, en las calles de la ciudad de El Dorado, provincia de Misiones, y el fuerte testimonio de una mujer relatando los hechos violentos sufridos en su chacra por fuerzas policiales y su detención en la comisaría local. La productora denuncia que: “vecinos venden tierras que no son de ellos y nosotros somos poseedores de esa tierra y venden lo que es nuestro”. A este testimonio se suman otros (abogados, vecinos, productores) dando cuenta de los hechos violentos y “los atropellos de la justicia”. El video tiene una duración de 13’36”.

“‘No al desalojo!!! de familias agricultoras en Misiones’. Fue la consigna que encabezó la multitudinaria marcha que se dio este jueves 9 de febrero, en la ciudad de El Dorado. Allí los productores de la UTR y las organizaciones del Foro de Organizaciones de la Agricultura Familiar, se movilizaron desde la ‘plaza Los Colonos’ hacia la ruta Provincial N°

⁹ Es importante resaltar que se seleccionó este video dados los objetivos de la investigación y el presente trabajo, pero que la historia de desalojos en la Ciudad de Buenos Aires merece una reconstrucción especial, particularmente desde la gestión del actual Jefe de Gobierno (Mauricio Macri) quien impulsó una política de “blanqueamiento” y represión a través de la denominada Unidad de Control del Espacio Público (UCEP).

12 entregando volantes referidos a la situación por la que atraviesa la productora campesina [...] Luego se continuó con el escrache hasta el JUZGADO DE INSTRUCCIÓN N° 1. Esta movilización se realizó ‘a raíz de los hechos ocurridos en Dos Hermanas que terminaron con la tortura sufrida por la compañera [...] por fuerzas policiales locales, comandadas por el Juez [...] en complicidad con los negocios inmobiliarios’.

Los Reclamos:

1. Apartamiento del Juez [...] de las causas que involucran a los productores de Dos Hermanas por procedimiento ilegal y arbitrario.
2. Castigo a los responsables de las torturas a la productora familiar [...]
3. Promulgación de la ley ‘No al desalojo’ y regularización de la tenencia de la tierra para los agricultores familiares.”

Video 17) Refiere al departamento de Ledesma (20/07/2009), provincia de Jujuy, con una duración de 5’ 57”. Muestra imágenes de actos realizados en San Salvador de Jujuy, reclamando “tierras” y “solidaridad ya que nos encontramos aislados prácticamente de todo” y la negativa a volver nuevamente a otro “asentamiento”, dando cuenta de la continuidad en eventos de desalojos y la falta de acceso a viviendas familiares, junto con el avance de la empresa en la zona. El video es presentado del modo siguiente: “Desde hace un mes más de 300 familias obreras en el departamento de Ledesma vienen exigiendo viviendas dignas. Desalojados por la empresa Ledesma, siguen resistiendo y luchando. ¡Todo el apoyo a esta lucha!”

Video 18) Refiere al “Desalojo Villa Carmela” ocurrido el 11 de noviembre de 2010. Inicia con imágenes de madres sentadas en el cordón de la vereda frente a la casa de Gobierno en San Miguel de Tucumán, con sus niños que dan testimonios del desalojo de sus viviendas familiares “a los golpes” con balas de gomas. Las narraciones de las mujeres apuntan a enfatizar el maltrato del que fueron objeto por parte del gobierno y la fuerza pública. El video tiene una duración de 2’09”.

Video 19) El video se refiere al “Informe y documental sobre desalojo de marzo, y nuevas amenazas en septiembre 2009”, con una duración de 8’20”. Involucra a la ciudad de Caleta Olivia, en la provincia de Santa Cruz, dando cuenta de la problemática de vivienda por la que atraviesa frente al crecimiento poblacional. Según el testimonio de una mujer, las viviendas que se hallan en la ciudad provienen de tomas de tierras,

así sucedió también durante el mes de febrero del 2009 pero en marzo sufrieron un intento de desalojo a través de policías con “itacas” y funcionarios municipales. Luego las imágenes llegan al barrio 17 de Octubre, para mostrar la topadora con la que fueron echadas abajo las casas y los cruentos diálogos entre los vecinos y los funcionarios municipales.

Video 20) El video tiene una duración de 9’55” y su presentación es la siguiente: “El 21 de diciembre de 2009 un grupo de trabajadores del arándano se manifestaban en reclamo del pago de un programa nacional compensatorio denominado ‘interzafras’, consistente en un subsidio, cuando fueron brutalmente reprimidos por la policía. Este video muestra de manera descarnada el accionar policial. Concordia-Entre Ríos-Argentina”. Este video se muestra como las “crónicas de una represión”, a través de las imágenes de los trabajadores manifestando sus reclamos entre el sonido de las sirenas y los tiros.

Video 21) Muestra los incidentes ocurridos a partir de la disertación de un científico respecto de la explosión sobre glifosato, en agosto del 2010. Se observan los asistentes a la charla preguntándole a la policía “por qué me amenaza policía”. El video tiene una duración de 6’12” y su presentación es la siguiente: “RED DE SALUD POPULAR Dr. RAMÓN CARRILLO INCIDENTES EN LA LEONESA CHACO CHARLA SOBRE AGROTÓXICO. El intendente de La Leonesa (Chaco) ... Diputados ... ex Subsecretario de Derechos Humanos ...glifosatos contaminación arroceras”.

Video 22) Se desarrolla en la ciudad de Mendoza, con una duración de 5’04”, mostrando manifestaciones en la calle, con “trabajadores desalojados” en noviembre del 2011, portando carteles reclamando “queremos trabajar”; “contra la corrupción municipal”. El video da cuenta del desalojo de los vendedores ambulantes por parte de la policía y también del desalojo de la manifestación y su presentación es del siguiente modo: “El viernes 4 de noviembre las y los vendedores ambulantes de la Capital de Mendoza, llegaron a su lugar de trabajo como todos los días (afuera del Hospital Central) pero el escenario que se encontraron fue de sus puestos desalojados, el lugar vallado y mucha policía. Las respuestas del gobierno han sido discriminación, golpes, amenazas y detenciones”.

Video 23) En 8’20” se intenta mostrar —según su presentación— como “El 26 de Marzo de 2007, cinco asentamientos (Caraza, Libre Amanecer, Miró, Ruta 21 y Vicente López) se organizaron para fortalecer su lucha por una vivienda digna. Hasta hoy siguen peleando por obtener lo que el estado les niega”. Las imágenes de manifestaciones hombres,

mujeres, niños y bebés en las calles que declaran estar convencidos de lo justo del reclamo dado que “el futuro y la propia vida de nuestros hijos está en peligro por cada minuto de esta situación que se prolonga, las instalaciones de curtiembre y otras industrias contaminantes y la terrible situación de hacinamiento, falta de vivienda, falta de servicios elementales [...] inseguridad y miseria en la que vivimos se hace cada año más insoportable”. Entre los carteles se puede leer: “TIERRA Y VIVIENDA DIGNA!!! BASTA DE DESALOJOS BASTA DE GENDARMES Y PATOTAS.”

Video 24) Se desarrolla en la provincia de Río Negro, en febrero del 2010 y en la calle se puede ver vecinos, policías, funcionarios y un fondo con humo que proviene de las gomas quemadas, en tanto detrás asoman precarias viviendas; el cuadro se completa con una topadora y un camión de bomberos en un día lluvioso. Todo sucede en 4'13" y en su presentación dice “El juez... se presentó en la ocupación de terrenos de Villa Obrera, General Roca, donde intimó a los ocupantes a desocupar el lugar. Los ocupantes se mantuvieron en su postura, y el juez ante la falta de efectivos policiales no pudo hacer el desalojo”.

La breve caracterización del material observado permite dar cuenta de las múltiples y repetidas situaciones violentas por las que (y en las que) cada uno de los hombres, mujeres, niños y bebés construyen su cotidianeidad como desalojados por alguna “autoridad”. Desde aquí en el punto siguiente intentaremos efectuar unos primeros análisis de lo visto una y otra vez en la repetición ritualizada de las violencias en juego. La caracterización realizada indica también claramente lo que a esta altura del presente escrito parece una obviedad: en la Argentina hay represión.

Aproximaciones sucesivas

Las formas e iteratividad de las acciones de desalojo producen un momento de perplejidad analítica y hermenéutica si a dichas acciones no las tomamos al bien, si no las miramos al sesgo. Cuando se asiste, vivencia u observa un desalojo con una mirada directa y especular se acentúa la dialéctica que en ella hay entre la naturalización del oprobio y la angustia del “no-poder-hacer-nada”.

En el contexto anterior, en este apartado resumimos un conjunto de aproximaciones oblicuas a un fenómeno que al impactar juega con las complicidades de las naturalizaciones de quien mira.

En una primera aproximación lo que se destaca es la consistencia entre la experiencia cotidiana en *el mundo del No* por parte de los desalojados y su “adecuación vivencial” a la contingencia de la expulsión. La vida vivida transcurre bajo la cobertura comprensiva de la precariedad y la incertidumbre.

El *No tener un lugar*, el vivir “despacializados”, la urdimbre de la experiencia de ser un errante “obliga” a los desalojados a “Tomar donde no hay nada” para recobrar raíces, afincarse y arraigarse. La expulsión social, espacial y de clase se entrama en las personas y colectivos desalojados como la historia de su vida, de su familia y de sus pares en la búsqueda de un espacio en el mundo.

En los desalojos aparecen con fuerza las tensiones (e “intensiones”) entre los fantasmas y fantasías del resistir/permanecer y del riesgo/violencia. Quedarse a pesar del uso de la fuerza contra ellos, soportar como estrategia del “seguir-estando” es parte de una vida cotidiana entre el riesgo de retornar al camino del no tener nada y las consecuencias inciertas de ser objetos de violencias acumuladas.

Existe además otra banda mobbesiana que se abre cuando el desalojo es mirado al sesgo: es la sobreposición de las estructuras del sentir respecto de los juegos propiedad/tranquilidad y propiedad/mentira. Los desalojados sólo piden que se vea la mentira que implica su desplazamiento y de este modo poder estar en un espacio/tiempo que les permita caminar con y hacia sus deseos. La fuerza, la violencia y la racionalidad represiva está inoculada de lo fraudulento del reclamo del orden que el desalojador reclama.

Si se pudieran clasificar estas tecnologías de la violencia cotidiana de una manera, entre otras muchas, sería la siguiente: hay desalojos por la fuerza que se “hacen-en-un-momento”; hay desalojos por intimidación que se “hacen-en-el-tiempo”; hay desalojos por engaño que se “hacen-en-la-mentira”. Ahora bien, esta trípode fuerza, amenaza y mentira recorre todas las acciones que hemos observado cualificando uno u otro rasgo del acto mismo del desalojar.

Una segunda aproximación posibilita trazar líneas de contacto entre pasados, presentes y futuros que dibujan un mapa de los procesos de depredación, desposesión y expropiación. Por esta vía, si se pregunta ¿qué es un desalojo?, la primera respuesta es: consiste en una acción de custodia de un orden (de tiempo-espacio) performativo a la construcción de un mañana en un ahora elaborando el pasado. Un caso ejemplificador

son los sucesivos desalojos a los pueblos mapuches que define un ahora que re-elabora el pasado de posesiones y tradiciones.

Próxima a la banda mobbesiana que se abre y despliega en sus capacidades performativas, los desalojos son parte de una geopolítica del custodiar los objetos de deseo del poder mercantilizador. En dichas acciones se cruzan y entraman valorización privada de lo común y prepotencias del acto depredador. Se puede observar claramente en las largas luchas de los pueblos mineros y las violentas represiones a sus interdicciones colectivas.

Otro pliegue de estas superposiciones expropiatorias se constata en el desalojo como una acción que obliga a abandonar posiciones, puja a los sujetos en tanto objetos pasibles de fuerza y agentes forzados a retirarse, a des-ubicarse y descentrarse. Cada desalojo de plazas, calles, rutas y espacios públicos sirve como ejemplo de los rasgos aludidos.

En los desalojos se experimentan las tensiones/distensiones entre el ocupar y el desocupar; la primera acción inscrita en la dialéctica necesidad, deseo y demanda; la segunda que emerge del uso de todo medio para volver a los otros sólo una mediación para el disfrute. En este sentido, los desalojos son tecnologías que habilitan el usufructo de personas, espacios y procesos para el disfrute individual y/o corporativo.

Como toda violencia, el desalojo se hace para colonizar el futuro. Cuando los niños ven y les da miedo, cuando los jóvenes son atacados por las policías, las mujeres son golpeadas, cuando los ancianos son violentados, más allá de las consecuencias físicas y morales inmediatas se producen y reproducen las sensibilidades del mañana.

Estas visiones en espiral, y superpuestas sobre los desalojos, permiten advertir lo que en ellos hay de mecanismo instrumental al servicio de un orden de expropiación sistemática y como herramienta para elaborar dispositivos de regulación de las sensaciones.

Una tercera aproximación posibilita una descripción de la Argentina desalojada en relación con los espacios, sujetos y situacionalidad del poder.

En Argentina, la geografía de los desalojos trasciende al naturalizado y constante escenario que implican las principales ciudades, se expande a las tierras productivas, a lotes valorizados por la especulación financiera y el negocio del turismo, a las poblaciones cercanas a las minas de oro (y otros minerales), a las tierras ancestrales, a las calles con más posibilidades de venta ambulante, a los basurales, a todo “lugar” que re-cobra valor para la expansión capitalista, la obstruye o simplemente la facilita.

El desalojo es un acto de “puesta-en-valor” de los espacios en una geopolítica de la mercantilización de la vida.

En Argentina la geografía de los desalojos impacta, “multiplica” y elabora un conjunto multiforme de sensibilidades que constituyen corporalidades y subjetividades en términos de individuos y colectivos desalojados: mujeres con hijos sin vivienda, familias trabajadoras, pueblos originarios, pueblos fumigados, pueblos expropiados, campesinos usurpados, trabajadores ambulantes, obreros rurales e inmigrantes (legales e ilegales) son algunos de los rostros que pueden verse en los videos analizados. El desalojo es un acto por el cual los rostros aludidos instancian una geopolítica de la construcción de lo abyecto.

También la geografía de los desalojos hace ver engeguedoramente las tramas del poder que se hilvanan y diseminan por un conjunto indeterminado de redes conflictuales asociadas a la desposesión y usurpación: gobernadores, jefes de policía, diputados, jueces, empresarios, dueños de empresas de seguridad, gerentes de empresas multinacionales son algunos de los que se muestran, son vistos o denunciados por los desalojados.

El desalojo es una acción pornográfica de ejercicio de un poder que no “teme” que le pidan cuentas. En esta aproximación es posible advertir como mercantilización de los espacios, ornografía del poder y configuración de lo abyecto son bandas mobbesianas que describen el juego indeterminado entre objetos múltiples y agentes diversos en la dialéctica de la expulsión. Una cuarta aproximación habilita la sistematización de una serie de rasgos comunes a las diferencias que encarnan los desalojos y desalojados.

Los desalojos y la represión a ellos asociados, más allá de sus múltiples sentidos y contextualización, pueden ser comprendidos a través de algunos ejes transversales que los asemejan y constituyen en una práctica particular. Entre los principales ejes aludidos podemos destacar los siguientes:

- a) Las geografías de los desalojos se conectan directamente con los objetos y recursos que deben ser protegidos y custodiados por quienes detentan el poder.
- b) Todo desalojo implica la existencia de “fuerzas de custodia” y “desalojadores” en tanto agentes que pueden acceder al “manejo” de la fuerza necesaria para la expulsión.
- c) Existe una desproporcionalidad de poder entre los desalojados y quien desaloja, que pone a los primeros en situación de

padecimiento. Piedras y palos contra armas largas y personal entrenado en la represión.

- d) Dichas situaciones geopolíticas se caracterizan por estar inscriptas en tiempos-espacios donde los desalojados experimentan la precariedad de la situacionalidad de “estar-siendo-desalojados” sin contar con apoyos externos concretos en los momentos del desalojo.
- e) Las emociones que anudan y aúnan las estructuras de las “sensibilidades desalojadas” son la impotencia y el dolor.

Estos entramados transversales nos permiten tener otra aproximación que posibilita articular a los desalojos las vigencias de una política de los cuerpos y las emociones asociadas a una geometría de los cuerpos y gramáticas de las acciones que enhebran usurpación, violencia y depredación.

A modo de apertura final

La geografía de los desalojos en Argentina se corresponde con la geopolítica de la represión y la custodia de la depredación. Recorrer e intentar narrar dichas geografías nos enfrentó con un componente central del renovado relato colonial: en Argentina no se reprime. Los resultados de nuestras primeras articulaciones entre un mirar al sesgo y contar desde las experiencias y manifestaciones de los sujetos de la represión no sólo desmienten este tópico del “relato” sino que permiten mirar entre el resplandor que produce su estado pornográfico.

La *Argentina desalojada* provoca el recuerdo en tanto acto reflexivo sobre nuestras experiencias, en tanto recuperación (y articulación) de nuestras huellas mnémicas y la asociación con otros contenidos de nuestras rememoraciones. Si las prácticas ideológicas contendidas entre la dialéctica fantasma/fantasma recluyen, “encierran” y obturan las acciones represivas en la Argentina los pasados diez años, la observación y vivencia de los videos analizados al bien permite recordar estos casi sutiles fragmentos del palimpsesto vivencial de una historia reciente que para muchos no significan más que algunas líneas en los diarios o algunos segundos en TV y/o radio. Entre la sensación “¡...ah sí eso...me acuerdo...!” y la proposición “en Argentina no hay represión” lo que se licua es el poder performativo del discurso y la magia social del ha-

cer las cosas con las palabras. Los niños llorando, las mujeres gritando, los/las campesinas contando sus experiencias de usurpaciones y golpizas, los trabajadores perseguidos por las calles en grandes ciudades, en pequeños pueblos y en los cerros helados de la Patagonia no son más que imágenes que nos hacen recordar el orden represivo en contextos de colonización permanente.

La *Argentina desalojada* insta a seguir pensado la segregación racializante y la iteratividad de lo horroroso como paisaje social de una realidad que siempre retorna en la persecución de lo abyecto. Los bordes, los límites y las fronteras del país, de las ciudades, de los núcleos de concentración de bienes comunes, de las tierras productivas y de las posibilidades de trabajo, aparecen una y otra vez en los videos que aquí hemos traído al recuerdo como marcas tiempo/espaciales de los que están afuera, de los que no cuentan y sobre los que no se cuenta otra cosa que la repulsión anclada en sus rostros. Ahí en los campos sin acceso, ahí en las periferias de las periferias, a los lados de los muros mentales de las ciudades pulcras y productivas se amontonan y viven la mayoría de los desalojados. Como si fuesen una suerte de “raza nueva”, los argentinos expulsados más que sobre las líneas de color de piel, son desubicados y, además, desean. Al no quedarse con la contracción que implica que los clasifiquen por demandas, soportan todo tipo de violencia.

La *Argentina desalojada* es una superposición de violencias: la simbólica que implica los contrastes y contradicciones de una palabra que al no poder modificar las cosas se ciñe a los dictámenes de la ley en tanto restauración permanente de un orden, con todo lo que ello involucra para las experiencias individuales y colectivas; la epistémica, en tanto destitución sistemática del poder explicar el mundo de una manera a otra; la dóxica en cuanto formas cotidianas de hacer cuerpo las agresiones vivenciales; y obviamente, la física que no sólo deja huellas en las sensibilidades sino que acompaña hacia el futuro a los testigos, familiares y sujetos que la sufren. La *Argentina desalojada*, en estos términos, es una historia de sobrevivientes a los golpes, a las armas, a la contaminación, al desempleo, a la amenaza y sobre todo a la tensiones que se juegan entre tener que ocupar y esperar la expulsión.

Recuerdo, segregación y colonización del futuro a través de la estructuración del sentir tal vez sean algunos de los ejes centrales de esta etnografía virtual por el mundo de unos videos que atestiguan la represión.

Recorrer los paisaje, las calles, las corridas, los empujones y disparos de las fuerza represoras, los nervios, los gritos, las narraciones descaradas de las usurpaciones, las explicaciones de los abusos de poder, nos ha dejado frente a una pregunta muy sencilla: si esto no es represión... ¿la represión dónde está?

Bibliografía

- Artero, Juan. 2010. "Online Video Business Models: YouTube vs Hulu", en *Revista Palabra-Clave*, volumen 13, número 1 junio. Bogotá: Universidad de La Sabana, pp. 111-123.
- Boito, María Eugenia y Espoz, María Belén. 2011. "Ciudades coloniales: convergencia de órdenes de disciplinamiento y control en la regulación del espacio-tiempo y las sensibilidades". *Espacios*, Nueva Serie, núm. 7.
- y Sorribas, Patricia. 2012. "Pensar los des-bordes mediáticos del conflicto: las ciudades-barrio como síntoma de la actual tendencia urbana de socio-segregación" Papeles del Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva (CEIC).
- Carman, María. 2006. "La invención de la etnicidad y el desalojo de ocupantes ilegales en el barrio del Abasto de Buenos Aires", *Intersecciones en Antropología*, núm. 7, enero-diciembre. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 387-398.
- y Yacovino, María Paula. 2007. "Transgrediendo el derecho de los que nos vulneran: Espacios ocupados y recuperados en la Ciudad de Buenos Aires", *Argentina de Sociología*, año/volumen 5, núm. 8. Buenos Aires: Consejo de Profesionales en Sociología, pp. 26-48.
- Coordinadora de lucha en la ciudad La dignidad no se privatiza. 2009. "Coordinadora de Lucha en la Ciudad, La Dignidad no se Privatiza (Ciudad de Buenos Aires)", *Theomai*, núm. 20. Argentina: Red Internacional de Investigadores Tehomai sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo.
- Del Campo Penagos, Carlos. 2004. "La colonización de la frontera Chimalapa: lucha por la apropiación territorial", en *Espiral*, enero-abril, año/volumen X, núm. 29. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, pp. 161-198.
- Delgadillo Polanco, Víctor. 2008. "Ciudades arrasadas: el desalojo masivo de los pobres del centro de las ciudades de los Estados Unidos de

- Norteamérica”, *Andamios Revista de Investigación Social*, volumen 5, núm. 9, diciembre. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, pp. 281-285.
- D’hers, Victoria. 2011. “Configuraciones de las sensibilidades y soportabilidad social en hábitat precarios. Lomas de Zamora, provincia de Buenos Aires, Argentina (2007-2011)”. Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- Dhiraj, Murthy. 2008. “Digital Ethnography: An Examination of the Use of New Technologies for Social Research”, *Sociology*, volumen 42, núm. 5, pp. 837-855.
- Díaz Arias, Rafael. 2009. “El video en el ciberespacio: usos y lenguaje”, *Comunicar Revista Científica de Educomunicación*, núm. 33, volumen XVII. Madrid, pp. 63-71.
- Domínguez Figaredo, Daniel. 2007. “Sobre la intensión de la etnografía virtual”, *Teoría de la Educación, Educación y Cultura en la Sociedad de la Informática*, volumen 8, núm. 1, mayo. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 42-63.
- Espoz, María Belén. 2010. “Crear umbrales para explotar los límites de las ‘ciudades-barrio’: sensaciones y vivencias de jóvenes que habitan “Ciudad de mis Sueños””. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção (RBSE)*, volumen 9, núm. 26. Disponible en: http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSE%209%20_26_%20ago2010.pdf
- . 2009. “La Ciudad y las ciudades-barrio: tensión y conflicto a partir de una lectura de la producción mediática de miedos en el marco de espacios urbanos socio-segregados”. *RELACES*, núm. 1. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/issue/view/1/showToc>
- Hine, Christine. 2004. *Etnografía virtual*. Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad. Barcelona: Editorial UOC.
- Mera, Carlos y Therón, Roberto. 2009. “ViRe-YouTube: Visualizando los resultados de búsquedas en YouTube”. *Avances en Sistemas e Informática*, volumen 6, núm. 1 junio. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia), pp. 135-144.
- Pérez Rufi, José y Gómez Pérez, Francisco. 2010. “Paradigmas de la producción audiovisual en la Web 2.0”. *Razón y Palabra*, núm. 72, mayo-julio. Instituto Tecnológico de Monterrey. Disponible en www.razonypalabra.org.mx

- Pérez, Soledad. 2004. "Identidades urbanas y relocalización de la pobreza". *Intersecciones en Antropología*, núm. 5. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 177-186.
- Rozas, Germán. 2002. "Efectos psicosociales, ciudad y calidad de vida". *Intervención Psicosocial*, volumen 11, núm. 2. Colegio Oficial de Psicólogos de Madrid, pp. 229-243.
- Scribano, Adrian. 2011a. "Teorías sociales del sur: hacia una mirada post-independentista". *Estudios de Sociología*, volumen 16, núm. 2. Julho a Dezembro. Recife: Editora Universitária da UFPE, pp. 115-134.
- . 2011b. Epílogo. "Lo popular, lo subalterno y la indecisión del Imperio", en Boito, M. E., Toro Carmona, E. I, y Grosso, J. L. (comp.). *Transformación social, memoria colectiva y cultura(s) popular(es)*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos Editora.
- . 2010a. "Un bosquejo conceptual del estado actual de la sujeción colonial", en *Onteaiken. Boletín sobre prácticas y estudios de acción colectiva*. Córdoba: Programa de Estudios sobre Acción Colectiva y Conflicto Social, CIECS/UNC-CONICET. Disponible en: <http://onteaiken.com.ar/>
- . 2010b. "Estados represivos: Políticas de los cuerpos y prácticas del sentir", en *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*. Paraíba, Brasil, vol. 9, núm. 25, abril, pp. 98-140.
- . 2009. "Ciudad de mis sueños: hacia una hipótesis sobre el lugar de los sueños en las políticas de las emociones", en Ana Levstein y María Eugenia Boito (coords.). *De insomnios y vigiliadas en el espacio urbano cordobés. Lectura sobre Ciudad de mis sueños*. Córdoba: Universitat/Jorge Sarmiento editor, CEA-Conicet.
- . 2008. "Bienes comunes, expropiación y depredación capitalista". *Estudios de Sociología*, vol. 12, núm. 1, pp. 13-36. Recife, Brasil: Editora Universitária da UFPE.
- . 2007. "¡Vete tristeza... viene con pereza y no me deja pensar! Hacia una sociología del Sentimiento de Impotencia". Luna, R. y Scribano, A. (comp.). *Contigo Aprendí... Estudios Sociales de las Emociones*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-CUSCH-Universidad de Guadalajara.
- . 2005. "La insoportable levedad del hacer: De situaciones, fantasmas y acciones", en: Scribano, A. *Itinerarios de la Protesta y del Conflicto Social*. Córdoba: Editorial Copiar/ Centro de Estudios

- Avanzados, UNC/ Instituto Académico Pedagógico de Ciencias Sociales de la UNVM.
- y Boito, María Eugenia. 2010. “La ciudad sitiada: una reflexión sobre imágenes que expresan el carácter neo-colonial de la ciudad”, *Actual Marx Intervenciones*, núm. 9. Santiago de Chile, pp. 239-259.
- y Cervio, Ana Lucía. 2010. “La ciudad neo-colonial: ausencias, síntomas y mensajes del poder en la Argentina del siglo XXI”. *Revista Sociológica*, octubre, año 2, núm. 2. Colegio de Sociólogos del Perú, pp. 95-116.
- , Huergo, Juliana y Eynard, Martín. 2010. “El hambre como problema colonial: fantasmas, fantasías sociales y regulación de las sensaciones en la Argentina después del 2001”, en Adrián Scribano y Eugenia Boito (comp.). *El purgatorio que no fue. Acciones profanas entre la esperanza y la soportabilidad*. Buenos Aires: CICCUS.
- Serna Ramírez, Aceneth. 2007. “Algunas manifestaciones de la cultura tradicional y popular de una comunidad en situación de desplazamiento: el caso de cercana ilusión”, *Antípoda, revista de Antropología y Arqueología*, número 5, julio-diciembre. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 191-207.
- Yacovino, María Paula. 2010. “Alcances y limitaciones del derecho a la vivienda. Los asentamientos Rodrigo Bueno y Aldea Gay y los programas de recuperación de terrenos”. *Intersecciones en Antropología*, núm. 11. Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, pp. 3-13.
- Weisenfeld, Esther. 1998. “Entre la invasión y la consolidación de barrios: análisis psicosocial de la resistencia al desalojo”, *Estudios de Psicología*, enero-junio, año/volumen 3, núm. 1. Universidad Federal do Rio Grande do Norte, pp. 33-51.

Videos

- 1) Anónimo (enero 2012) “Famatina”. La Rioja, Argentina. YouTube. Subido por nhpcqeqnqo el 15/01/12. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=ut9T9bOrd5w>
- 2) Anónimo (agosto 2009) “Desalojo Currimil en Quillén”. Neuquén, Argentina. YouTube. Subido por 8300web 01/09/2009. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=a2zl7Yq_Tbw

- 3) Anónimo (s/f) “Represión en Oran, Salta y agresión a un periodista por la policía” Desalojo del Asentamiento Barrio Milagro. Salta, Argentina. YouTube. Subido por OranSaltaArgentina 28/05/2008. Recuperado por http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Salta++Argentina&aq=f
- 4) Anónimo (s/f) “Desalojo ilegal violento de una familia en San Luis 1 y 2”. San Luis, Argentina. YouTube. Subido por changoifi 19/07/2011. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=s90b4nvLDP4> y <http://www.youtube.com/watch?v=O4Ww75HnlZI>
- 5) Anónimo (s/f) “Represión policial a vecinos frente a Gobernación en Rosario”. Santa Fe, Argentina. YouTube. Subido por 06sense 03/11/2009. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Santa+Fe+Argentina&aq=f
- 6) Anónimo (s/f) “Desalojo Santiago del Estero”. Santiago del Estero, Argentina. YouTube. Subido por prmadrid 31/01/2007. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=I3serr0-nZI&feature=related>
- 7) Anónimo (s/f) “Ushuaia Blas Raíces desarme violento comunitario 1” Tierra del Fuego, Argentina. YouTube. Subido por vecinosdeushuaia 11/03/2012. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=4QsSCAzPtkI&feature=related>
- 8) Anónimo (octubre 2009) “Desalojo colectivo 1 de marzo”. La Pampa, Argentina. YouTube. Subido por 1848karma 28/10/09. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+La+Pampa+Argentina&aq=f
- 9) APDH La Matanza, Asociación Civil EL Coihue. (marzo 2009) “La Florencia”. Formosa, Argentina. YouTube. Subido por dionisiofilm 06/12/10. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Formosa+Argentina&aq=f
- 10) Asamblea el algarrobo (marzo 2010). “Represión en Andalgalá 2006”. Andalgalá, Catamarca. Argentina. YouTube. Subido por asambleaalgarrobo 1/3/2010. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Catamarca+Argentina&aq=f
- 11) Encuentro contra los desalojos campesinos (agosto 2008) “Casa Larena una clara advertencia contra el desalojo”. El Hoyo, Chubut. Argentina. YouTube. Subido por InformaPP 02/08/2008. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Chubut+Argentina&aq=f

- 12) Greenpeace Argentina (febrero 2011) “Desalojo Parte 1”. San Juan, Argentina. YouTube. Subido por Greenpeace Argentina 23/02/2011. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=ygt6cZrm2WA>
- 13) Indymedia (Córdoba). Comunicadores Independientes. Comunicadores Solidarios. Grupo “Otro cantar”. (diciembre 2008) “Villa La Maternidad resiste!!! No al desalojo”. Por nuestro derecho a la Ciudad. Córdoba, Argentina. YouTube. Subido por nahuorue 16/01/09. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=bO5-SX3Umuw>
- 14) InViCo (mayo 2011) “InViCo Unido 4° Bloqueo y Aguante”. Corrientes, Argentina. YouTube. Subido por InViCo 26/05/11. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=lCDgQFaIXdg&feature=related>
- 15) La Tele que miramos (Diciembre 2010). “Primer día de incidentes en Villa Soldati”. Parque Indoamericano, el 7 de diciembre 2010. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. YouTube. Subido por todostusvideos 11/12/2010. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=TwlZBMFXm7E>
- 16) La rastrojera TV (febrero 2012). “No al desalojo!!! de familias agricultoras en Misiones, el 9 de febrero 20012. El Dorado, Misiones. Argentina. YouTube. Subido por larastrojera el 10/02/2012. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Misiones+Argentina&aq=f
- 17) Pan y Rosas-PTS (julio 2009) “320 familias obreras ocupan tierras y exigen viviendas en Ledesma, Jujuy”. Jujuy, Argentina. YouTube. Subido por soledericot 20/07/09. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Jujuy+Argentina&aq=f
- 18) Paofotosfilm (s/f) “Desalojo Villa Carmela, ,1 parte”. Tucumán, Argentina. YouTube. Subido por paofotosfilm 11/11/2010. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Tucuman+Argentina&aq=f
- 19) Programa 4 artículo 14 Vip (septiembre 2009) “Caleta Olivia, Santa Cruz 1 de 2. Marzo-Septiembre 2009”. Santa Cruz, Argentina. YouTube. Subido por artículo14vip 22/10/2009 Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=O6uaFxViv1Y>
- 20) Producciones del Sur (diciembre 2009) “Somos laburantes. Crónicas de la represión”. Entre Ríos, Argentina. YouTube. Subido por juanrmenoni 31/12/09. Recuperado de http://www.youtube.com/watch?v=UAAQ_djmhww&NR=1&feature=endscreen

- 21) Red de salud popular Dr. Ramón Carrillo (agosto 2010) “Incidentes en la disertación del científico Andrés Carrasco”. La Leonesa Chaco. Argentina. YouTube. Subido por actualidadchaco 08/08/2010. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=rAQ13w54W6I&feature=related>
- 22) Red Nacional de Medio Alternativos (noviembre 2011) “Desalojos a vendedores ambulantes en Mendoza”. Mendoza, Argentina. YouTube. Subido por noticieropopularmza 09/11/2011. Recuperado de http://www.youtube.com/results?search_query=desalojos+en+Mendoza+Argentina&aq=f
- 23) Resistiendo desalojos (por tierra y dignidad). (abril 2007). “Cinco asentamientos de los barrios de: Caraza, Libre Amanecer, Miró, Ruta 21, y Vicente López, el 26 de marzo 2007”. Provincia de Buenos Aires. Argentina. YouTube. Subido por resistiendotierras 23/4/2007 Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=Sp-Skd13LdE>
- 24) Roca digital (Febrero 2010) “Tensión toma Villa Obrera”. Río Negro, Argentina. YouTube Subido por patagon71 12/02/2010. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=URepbZyisGo>

REGISTROS NECROPOLÍTICOS EN EL PERÚ DE 1980.
EL PROYECTO IDEOLÓGICO ESTÉTICO DEL MOVIMIENTO KLOAKA



*Ulises Juan Zevallos-Aguilar**

El Movimiento Kloaka (1982-1984) fue una de las agrupaciones artísticas jóvenes urbanas que criticaron el establecimiento del orden neoliberal en el Perú. En un contexto democrático, haciendo uso de la literatura y la institución literaria, enunciaron sus críticas y propuestas antisistémicas en entrevistas, manifiestos, performances, pronunciamientos, eventos de arte total, volantes y su producción artística. En estas acciones defendieron los intereses específicos de una nueva generación de ciudadanos peruanos que veía amenazada su sobrevivencia. En este artículo se propone que en su proyecto ideológico y estético registraron, hicieron visible y denunciaron la necropolítica del Estado soberano neoliberal. Es decir, el grupo desenmascaró la violencia inmanente de las políticas de reajuste estructural y señaló al gobierno como el principal responsable de iniciar una guerra interna en la que los más afectados fueron los jóvenes.

El Movimiento Kloaka (en adelante MK) estaba constituido por escritores peruanos muy críticos que crecieron y se educaron entre 1960 y 1985.¹ Ellos criticaron la necropolítica de la modernización neoliberal

* Ohio State University.

¹ El núcleo del grupo Kloaka estaba conformado por los poetas Mariela Dreyfus (Lima, 1960), Domingo de Ramos (Ica, 1960), Guillermo Gutiérrez (Lima, 1962), Julio Heredia (Lima, 1958), Róger Santiváñez (Piura, 1956), Mary Soto (Canta, 1959), José Alberto Velarde (Puno, 1954), el narrador Jorge Edlián Novoa (Piura, 1959), el pintor Carlos Enrique Polanco (Lima, 1953) y los “aliados principales” José Antonio Mazzotti (Lima, 1961) y Dalmacia Ruiz Rosas (Lima, 1957). El movimiento tenía en Piura una base constituida por el poeta Lelis Rebolledo (Piura, 1960), director de la revista *Agua*, el pintor César Badajoz y el músico Estanislao Quesada, que animaban la escena cultural del norte peruano. Varios grupos de rock alternativo y el grupo de rock fusión “Del pueblo” apoyaron su gestión. También atrajeron a novísimos poetas y artistas inconformes. Entre ellos: Rafael Dávila Franco, Rodrigo Quijano, Fernando Bryce, Bruno Mendizábal, Tatiana Berger, Roberto Cuenca y Joaquina Belaunde. Los libros *Poéticas de flujo*, de José A. Mazzotti, y mi libro *MK (1982-1984)*... contienen información más detallada sobre la constitución del grupo y su área de influencia. Si se desea leer un análisis más minucioso sobre su carácter urbano y juvenil en un contexto latinoamericano léase el estudio introductorio de mi libro *MK (1982-1984)*.

que empezó con el gobierno dictatorial de Francisco Morales Bermúdez (1975-1980) y continuó con el segundo gobierno democrático de Fernando Belaunde Terry (1980-1985). Antes de entrar al análisis de los manifiestos del grupo y de una muestra de dibujos, voy a precisar el concepto de necropolítica en las múltiples reflexiones que se vienen dando sobre este término. Mi conceptualización de necropolítica recupera los aportes teóricos hechos desde el Sur. En este sentido, se acerca a la del crítico postcolonial africano Achille Mbembe.² Para mí, la importancia del concepto acuñado por Mbembe radica en que hace visible el hecho de que el Estado nación moderno, en nombre de la modernización, al mismo tiempo de regular las vidas de un grupo de ciudadanos con políticas de protección también elimina las vidas de otros grupos. Para justificar estos crímenes de Estado, los gobiernos ejercen su poder soberano creando o modificando leyes que legitiman la muerte de ciudadanos que son concebidos como desechables o eliminables. Por un lado, desmantela leyes que promovían un Estado de bienestar y ejecuta judicialmente y extrajudicialmente a los que ahora son considerados enemigos de la nación. A estas acciones se las ha llamado necropolítica. En este sentido, el Estado moderno peruano ha ejercido su soberanía con el diseño de una biopolítica (el deber de proteger la vida de sus ciudadanos) que lo legitima y una necropolítica (el derecho de matar a otros) que justifica, disimula y oculta en un estado permanente de excepción. La biopolítica se ejerce con medios pacíficos, la necropolítica a través de la violencia.

Contracultura juvenil... En este artículo se trabajarán los documentos: “Nor Kloaka. Para acabar con el juicio de Dios (Manifiesto),” “Mensaje”, “Pronunciamento”, “Primer texto (Manifiesto)”, “Parte de expulsión”, “El gran Pacha-Kutik ya comenzó. Manifiesto con los tres acápite”, “Carta a los imbéciles de la poesía peruana. Quema de basura”, “Vallejo es una pistola al cinto (Mensaje)” y “Manifiesto. Mensaje urgente”. Todos estos documentos fueron recopilados en mi libro *Las provincias contraatacan* (Zevallos-Aguilar, 2009).

² El pensamiento de Achille Mbembe ha tenido poca difusión en el mundo hispano. Recién en el 2011 se tradujeron al castellano dos ensayos claves en España. Según Mbembe: “Este ensayo plantea la hipótesis de que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir, quién puede vivir y quién debe morir. Hacer morir o dejar de vivir constituye, por tanto, los límites de la soberanía, sus principales atributos. La soberanía consiste en ejercer un control sobre la mortalidad y definir la vida como el despliegue y la manifestación del poder”. (19-20) Más adelante subraya: “Foucault plantea claramente que el derecho soberano de matar (*droit de glaive*) y los mecanismos del biopoder están inscritos en la forma en la que funcionan todos los Estados modernos; de hecho, pueden ser vistos como los elementos constitutivos del poder del Estado en la modernidad” (23).

En otros términos, el MK hizo visible la violencia sistémica inherente a las situaciones sociales que originó el capitalismo global en los ochenta en el Perú. En esta nueva situación se clasifica a la población. A una minoría se le da una muy buena vida. A la mayoría se les clasifica como rebeldes o pacíficos. A los rebeldes, sobre todo si toman las armas, se les mata. A los pacíficos, que son una mayoría de la población, se les deja morir. Pero en ambos casos se les excluye y desecha. Las justificaciones de la necropolítica se enuncian en los medios masivos. Los rebeldes se convierten en “terroristas” enemigos de la nación. El racismo existente hace que la población pacífica sea considerada inferior. Por eso, una vez más su muerte por hambre o violencia armada no interesa. Esto también ocurre en las sociedades europeas y estadounidense, aunque en otros porcentajes y cifras, como recuerda Žižek en su trabajo sobre *Violencia* (2008: 14).

La visibilidad y condena de la necropolítica del MK no fue hecha por un grupo de jóvenes artistas iluminados o visionarios. Ésta fue posible porque tuvieron la oportunidad de vivir, presenciar y contrastar el tránsito del Estado de bienestar de Juan Velasco Alvarado (1968-1975) al del libre mercado iniciado por Morales Bermúdez. Observaron que mientras el Estado benefactor con sus políticas proteccionistas había promovido la industrialización nacional y el desarrollo del mercado interno, en la política de la libre economía el sector privado era el nuevo agente de un mercado de capitales recientemente constituido.³ De otra parte, en la escuela secundaria y en la universidad les habían enseñado a pensar críticamente. Nociones del marxismo, psicoanálisis, budismo, situacionismo, las teorías de la filosofía y teología de la liberación les permitieron llevar a cabo sus críticas del neoliberalismo.⁴

Los miembros del MK fueron testigos y sobrevivientes de la necropolítica diseñada para imponer el neoliberalismo en el Perú. Desde un inicio el grupo Kloaka se dio cuenta de que el Estado neoliberal peruano, en su modalidad democrática, también ejercía violencia sistémica. La aplicación de su modelo necesitaba una necropolítica que decidía quiénes debían morir en el proceso de modernización neoliberal. El masivo

³ Martin Hopenhayn en el capítulo “Crisis de legitimidad en el Estado Planificador”, de su libro *Ni apocalípticos ni integrados* (1995: 180-212) explica sucintamente el cambio de los Estados de bienestar a Estados neoliberales latinoamericanos.

⁴ En mi artículo “Pensamiento crítico y necropolítica en el movimiento Kloaka” estudio la denuncia de la necropolítica motivada por el uso de un pensamiento crítico aprendido durante su educación (2009: 135-150).

desempleo y subempleo provocados por la política de liberación de importaciones que llevaba al cierre de fábricas y la reducción de la burocracia estatal, el abandono de los sistemas de educación y salud pública y las migraciones masivas por la privatización de las tierras de cultivo estaban teñidos de sangre. El grupo veía que estas acciones provocaban la muerte de una mayoría de peruanos. La generalización de la pobreza, el incremento del hambre, la delincuencia juvenil, abandono de niños, drogadicción, epidemias, suicidio, crímenes familiares y las acciones de los movimientos alzados en armas tenían como resultado final la muerte de miles de ciudadanos peruanos. Por último, detalló la estrategia antisubversiva que violaba los derechos humanos y la corrupción del gobierno de Belaúnde. Las acciones de la policía y el Ejército empezaron a ensangrentar el campo y ciudades de provincias al tratar de reprimir a los movimientos insurgentes. En pocas palabras, el MK denunció esta crisis en términos de la violencia sistémica del neoliberalismo y planteó una solución política con la revolución socialista (“Pronunciamiento” en Zevallos-Aguilar, 2009: 159-161). El poeta Domingo de Ramos resumió en una frase clave la implementación del modelo como una *arquitectura del espanto* que dio el título a su primer libro. Y a la crisis que generó el vendaval neoliberal el grupo la llamó una “situación cloaca”. Róger Santiváñez aclara el punto señalando:

Para nosotros lo que viene sucediendo en el Perú es una situación cloaca, el Perú es una cloaca. De allí tomamos el nombre KLOAKA con K. No es cómodo que nos demos cuenta de que estamos padeciendo esta situación y que de allí mismo salgamos como una propuesta de KLOAKA con K. (Santiváñez, 1983: 8).

La situación cloaca la encontraron también en la institución literaria y la práctica de la escritura poética. El señalamiento de su existencia en eventos públicos les generó muchos conflictos con personas que asumieron la defensa de la institución o simplemente se sentían atacados: “Hemos mostrado la situación Kloaka del país y de la poesía/ y desarrollado una acción completa —mágica— de choques públicos, enfrentamiento directo, recitales, conciertos, discusión callejera, etc./” (Véase “El gran Pachakutik” en Zevallos-Aguilar, 2009: 165-166).

Las experiencias personales de los miembros del MK no eran ajenas a esta crisis generalizada provocada por las políticas neoliberales. En efecto, el proyecto del gobierno de Belaúnde Terry que priorizó el pago

de la deuda externa y la liberación de impuestos a las importaciones afectó su situación económica. La disminución del poder adquisitivo de sus padres llevó a la pauperización de sus familias, en el caso de los de clase media, o la pobreza extrema, en el caso de los que tenían padres trabajadores. De otra parte, las posibilidades de ascenso social gracias a la educación se hicieron limitadas con el desmantelamiento del sistema de educación pública.

La falta de oportunidades para los jóvenes escritores y artistas se acrecentó durante la democracia neoliberal. Por un lado, el gobierno de Belaúnde no diseñó una política específica a favor de los jóvenes, puesto que consideraba que no necesitaba convocar ni legitimarse frente a la mayoría de la población peruana que lo había elegido democráticamente. Por otro lado, las políticas neoliberales afectaban directamente los intereses de los jóvenes peruanos.

El desmantelamiento del sistema educativo público y la ausencia de una política laboral que incluyera a las nuevas generaciones que necesitaban trabajar hacían que no existiera un futuro en el Perú. La devastación del sistema educativo público bloqueaba las posibilidades de ascenso social a través de la educación. La nueva economía no podía dar ocupación estable a una nueva generación de trabajadores. De este modo, la política de juventud implícita del gobierno neoliberal dejaba de convocar a jóvenes peruanos críticos de sus decisiones.

Esta necropolítica los condenaba al hambre y la miseria, muerte lenta, si eran pacíficos como los miembros del MK, o los eliminaba si recurrían a la violencia como fue el caso de los asesinatos de militantes o sospechosos de pertenecer al Movimiento Revolucionario Túpac Amaru y a Sendero Luminoso.⁵

La necropolítica en contra de los jóvenes armados también afectó las vidas de los miembros del MK. Muchos amigos y familiares murieron en acciones de las fuerzas represivas del gobierno. El 3 de marzo de 1982, guardias republicanos ejecutaron extrajudicialmente a James Rousell Wensjoe Mantilla (1956-1982), en la masacre del Hospital de Huamanga. James Rousell era amigo y compañero de clase en la educación secundaria de Róger Santiváñez, en Piura. El 23 de enero de 1983 fueron asesinados en Uchuraccay, Ayacucho, ocho periodistas que eran

⁵ Entre ellos la poeta Edith Lagos (1963-1982) y el poeta José Valdivia Domínguez (1952-1986), pertenecientes a Sendero Luminoso, fueron muertos por las fuerzas represivas del Estado peruano en diferentes lugares.

amigos y compañeros de trabajo en *El Diario de Marka* y *La República*. El 18 de julio de 1983 tres miembros del MK fueron agredidos en un colectivo de transporte público por detectives de la Policía de Investigaciones del Perú.⁶ Tres años más tarde murió el hermano mayor de Lelis Rebolledo, el pintor Félix Rebolledo, en la masacre de la cárcel de San Juan de Lurigancho, el 19 de junio de 1986.

También la precariedad económica y social se intensificó para los miembros del MK en el plano laboral; al igual que miles de jóvenes no pudieron encontrar empleo en el reducido mercado de trabajo. Su actitud desafiante y crítica de la institución literaria peruana y la política de los partidos de izquierda, que participaban en la democracia y controlaban gran parte de las ONG, llevó a los que se graduaron de la universidad a que no pudieran aspirar a trabajar en instituciones académicas y organizaciones controladas por la izquierda.

Las críticas de la representatividad y representación de la subalternidad que emprendieron provocaron irritación, desconfianza y cierre de puertas.

Su talento en la escritura fue reconocido en la prensa independiente que existía en la época. Trabajaron como reporteros en diarios y revistas. Róger Santiviáñez trabajó en la revista *Oiga*, Julio Heredia trabajó en las revistas *Gente*, *Caretas* y el diario *El Observador*. En este último diario fue reportero estrella Edián Novoa.

A mediados de los ochenta los problemas sociales y políticos señalados por el MK y sobre todo la falta de oportunidades para los jóvenes peruanos generaron su emigración al extranjero. Los primeros integrantes del MK dejaron el país a mediados de 1980 junto a miles de peruanos de clase media y baja.⁷

La emigración también se constituyó en la única solución para evadir la espiral de violencia que involucró a la mayor parte de los ciudadanos peruanos. Por un lado, con la declaración del estado de emergencia y la suspensión de las garantías constitucionales, el Ejército

⁶ En *El Diario de Marka* del 19 de julio de 1983, bajo el titular “PIP golpea brutalmente a cinco intelectuales”, aparece la siguiente noticia local: “Cinco jóvenes intelectuales fueron brutalmente golpeados dentro de un colectivo que abordaron en la avenida Arequipa, por dos efectivos de la PIP que viajaban en los asientos delanteros. Los afectados son los poetas José Alberto Velarde y Róger Santiviáñez, del movimiento Kloaka, el escritor Edián Novoa, el pintor Armando Williams y el periodista islandés Erik Akenson” (recorte de periódico incluido en Mazzotti, 2002: 210).

⁷ Forman parte de la cuarta ola de emigración que, según Teófilo Altamirano tuvo lugar de 1980 a 1992. La violencia política y la crisis económica fueron las causas de este éxodo masivo (61).

y la Marina aplicaron la estrategia de tierra arrasada en el campo y el rastillaje en las ciudades. La tortura y desaparición de sospechosos de “acciones terroristas” se hacían más frecuentes e indiscriminadas.⁸

De otra parte, Sendero Luminoso empezó a ejecutar a campesinos acusados de colaborar con los aparatos represivos del Estado y a especialistas en desarrollo que capturaba en el campo.⁹

Además, se hizo evidente el involucramiento en el tráfico de drogas de Sendero Luminoso y MRTA en las zonas cocaleras y se intensificaron, en un cambio de estrategia del campo a la ciudad, la ejecución de líderes populares y las explosiones de coches bomba en Lima.¹⁰ Los medios de comunicación de masas sobredimensionaron los hechos y pronosticaban la victoria de Sendero Luminoso. La mayoría de la población entró en pánico y cambió de actitud. Fue del escepticismo a la condena abierta de los movimientos alzados en armas. En pocas palabras, a fines de los ochenta se extingue para los peruanos el horizonte de futuro que había forjado el progresismo y se vuelven comunes las acciones individualistas del “sálvese quien pueda”, “todo vale”, y se dejan de lado proyectos colectivos.

La relación entre el MK y las instituciones del Estado peruano fue bastante problemática como se ha visto en anteriores párrafos. Existió una gran tensión porque el MK fue uno de los pocos que comprendía la definición del Estado moderno. Según el MK todos los ciudadanos forman parte del Estado-nación y por lo tanto los gobiernos debían proteger sus derechos y no sólo exigir el cumplimiento de deberes. También estaban convencidos que los ciudadanos habían dado soberanía al Estado para proteger el derecho más importante, que era el derecho a la vida de todos y no de unos cuantos. Otro derecho que tenía especial importancia para el MK era el derecho a la cultura y la educación. Pero definitivamente sus derechos no podían ser protegidos en una época en que tanto la institución literaria como las políticas culturales del gobierno cambiaban en el orden neoliberal.

⁸ Como parte de su estrategia antisubversiva, las fuerzas del orden realizaban masacres de campesinos, a los que entierran en fosas comunes. Las más conocidas son las de Acomarca, Cayara, Chumbivilcas, Putis y Pucayacu, que ocurrieron durante el gobierno de Alan García. Se calcula que 5.000 campesinos fueron asesinados durante su gobierno.

⁹ Entre los meses de enero a julio de 1992 treinta y siete “coches bomba” de Sendero Luminoso estallaron en Lima Metropolitana, dejando aproximadamente cincuenta muertos. El que tuvo más impacto fue el atentado de la calle Tarata.

¹⁰ En el informe de la Comisión de la Verdad y Conciliación (2003) existe una explicación pormenorizada de los hechos.

La institución literaria peruana tradicionalmente había servido para que distintos grupos sociales emergentes, en distintos periodos históricos, alcanzaran el prestigio y la legitimidad social mediante la escritura alfabética. La búsqueda de legitimidad política hizo que sobre todo los gobiernos dictatoriales realizara una política que convocaba a los sectores medios y populares, ya que estos sectores emergentes presionaban y desafiaban a los grupos de poder que llegaban al gobierno.

Así se explica la génesis y desarrollo de los indigenismos de jóvenes provincianos de los años veinte y su profunda relación con los sucesivos gobiernos de Augusto B. Leguía (1919-1930), o la relación de la “generación del 70” con el gobierno del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975). Los jóvenes indigenistas de los 20 y de la generación del 70, a pesar de haber tenido una actitud crítica del orden establecido en su momento, terminaron ejerciendo ocupaciones en la burocracia y medios periodísticos del Estado.

En los años ochenta la vida de los jóvenes escritores se hizo más precaria. La política cultural neoliberal inició un proceso de desintelectualización del país. El gobierno de Belaúnde, con el propósito de impedir el desarrollo de una nueva generación de jóvenes críticos, hizo cortes presupuestarios al sector de educación pública. Las escuelas, colegios y universidades públicas se vieron afectadas por la falta de material didáctico y laboratorios, el aumento de la proporción estudiante-maestro, abandono de campañas de lectura y sueldos bajísimos de catedráticos y profesores. También emprendió un cambio curricular que erradicó el pensamiento crítico.

Para contrapesar el descuido de la educación pública, se promovió la industria del entretenimiento relacionada con avances técnicos y nuevas tecnologías audiovisuales. Así se importaron en masa los primeros televisores a color, las computadoras personales y las videocaseteras. Asimismo, el gobierno devolvió a sus dueños los medios de comunicación de masas expropiados por la dictadura militar.

Los medios masivos promocionaron la compra de la nueva tecnología audiovisual y el consumo de novedosas formas culturales. El videoclip, los enlatados policiales, la pornografía, los programas de concurso en la televisión, los juegos electrónicos, las máquinas tragamonedas y los noticieros con novedosos formatos llevaron a que la mayoría de los ciudadanos peruanos perdieran interés en la literatura.

Dicho de otra manera, el gobierno de Belaúnde emprendió un proceso de saturación de información y desmovilización social mediante

los medios de comunicación masivos y nuevas tecnologías audiovisuales. En consecuencia, no necesitó convocar a un nuevo contingente de escritores. El único apoyo que buscó fue el de escritores neoliberales consagrados que con su prestigio internacional legitimaron las políticas del gobierno. No hay que olvidar que Mario Vargas Llosa fue llamado a presidir la comisión investigadora de la masacre de Uchuraccay con el propósito de corroborar la versión oficial del gobierno. Según el gobierno de Belaúnde, los campesinos salvajes confundieron a los periodistas con una patrulla de Sendero Luminoso.

Ayudó a la confusión el hecho de que los pobladores de Uchuraccay creyeron que los teleobjetivos de las cámaras fotográficas eran armas de fuego. La versión oficial fue desmentida por una serie de hechos. Investigadores independientes demostraron que varios campesinos de Uchuraccay eran licenciados del Ejército. Habían recibido entrenamiento militar, estaban familiarizados con las armas y habían sido alfabetizados en su paso por los cuarteles.

Se comprobó que los pobladores de Uchuraccay seguían los lineamientos de la estrategia antisubversiva de guerra de “baja intensidad” del Ejército cuando asesinaron a sangre fría a ocho periodistas. Por último se encontró evidencia de la existencia de diálogo entre campesinos y periodistas en las fotos que sacó una de las víctimas, el fotógrafo Willy Retto del diario *El observador*, antes de morir.

El MK publicó un “Pronunciamiento” sobre la matanza de periodistas en Uchuraccay. Su análisis de la coyuntura coincidió con la visión oficial sobre los indígenas en el sentido de considerarlos salvajes. Pero difiere en la explicación de las causas de su salvajismo. Es decir, según el MK, los ejecutores de la masacre fueron “alejadas comunidades campesinas que viven encerradas en su cultura ancestral —sobreviviendo— porque la burguesía sólo las ha considerado carne de cañón” (Zevallos-Aguilar, 2009: 159).

En el mismo documento, el MK atacó la estrategia contrasubversiva del gobierno: “Los sinchis [cuerpo especializado en luchar contra guerrillas] —según todas las evidencias— azuzaron de manera cobarde, alevosa y asesina a los comuneros de Uchuraccay; ellos sólo son enajenados instrumentos del Gobierno” (Zevallos-Aguilar, 2009: 160).

Si bien el MK ya había sido disuelto en 1984, los exmiembros continuaron su crítica a la necropolítica del neoliberalismo. En 1985 se eligió como presidente a Alan García Pérez y empezó a gobernar el partido político APRA (Acción Popular Revolucionaria Americana). En

una contradictoria prédica populista y antiimperialista, García Pérez promete dismantelar las políticas neoliberales del anterior gobierno, pero continúa la estrategia contrasubversiva de sus predecesores que encarcelaba y mataba a los jóvenes rebeldes.

La política cultural del APRA de nuevo involucró al Estado pero de una forma centralizada. En este periodo los exintegrantes del MK mantuvieron la crítica a la estrategia antisubversiva del Ejército y Marina peruanos. Es decir, se pronunciaban en contra de los operativos de tierra arrasada en el campo y el rastrillaje en las ciudades. Así poetizaron en un registro realista las masacres de los penales (19 de junio de 1986) donde murieron jóvenes inculpados de formar parte de Sendero Luminoso y el MRTA. Los poemas más conocidos sobre estos hechos son “Su cuerpo es una isla en escombros” (43-44) del poemario *Arquitectura del espanto* donde Domingo de Ramos concibe que la necropolítica neoliberal es una continuación de la necropolítica colonial. En este sentido, utiliza como ejemplo las acciones de necropolíticas que fueron víctimas Guamán Poma de Ayala y sus descendientes desde el siglo XVI: “las cabezas de los que murieron en 1986 aproximadamente/ cuando cayó el imperio por el Virrey de Lurigancho” (44).

Y en su poema “19 de junio” (62-65), del libro *Castillo de popa*, José Antonio Mazzotti reconstruye las acciones ocurridas en la isla del Frontón a partir de percepciones sonoras. Termina el poema con los siguientes versos: “Cadáveres, cadáveres, cadáveres, peldaños/ de brazos y piernas, de cinturas y ojos reventados!/ Los tambores cortando los vidrios, y en el aire/ un silencio complicado y torpe. Demasiado para una mañana/ húmeda y tibia de invierno” (97).¹¹

Mary Soto en su poema “Para ti que siempre vivirás” (c. 1992), que lleva el epígrafe “Demasiada muerte para ocultarla / demasiado dolor para callarlo / demasiada rabia para contenerla” (46), se refiere a cuatro ejecuciones extrajudiciales relacionadas con Sendero Luminoso y el MRTA.

En la primera estrofa muere un compañero herido de bala en sus manos. En la segunda, recuerda cómo fue encontrado el cuerpo hinchado y putrefacto del Chino, luego de ser ejecutado extrajudicialmente, en un descampado de Lurín, a las afueras de Lima. En la tercera, recrea cómo fue ejecutada una amiga que militaba en Sendero Luminoso, por

¹¹ Paolo de Lima hace interpretaciones de este poema de José A. Mazzotti y de textos de otros poetas del grupo.

la espalda dentro del cuartel “Los Cabitos” de Ayacucho. En la cuarta estrofa imagina cómo fue pulverizado el cuerpo de un amigo en una emboscada que llevó a cabo el Ejército peruano contra un pelotón del MRTA en Los Molinos, Junín.

Las muertes violentas y desmembramientos de cuerpos de jóvenes vinculados a los grupos alzados en armas también son temas de los poemas “Amalia. Foto poema de amor lumpen”, de Dalmacia Ruíz Rozas (incluido en de Lima, 289-290) y el cuento “JQ 1178: Catalepsia” (65-79), de Edián Novoa.

Los dibujos e ilustraciones de Enrique Polanco y Guillermo Gutiérrez registran las diversas formas en las que se ejecutó la necropolítica neoliberal. El único número de la revista del Grupo fue ilustrada por Enrique Polanco. En ella aparecen dibujos a tinta donde se ve a un desquiciado caminando desnudo en la calle, situación muy común en las calles de Lima en los años ochenta (ver apéndice). En otra página hay un dibujo de cuerpos tirados en el suelo con claras señas de haber sido ejecutados y torturados antes de morir (ver apéndice). Esta escena también era un hecho común en esos años. Cada día se descubrían las masacres realizadas por los aparatos represivos del Estado o Sendero Luminoso en provincias de los departamentos de Apurímac y Ayacucho principalmente.

Los dibujos de Guillermo Gutiérrez son de estilo expresionista. Todavía no han sido publicados. Además de escribir, Gutiérrez dibujaba a tinta o con plumones constantemente. Los tres dibujos comentados son un regalo que el escritor/dibujante me dio en los años ochenta. Se podría decir que en ellos se da cuenta de la necropolítica sobre los sectores pacíficos que no se enfrentaron al vendaval neoliberal. Los tres dibujos representan la precariedad en la que se encontraban grandes sectores de la población limeña. En el primer dibujo se ve a un mendigo sentado sobre la basura agarrando una bolsa en una calle de la ciudad (véase al final de este capítulo su respectivo Apéndice de imágenes).

Era muy común ver esta escena en las calles de Lima. Los pobres adoptaron la mendicidad como estrategia última de sobrevivencia y vivían en la calle. La segunda imagen corresponde al trazo de una escena en donde un hombre con los ojos desorbitados carga en su espalda una enorme piedra. Una mujer calva semidesnuda con los senos al aire, mientras se tapa el rostro con su brazo izquierdo, lo azota con el otro. Un observador celebra con una sonrisa el castigo. Este dibujo es alegórico en el sentido que trabaja la ley del más fuerte que convirtió en sentido común el neoliberalismo.

Este sentido común también regía las vidas de los más pobres. Ellos olvidaron la solidaridad. Si se les presentaba la oportunidad, explotaban al más pobre. En vez de ser condenada esta actitud más bien se celebraba como si fuera una acción divertida. En el tercer dibujo en un primer plano dos muchachos están haciendo un pase de drogas. En un segundo plano una mujer junto a un niño están esperando que alguien les de limosna. En un tercer plano un niño observa el pase de drogas cubriéndose los rostros debajo de los ojos con un pañuelo. Este dibujo es realista. Varios barrios de la ciudad se convirtieron en centros de expendio de drogas donde iban los compradores para abastecerse de estupefacientes.

Ésta es la época del incremento astronómico del consumo de la pasta de cocaína de parte de los jóvenes desilusionados por la inexistencia de un futuro. El niño obviamente representa la pérdida de la inocencia cuando veía estas situaciones con una frecuencia inusitada en una ciudad llena de traficantes y consumidores de drogas y millares de mendigos.

En suma, la política antisubversiva del Estado peruano junto al cambio de estrategia de Sendero Luminoso, de llevar el escenario de la guerra a Lima y ciudades de provincias con los coches bomba, aumentó a niveles de pesadilla la violencia ejercida por ambos bandos. Del mismo modo, el fracaso de la política económica y la corrupción del gobierno de Alan García Pérez, más un conflicto armado que provocó setenta mil muertos, nueve mil desaparecidos y un millón de desplazados del campo a las ciudades entre 1980 y 1992, hizo que se acelerara la emigración al extranjero. Coincidentemente, varios de los exmiembros y aliados del MK dejan el Perú durante el gobierno de García Pérez como parte de este éxodo masivo.

EL MK junto a su crítica de la necropolítica neoliberal, planteó un proyecto ideológico y estético. Aunque tenían propuestas literarias distintas, lo que los unía era su coincidencia en rechazar y cambiar el nuevo orden establecido.¹² En vez de quedarse en el mero nihilismo, articularon un proyecto de cambio creativo que fusionaba arte, vida y política como negación de la necropolítica del gobierno que representaba, según ellos, los intereses de la burguesía. Su propuesta se parecía mucho a la del filósofo italiano Antonio Negri. Es decir, ellos oponían

¹² “Kloaka es una suma de individualidades que no han quedado anuladas por el hecho de estar viviendo esta extraordinaria experiencia grupal. Lo que nos une es el sentimiento común frente a la m... Odiamos, pero sabemos que ese odio debe ser transformado creadoramente [sic]” (Heredia Martínez, 1983: 59).

el biodeseo al biopoder. Según Negri: “Hay que oponer el biodeseo al biopoder. El deseo de la vida, su potencia, su riqueza son las únicas cosas que podemos oponerle” (2003: 64). En este sentido, en su primer manifiesto “Nor Kloaka” (23 de enero de 1983) hacen un llamado a las “víctimas del dolor y la angustia social” que “han padecido la explotación, discriminación y marginación por parte de los capitalistas-burgueses” (Zevallos-Aguilar, 2009: 157) y que han sufrido la enajenación de la potencialidad creadora.

Frente a esta situación ellos anuncian “la liberación integral (económica, psicológica, social y cultural) de los hombres y mujeres de nuestro país,” recuperan “la esencia liberadora del Arte y la Literatura auténticos” (Zevallos-Aguilar, 2009: 157).

Asimismo, el movimiento “odia y rechaza las formas represivas, enajenantes reaccionarias de todo el sistema educacional burgués”, “odia y rechaza las formas antihumanas de relación social, basadas en la lucha de clases, en el individualismo y en el egoísmo burgués”, “propone amar, amar locamente a la vida y al amor”, “propone formas alternativas de organización social, basadas en el Amor y la Solidaridad entre los individuos”, planifica “la creación de COMUNAS TOTALES DE REALIZACIÓN Y DE LIBERACIÓN ERÓTICA”.

En suma, plantean “la Auténtica Revolución, que no es otra cosa que REIVINDICAR LA VIDA y la posibilidad de la felicidad frente a la muerte” (Zevallos-Aguilar, 2009: 158). Esta concepción de una revolución auténtica, como reivindicación de la vida frente al “dolor social”, se repite en el “Primer texto (Manifiesto)” (21 de abril de 1983). Hay que reparar que de manera indirecta se estaban distanciando de una revolución en marcha que preconizaba Sendero Luminoso.

En este documento, en una concepción del artista y escritor comprometido, la novedad son las responsabilidades que se le asignan al poeta y al artista: entre ellas “tiene en primer lugar, la tarea de crear una obra que sea su primera y más contundente propuesta. Y en segundo lugar [...] le corresponde al artista el rol de crítico, sacerdote, agitador radical, maestro de escuela, es decir movilizador de la conciencia de la mayor cantidad de personas” (Zevallos-Aguilar, *Provincias*: 161).

En el documento “Pronunciamiento” (1 de febrero de 1983), conciben a “Kloaka como *conciencia vigilante* de lo que ocurre en este país, denuncia sin cesar el sufrimiento social y personal a que somete este sistema a la gente, y propondrá la liberación en todos los niveles” (Zevallos-Aguilar, 2009: 160). Es decir, recuperaban el rol crítico que

el artista y el intelectual debían cumplir frente al poder y denunciar sus excesos en contra de los dominados. Seguían el aforismo de César Vallejo: “Los intelectuales son rebeldes, pero no revolucionarios” (1973: 75).

En el documento “Primer Texto (Manifiesto)” se recupera la potencialidad artística de los seres humanos que ha sido reprimida por la sociedad capitalista con el sometimiento y la miseria. Considera “que la experiencia poética no es patrimonio ni exclusividad de nadie” (Zevallos-Aguilar, 2009: 161).

Sin embargo, pocos tienen la capacidad de ejercer su creatividad (el sentido de creación de *poiesis*) porque “la organización de la vida social y la cotidianidad [rutina] del trabajo [...] que impone la economía capitalista, lo que pone en la clandestinidad del arte a cientos de miles empujados a la enajenación, a la miseria, al sufrimiento” (Zevallos-Aguilar, 2009: 161).

Entonces, es tarea del poeta recuperar del anonimato la capacidad creadora de belleza de la gente común que no se encuentra en formas artísticas convencionales y hacerla visible para formular un nuevo arte:

De la mixtura, de la mezcla, del caos, del capitalismo deformado, la penetración imperialista y de las formas de resistencia cultural habida entre los grupos más golpeados, y del conjunto de mitos, aspiraciones religiosas, sueños, frases inéditas, el habla de la calle, celebraciones y soledades; en fin todo el horizonte utópico a través del cual sentimos que la vía de la imaginación es el camino más cierto para llegar a la realidad palpable de la belleza, del amor, de la libertad (“Primer Texto (Manifiesto)”, en Zevallos-Aguilar, 2009: 161-162).

Entre varias declaraciones y documentos destaca el siguiente párrafo que resume su propuesta y la necesidad de agruparse:

la alternativa poética de Kloaka es fundamentalmente la de la libertad y la de la vida. No se trata solamente de una escuela poética o de una determinada tendencia artística, o algo así. Lo que nos interesa es reivindicar la poesía en la vida, y crear un movimiento que pueda romper estructuras, que pueda darle una conciencia a la gente, una vía [...] diríamos que hay que hacer de cada instante de la vida una obra de arte y un poema de toda la vida. Y lo cotidiano, la realidad, eso, la realidad. Tenemos una experiencia urbana terrible. Y una experiencia provinciana también te-

rrible. Somos un producto cosmopolita. Aquí tenemos una solidaridad y una lealtad que va hasta las últimas consecuencias. (Heredia, 1983: 58)

Escritores de distintas posiciones políticas fueron el blanco de sus críticas. En su manifiesto “Carta a los imbéciles de la poesía peruana. Quema de basura” se hace más claro su proyecto ideológico estético.

Subrayan su distanciamiento con “los valores estéticos y de la praxis de, la burguesía peruana, sin duda la más inculta y mediocre de Latinoamérica” (Zevallos-Aguilar *Provincias* 163) y destruyen a los “falsos íconos” (Zevallos-Aguilar, 2009: 164) de esa época por sus posiciones políticas y sus propuestas poéticas.

En este documento se lanzan contra los poetas más representativos de cuatro generaciones. Las propuestas poéticas y posiciones políticas de Martín Adán, Antonio Cisneros, Alejandro Romualdo y Jorge Pimentel son objeto de burla y sarcasmo.

Luego de sentar sus diferencias con los poetas organizaron un evento de arte total en el bar “La catedral” el 11 de febrero de 1983 para establecer distancias con Mario Vargas Llosa, el escritor peruano más prestigioso en estos años.¹³

El grupo Kloaka escogió este bar, célebre escenario de la novela *Conversación en la catedral* (1969), por dos motivos. Quería demostrar su acercamiento con lo lumpen marginal que frecuentaba el sitio a la sazón, en el otro extremo de los círculos sociales que frecuentaba Vargas Llosa, y quería hacerle un llamado de atención como propulsor preclaro del neoliberalismo de los años ochenta. Mario Vargas Llosa había abandonado el papel de escritor comprometido de su primera fase creativa en los setenta.¹⁴

¹³ Róger Santiváñez y Dalmacia Ruiz Rosas protestaron contra las posiciones de Mario Vargas Llosa y el programa de gobierno de Fernando Belaúnde Terry el día de la presentación de la novela *La guerra del fin del mundo*, en 1982. Mientras el escritor, el presidente de la República y otras celebridades participaban en el evento en el lujoso Hotel Bolívar, los dos poetas deshojaban en las inmediaciones de la puerta del hotel novelas anteriores de Vargas Llosa. Los dos poetas fueron apresados y liberados el mismo día porque la policía no encontró un delito que los criminalizaba.

¹⁴ “La catedral” era un concurrido bar donde, los protagonistas, Santiago Zavala y Ambrosio Pardo, llevan a cabo las conversaciones reveladoras de la corrupción del *status quo* que le da estructura a la novela. En la actualidad el bar ya no existe, pero en los ochenta estaba mucho más arruinado por los cambios económicos y sociales capitalistas que habían ocurrido después de la dictadura de Manuel Apolinario Odría (1948-1956), marco temporal de la novela.

Algunos de los miembros del MK poseían una concepción vanguardista del intelectual y escritor al sentirse abanderados del movimiento popular, en su papel de “conciencia vigilante”. Esta posición vanguardista fue criticada dentro del mismo movimiento cuando apenas acababa de fundarse el grupo.¹⁵

Finalmente, en el documento “Mensaje urgente” de mayo de 1984 los miembros restantes, luego de manifestar su resignación sobre la inevitabilidad de la violencia, después de la expulsión de Mariela Dreyfus, Guillermo Gutiérrez, Julio Heredia y Mary Soto, realizan la siguiente reflexión marcando su distancia con grupos que se consideraban vanguardias de los campesinos y proletarios: “Hay que abandonar la teoría de la ‘vanguardia dirigente’ / para adoptar la teoría más simple y honrada / de la minoría actuante que desempeña el papel de un fermento permanente, que impulsa a la acción sin pretender dirigirla” (Zevallos-Aguilar, 2009: 168).

En este mismo sentido, en su autorrepresentación no se consideran modelos de la juventud. Más bien en textos de corte autobiográfico expresan eclecticismo político y estético, sentimientos en pugna, rebeldía, humildad, confusión y contradicciones en su posición y actitud dentro de los ámbitos familiares, sociales y políticos. En pocas palabras, autorrepresentan a un sujeto problemático con una serie de conflictos internos y, por qué no decirlo, temores.

Las representaciones de sus exploraciones de la cotidianidad violenta del mundo popular tienen un carácter testimonial. Pareciera que cuando llegan a tomar conciencia de la dificultad en lograr un cambio positivo empiezan a registrar un mundo que rápidamente desaparecía.

En un código realista, lo que trataban de hacer era narrar la “arquitectura del espanto” del orden neoliberal que destruía el tejido social de su país con la necropolítica que tenía varias formas de operar. El mismo nombre antipoético del MK responde a esta intencionalidad.

Se autodenominan Kloaka con el propósito de señalar el deterioro, incluyendo sus vidas personales, del Perú de los ochenta. Los poemas, cuentos y crónicas se constituyen en un testimonio personal de experiencias propias. En ellas exploran el mundo del deseo y el cuerpo como afirmación de vida. Asimismo narran sus recorridos por una ciudad en caos.

¹⁵ En la entrevista de Julio Heredia, Mary Soto disiente señalando: “Oye, pero eso a mí me parece una actitud muy mesiánica; decir que somos la única alternativa, no me parece. (Y Polanco, el pintor, agrega): Yo también estoy de acuerdo con eso” (58).

Por otra parte, también es testimonial en el sentido de que sus obras literarias y varios de los manifiestos se convierten en documentos que registran, hacen visibles y denuncian los excesos de la violencia del Estado, la intensificación del terror cotidiano, situaciones de pobreza absoluta y acciones de nuevos sectores sociales que surgieron en la ciudad de Lima que ya albergaba a un tercio de la población peruana. Tampoco hay que olvidar que el carácter testimonial de sus obras artísticas se debía a que se producen en una época en la cual la literatura testimonial es una de las vetas más importantes de la literatura latinoamericana.

Visto de otra manera, el proyecto ideológico, estético y político del MK se convierte en un canto de cisne de la clase media y popular que empieza a desaparecer en los ochenta. Pudieron enunciar y hacer realidad esta propuesta estética porque desarrollaron un pensamiento crítico en un sistema de educación pública que estaba siendo desmantelado. Pudieron ser testigos y protagonistas de etapas históricas claves de la sociedad peruana. Vivieron durante los años del último gobierno benefactor y padecieron la necropolítica del neoliberalismo.

Lamentablemente, la necropolítica del neoliberalismo ha continuado con varios gobiernos hasta el presente. Ha tenido un costo social en el que ya se ha sacrificado a nuevas generaciones de jóvenes que han reaccionado con violencia delincuente y la autoinmolación mediante el suicidio, el alcoholismo y el consumo de drogas.¹⁶

El Movimiento Kloaka tuvo la certeza de darse cuenta de las relaciones entre neoliberalismo y necropolítica, denunciarla y proponer la alternativa del biodeseo. El surgimiento del MK se dio en un contexto político y social preciso de exacerbación de la violencia en el que convergieron factores externos como la imposición de un modelo económico y una política cultural neoliberales, y factores internos como la existencia de una nueva generación crítica del orden establecido.

Estos jóvenes, que gracias a su educación poseían una conciencia nacionalista y antiimperialista y estaban de acuerdo con la concepción del escritor comprometido, privilegiaron el uso de la literatura y la formación grupal para manifestar su opinión sobre un país que se encontraba en descomposición. Por último, tuvieron la capacidad de atraer

¹⁶ Martín Hopenhayn da alarmantes cifras sobre el incremento de la violencia urbana juvenil y el consumo de drogas durante los ochenta como consecuencia del vendaval neoliberal en América Latina.

a escritores y artistas antisistémicos más jóvenes como lo demuestra el éxito de sus controvertidos eventos de arte total.

Bibliografía

- Altamirano, Teófilo. 1992. *Éxodo. Peruanos en el exterior*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. 2003. *Informe final*. En: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php> Consulta 28 de agosto 2009.
- De Lima, Paolo. 2003. "Violencia y 'otredad' en el Perú de los 80: de la globalización a la "Kloaka." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29.58, pp. 275-301.
- De Ramos, Domingo. 1988. *Arquitectura del espanto*. Lima: Asalto al cielo.
- Dreyfus, Mariella. 1984. *Memorias de Electra*. Lima: Orellana & Orellana.
- Gris, Sebastián. 1983. "Pelea de blancos." *La República* (Lima): 21 de mayo: 5.
- Gutiérrez, Guillermo. 1988. *Viajes de ida y vuelta sobre el Mar Cerenario*. Lima: Edición grito lunar.
- Heredia Martínez, Julio. 1990. *Libro de los muchachos chinos*. Lima: Comité Killka Editores.
- . 1983. "Los poetas de Kloaka". *Gente* [sin número], enero: 56-60.
- Hopenhayn, Martín. 2002. "Droga y violencia; fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Mabel Moraña (ed.). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Latinoamericana, pp. 69-88.
- . 1995. *Ni apocalípticos ni integrados. Aventuras de la modernidad en América Latina*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Mazzotti, José A. 1985. *Fierro curvo*. Lima: Trompa de Eustaquio, Kloaka & Orellana.
- . 2002. *Poéticas de flujo*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú.
- . 1991. *Castillo de popa*. Princeton: Asalto al cielo editores.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Madrid: Melusina.
- . 2003. "Necropolitics". *Public Culture*, 15.1: 11-40.
- Negri, Antonio. 2003. *Del retorno. Abecedario biopolítico*. Traducción de Inés Bértolo. Buenos Aires: Debate.
- Novoa, Edián. 1990. *Tampoco, tan poco*. Lima: Comité Killka Editores.

- Quijano, Aníbal. 2000. "El regreso del futuro y las cuestiones del conocimiento". *Hueso Húmero* 39: 3-17.
- Santiváñez, Róger. 1988. *El chico que se declaraba con la mirada*. Lima: Asalto al cielo.
- . 1983. "La rebelión de los signos" (entrevista hecha por Juan Zevallos). *La Razón* 4: 8.
- . 1984. *Homenaje para iniciados*. Lima: Reyes en el caos.
- Soto, Mary. 1998. *Limpios de tiempo*. Lima: Arteidea.
- Vallejo, César. 1973. *Contra el secreto profesional*. Lima: Mosca Azul Editores.
- Varios. 1987. *La última cena*. Lima: Asalto al cielo.
- Velarde, José Alberto. 1990. *Casa sin puerta*. Lima: Comité Killka.
- Zevallos-Aguilar, Juan. 2009. *Las provincias contraatacan. Regionalismo y anticentralismo en la literatura peruana del siglo XX*. Lima: Fondo Editorial del Vicerrectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- . 2009. "Pensamiento crítico y necropolítica en el movimiento Kloaka". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* Volumen 34.1: 135-150.
- . 2002. *MK (1982-1984): Cultura juvenil urbana de la postmodernidad periférica*. Lima: Ojo de Agua.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Violence. Six Sideways Reflections*. New York: Picador.

Apéndice de imágenes

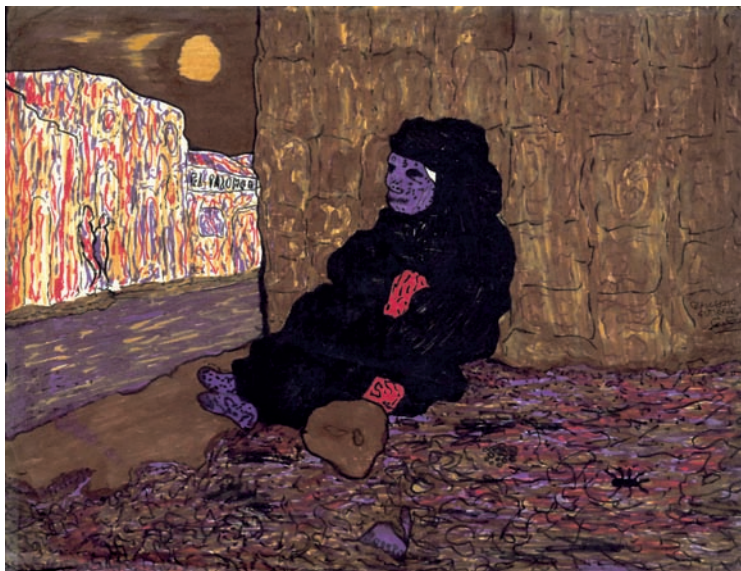
Desquiciado andando desnudo por las calles de Lima.
Enrique Polanco. 1984.



Cuerpos de ejecutados. Enrique Polanco. 1984.



Mendigo sentado sobre basura. Guillermo Gutiérrez.



Mujer que castiga a hombre con un testigo. Guillermo Gutiérrez.



Niño observa pase de drogas. Guillermo Gutiérrez.



Otros títulos de la colección

Imagen y cultura impresa. Perspectivas bibliológicas

Marina Garone Gravier, Elke Köppen,
Mauricio Menchero
(coordinadores)

Actas de economía y complejidad I

Ricardo Mansilla Corona
(coordinador)

Entre cultura(s) y cibercultur@(s). Incursiones y otros derroteros no lineales

Jorge A. González
Primera edición electrónica

Estado de salud de migrantes mexicanos

Guillermina Yankelevich Nedvedovich

La empresa pública en México y en América Latina. Entre el mercado y el Estado

Guillermo Guajardo
Alejandro Labrador
(coordinadores)

Totalidades y complejidades: crítica de la ciencia reduccionista

Julio Muñoz Rubio
(coordinador)

Buena vida, buen vivir: imaginarios alternativos para el bien común de la humanidad

Gian Carlo Delgado Ramos
(coordinador)

América y el Caribe en el cruce de la modernidad y la colonialidad

José G. Gandarilla Salgado
(coordinador)

La filosofía de la liberación, hoy. Nuevas sendas de reflexión, tomo II

José G. Gandarilla Salgado
Jorge Alberto Reyes López
(coordinadores)

Los escritos integrados en este libro resultaron de la experimentación de un grupo de trabajo que —situado ante la ejecutoria de violencias de diferente escala en varios puntos y lugares latinoamericanos— decidió poner un énfasis etnográfico a las reflexiones puntuales de cada integrante sobre esa específica experiencia subjetiva y social.

El reto consistió no solamente en introducirnos en la cultura cotidiana normada y regulada por la presencia simbólica y contundente de hechos, prácticas o códigos violentos sino en hacerlo empezando por ver y leer, percibir y tocar sus salientes visuales.

Con los diferentes grados y escalamientos de la violencia sucede lo mismo que puede incitar su impronta en el caso mexicano reciente, en donde la aparición del país visible se fija en esa intensa experiencia que la gran Simone Weil reconoció en la desdicha trabada en otro modo de justicia. Justicia que empieza por dar cuenta del mal que se sufre, de quién lo inflige y por qué. Será interesante saber de la recepción de su lectura tras esta advertencia metodológica pues al no topar en adelante con ningún estudio a profundidad simplemente damos la ocasión al encuentro con las varias formas de escribir junto con la percepción de lo violento ofreciendo cada uno de nosotros ciertas *visibilidades de la violencia en Latinoamérica*.



CEIICH
30 AÑOS

ISBN 978-607-02-8082-5



9 786070 280825