
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 Ibagüen 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 innombrables, 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 arrebató 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 desenfocos. 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 imaginería 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.

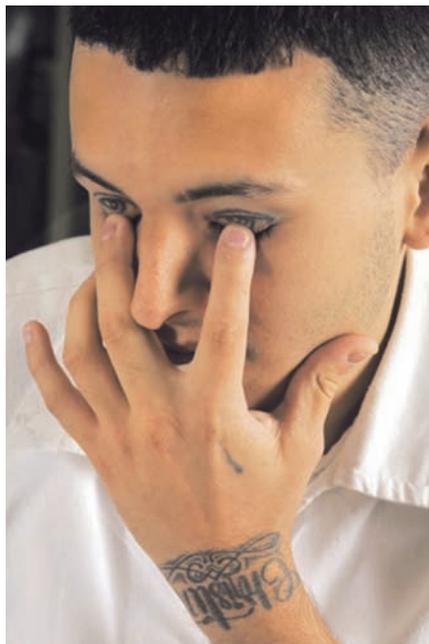
Los trabajos de estos agentes productores de cultura visual circulan además por canales distintos a los de la prensa: galerías de arte, museos o los libros. Son trabajos que tensan la manera en que se le ha dado imagen a la “guerra contra el narcotráfico”, desatienden los discursos oficiales (políticos,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

Mírar. 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.