



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Convocar la rabia.

*Una discusión sobre violencia, narcotráfico
y arte contemporáneo en México y Colombia*

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Alfredo Rodríguez Alcántara

Directora de tesis: Dra. Adriana Raggi Lucio

México, CDMX, 2022



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

*Convocar la rabia.
Una discusión sobre violencia, narcotráfico
y arte contemporáneo en México y Colombia*

Tesis

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

Alfredo Rodríguez Alcántara

Directora de tesis: Dra. Adriana Raggi Lucio

México, CDMX, 2022

Para mi primo Eduardo.

A quien esperamos pronto en casa, para volver a compartir momentos de alegría y de música.

Agradecimientos

A mi familia: mis padres y mi hermano, porque siempre han estado ahí para mí.

A mi mamá, por hacer hasta lo imposible por mi hermano y por mí. Por su inmenso apoyo durante el desarrollo del simposio, aún en circunstancias imprevistas, y por su incansable esfuerzo que ha sido siempre un gran ejemplo.

A mi papá, por tratar de apoyarme dentro de sus posibilidades aún en momentos difíciles. Y a mi hermano, porque sé que podemos estar ahí para el otro.

A mis amigos de toda la vida, Fer, Gabo e Itzani, por siempre estar a mi lado. Y a Laura, por su compañía y por tanto tiempo de risas y de aventuras.

A Cecilia, por haberme impulsado a escribir la tesis que quería, y a la Dra. Dalia, por su acompañamiento durante un momento muy difícil para mí; sin el apoyo de ambas no habría podido concluir este escrito.

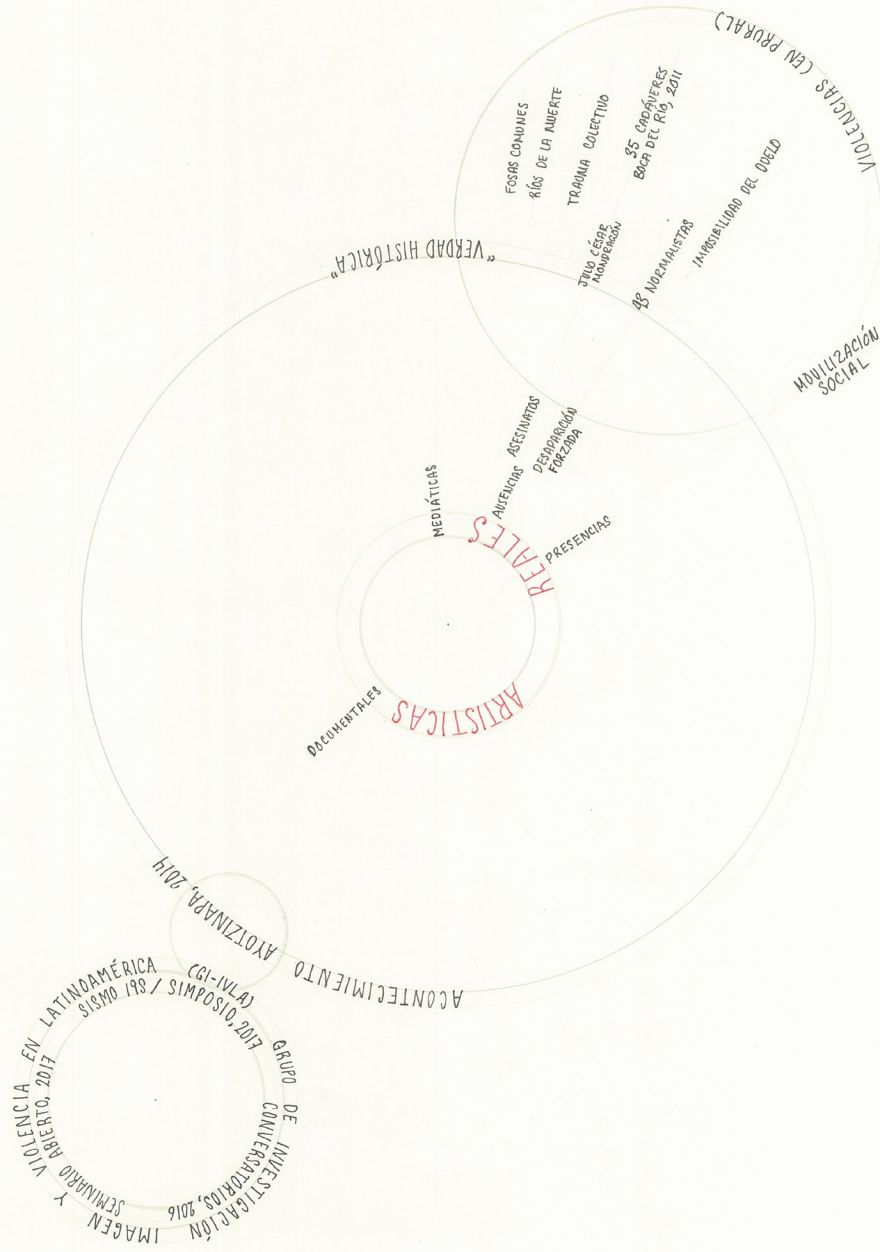
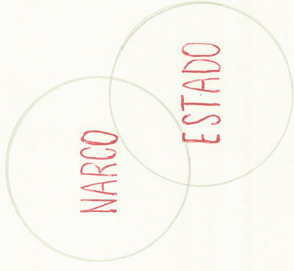
A Pierre, Pedro y al comité de la Segunda Bienal de Artes y Diseño de la UNAM “*Pedir lo imposible*”, por la oportunidad de colaborar en la realización, así como a los proyectos que participaron, por su confianza.

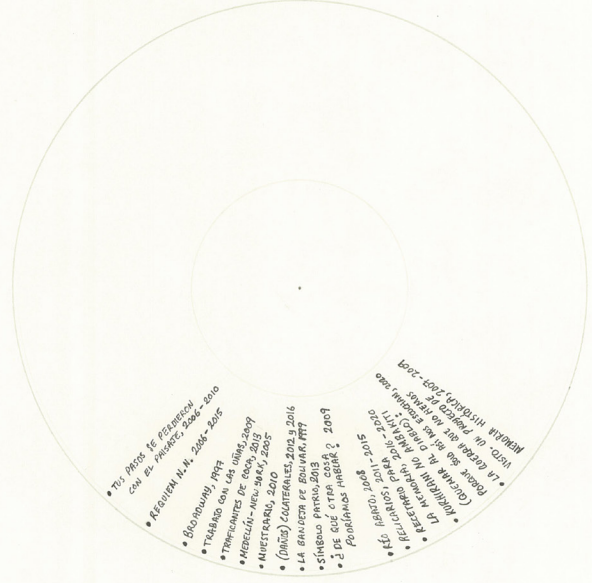
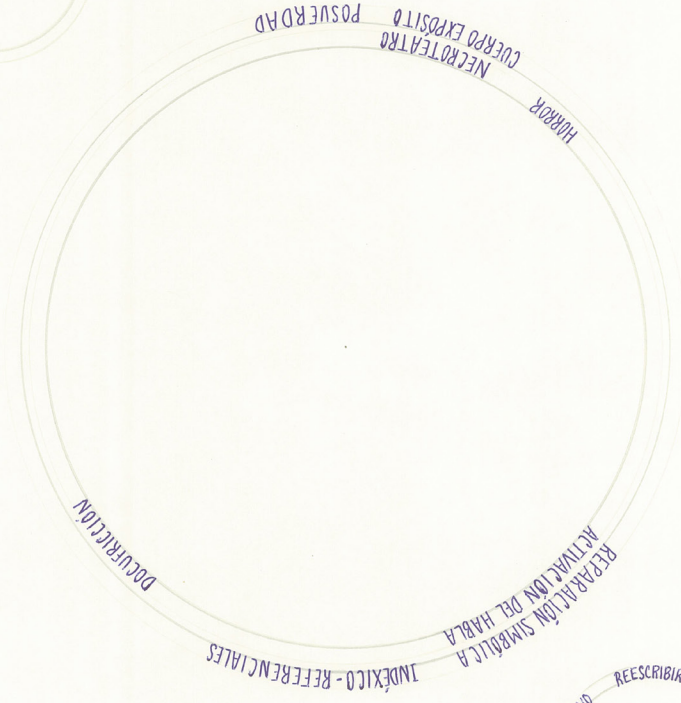
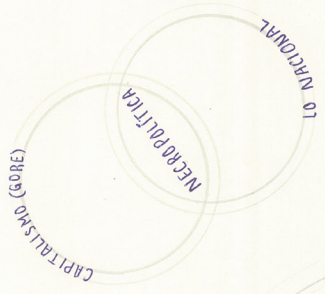
A mis sinodales Rubén, Jarumi, Ximena y Carlos, por sus valiosos comentarios y observaciones hacia este trabajo.

A mi directora de tesis, la Dra. Adriana Raggi, por su apoyo, solidaridad y paciencia para poder ver este trabajo concluído.

A todos los invitados y participantes de las actividades generadas por el Grupo de Investigación Imagen y Violencia en Latinoamérica (GI-IVLA), especialmente a Luis Vargas Santiago, por haber colaborado con el trabajo del grupo y orientado gran parte del desarrollo de nuestra propuesta.

Y finalmente, a Aline, por haber llegado a contagiarme de emoción, motivación y alegría, y por acompañarme en la recta final de la conclusión de este trabajo con tanto cariño y entusiasmo.





- El Negro y la Historia. 2018. 2018
- La guerra del 2017. 2017
- Kolonización y Resistencia. 2017
- Reparación simbólica. 2017
- Prácticas comunitarias. 2017
- El Negro y la Historia. 2018

Introducción

“

Elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo (el enojo provocado por toda la violencia que hay en el mundo, esa violencia a la que nos negamos a estar condenados). Elevar el propio enojo hasta el nivel de una tarea (la tarea de denunciar esa violencia con toda la calma y la inteligencia que sean posibles)

Georges Didi-Huberman¹

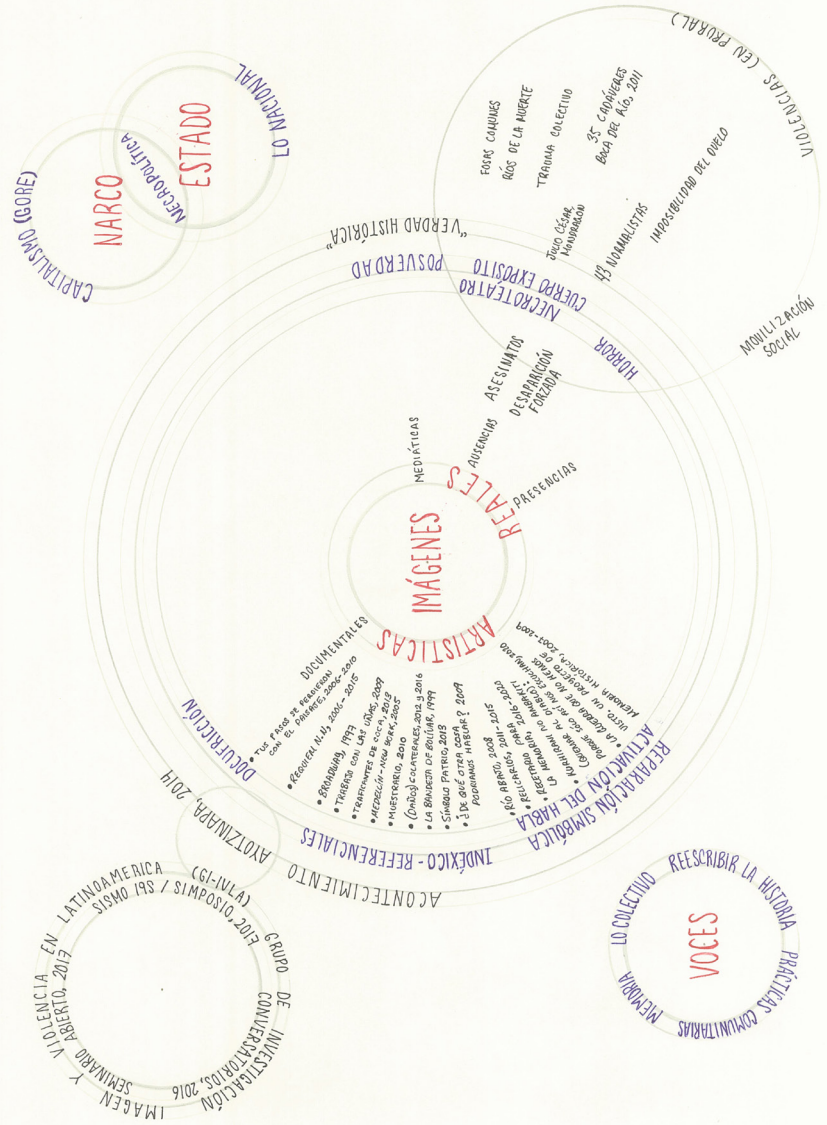
Nombrarlos a todos para decir:
este cuerpo podría ser el mío.
El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre
son nuestros cuerpos perdidos.

Sara Uribe²

1 Georges Didi-Huberman, prólogo a Harun Farocki. *Desconfiar de las imágenes*, de Harun Farocki (Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013), pág. 14.

2 Sara Uribe, *Antígona González*, (Oaxaca de Juárez: Surplus Ediciones, 2012), pág. 13.



Un acontecimiento

Si ha habido un evento que pueda calificar como decisivo en mi experiencia personal y profesional, en tanto que me llevó a concentrar mi interés y preocupación por el tema de las violencias en México desde mi formación como artista visual, ese sería sin duda el ataque del que fueron víctimas los estudiantes de la Escuela Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, durante la noche del 26 y la madrugada del 27 de septiembre del año 2014, en el municipio de Iguala, Guerrero, en un operativo coordinado y perpetrado por distintas corporaciones policiacas (policía municipal, estatal y federal), y elementos del ejército, coludidos además con miembros del crimen organizado, que resultó en un saldo final de seis personas asesinadas, alrededor de cuarenta heridos, y 43 estudiantes víctimas de desaparición forzada³.

Hoy, es decir, a más de siete años de haber ocurrido, aún me cuesta creer —incluso más que en aquel momento—, que compartía la misma edad con varios de los estudiantes más jóvenes a los que desaparecieron en esa noche de septiembre. Yo asistía a los primeros meses de mi segundo año en la licenciatura en Artes Visuales; tenía(mos) 19 años.

Todavía recuerdo la sensación que en aquel momento me produjo la noticia del ataque a los normalistas —cuando aún no se les declaraba víctimas de desaparición forzada—, y si tuviera que describirla sólo podría asociarla con la confusión, similar al recuerdo de un sueño, o a caminar entre la niebla; así percibía el ambiente de la ciudad en esos días, en gran medida debido a que el atentado contra los estudiantes ocurrió en el marco de otros eventos importantes

³ “La desaparición forzada de personas constituye un delito y, en determinadas circunstancias definidas por el derecho internacional, un crimen de lesa humanidad. De acuerdo con el artículo 2 de la Convención contra la Desaparición Forzada de la Organización de las Naciones Unidas (ONU), se trata del arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado, o de personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley.” «¿Qué es la desaparición forzada?», Secretaría de Gobernación, acceso el 8 de agosto de 2021, <https://www.gob.mx/segob/articulos/que-es-la-desaparicion-forzada?idiom=es>.

que tenían lugar en la Ciudad de México, y que hacían, para los que vivimos acá, que percibiéramos los eventos que acontecían en Guerrero como algo distante y atemporal, lejano y distinto de nuestro contexto inmediato.

Por un lado, miles de estudiantes del Instituto Politécnico Nacional (IPN) habían salido a marchar a las calles⁴ el 25 de septiembre, en rechazo a la aprobación antidemocrática de un nuevo reglamento interno y de un plan de estudios que pretendían, entre otras cosas, reducir el nivel académico en sus escuelas y tecnificar su educación. Modificaciones que se correspondían con la reforma educativa, que a la vez hacía parte de las 11 “reformas estructurales” que el gobierno del entonces presidente, Enrique Peña Nieto, aprobó durante los primeros 20 meses de su gobierno, y que abarcaban a los sectores energético, laboral, financiero, educativo y de telecomunicaciones, entre otros⁵.

Dos días antes, un grupo de madres que desde 1993 buscan justicia para sus hijas asesinadas o desaparecidas en Ciudad Juárez, Chihuahua, en compañía de activistas y manifestantes liderados por Malú García Andrade, activista y fundadora de la organización “Nuestras Hijas de Regreso a Casa”⁶, habían realizado una movilización para establecer un plantón frente a la entonces residencia presidencial de Los Pinos⁷.

⁴ Véase Antonio García, «Marchan miles de estudiantes contra nuevo reglamento del IPN», *Excelsior*, 25 de septiembre de 2014, acceso el 8 de agosto de 2021, <https://www.excelsior.com.mx/comunidad/2014/09/25/983629>.

⁵ Dichas reformas detonaron numerosas movilizaciones en el país conforme eran aprobadas, recordando constantemente el sentimiento de rechazo con el que fue recibido Peña Nieto al momento de asumir la presidencia el primero de diciembre de 2012, en medio de manifestaciones que denunciaban la imposición del candidato priísta y fraude en el proceso electoral.

⁶ “Nuestras hijas de regreso a casa” es una asociación civil fundada por familiares y amistades de jovencitas desaparecidas o asesinadas en el Estado de Chihuahua, que enfrentamos esta situación de la pérdida de nuestras hijas adoptando una actitud activa que nos permite salir de la impotencia al denunciar los hechos y exigir a las autoridades para que respondan a nuestra demanda de justicia.” Véase «Quiénes somos», Nuestras hijas de regreso a casa, acceso el 9 de agosto de 2021, <https://nuestrashijasderegresoacasa.blogspot.com/p/quienes-somos.html>.

⁷ Véase Angélica Jocelyn Soto Espinosa, «Policía capitalina hostiga a madres de Ciudad Juárez», *Cimacnoticias*, 24 de septiembre de 2014, acceso el 9 de agosto de 2021, <https://cimacnoticias.com.mx/noticia/policia-capitalina-hostiga-a-madres-de-ciudad-juarez/>; «Impide EMP plantón de madres de Ciudad Juárez frente a Los Pinos», *La Jornada*, 23 de septiembre de 2014, acceso el 9 de agosto de 2021, <https://ljz.mx/23/09/2014/impide-emp-planton-de-madres-de-ciudad-juarez-frente-los-pinos/>.

Finalmente —y en estrecha relación con la desaparición de los normalistas—, todo esto ocurría en vísperas de la marcha que año con año se realiza desde la plaza de las tres culturas, del conjunto urbano Nonoalco Tlatelolco hasta el Zócalo de la ciudad (la plaza de la Constitución), en conmemoración de la represión y matanza estudiantil ocurridas ahí el 2 de octubre de 1968. Motivo por el cuál los estudiantes de la Normal Rural de Ayotzinapa se habían dirigido a las ciudades de Huitzuco e Iguala, donde realizaron la tradicional toma de autobuses que les permitiría asistir a la marcha en la capital del país. Así lo hicieron, hasta que fueron brutalmente atacados.

Recuerdo también que a las pocas horas después del atentado, la titubeante respuesta de las autoridades municipales y estatales por emitir un comunicado oficial de los hechos, contrastaba con los testimonios de algunos estudiantes sobrevivientes de los ataques⁸, que parecían develar una verdad mucho más siniestra; una verdad que se haría evidente con la llegada del terror que traería la imagen del cuerpo de un joven, a quien le había sido arrancada la piel del rostro y extraídos los ojos de las cuencas, que se diseminó por las redes sociales —antes incluso de que los peritos reportaran el hallazgo—. Se trataba de Julio César Mondragón, estudiante de primer año, quien fue identificado debido a sus ropas y a algunas marcas distintivas en su cuerpo que su esposa y su hermano pudieron reconocer cuando la desgarradora imagen⁹ se hizo viral en Facebook y Twitter.

La incomprensible tortura que terminó con la vida de Julio César¹⁰, como lo que vendría después, terminaron por colmar el absurdo de la violencia política que vivía el país desde hacía casi una década (desde que el anterior presidente Felipe Calderón, le declaró la “guerra” al crimen organizado a comienzos de su sexenio en el año 2006, concretamente a los supuestos cárteles de la droga): al resto de estudiantes se les desapareció sin dejar rastro, y su paradero final se

8 Algunos de ellos se encargaron de permanecer y resguardar las evidencias en el lugar de los atentados.

9 “(...) una imagen cuyo propósito evidente es aniquilar la voluntad y el pensar, al sepultar a sus espectadores en un vértigo de terror insoportable” Cuauhtémoc Medina, «Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-2015», *Re-visiones*, (2015): acceso el 8 de agosto de 2021, <http://re-visiones.net/antiores/spjp.php%3Farticle137.html>.

10 Ningún culpable veraz fue sentenciado por la muerte y tortura de Julio César hasta la fecha. Salvo un sospechoso vinculado por los testimonios obtenidos bajo tortura de otro falso detenido.

convirtió en la incógnita de una herida y una deuda que permanecen abiertas hasta la actualidad.

Tiempo después se sabría que para poder coordinar los ataques habría sido utilizada toda “la infraestructura diseñada para proveer seguridad, como el sistema de comunicación centralizado (C4), o las patrullas de la policía”¹¹, lo que no sólo “puso fin a la ilusión de modernización neoliberal que prometía el gobierno de Enrique Peña Nieto”¹², sino que terminó por despejar las dudas de muchos al respecto de los fuertes vínculos que mantienen los distintos niveles de gobierno con los miembros del crimen organizado, lo que devino inevitablemente “en una crisis profunda de [las nociones] de justicia y de verdad”¹³.

Aquellos factores, así como la efervescencia de la rabia colectiva, la impotencia ante el abuso de poder y la violencia, pero sobre todo la exigencia por la presentación con vida de los estudiantes, y el reclamo por justicia y castigo a los responsables fueron tan potentes, que ya para los primeros días de octubre se hablaba de las “Jornadas de acción global por Ayotzinapa”, miles y miles de personas protestando en las calles de diferentes ciudades de México y el mundo con una misma demanda: “¡vivos se los llevaron, vivos los queremos!”.

11 «Desaparición forzada en Iguala: Una reconstrucción forense de la noche del 26 y 27 de Septiembre del 2014», Plataforma Ayotzinapa, acceso el 4 de agosto de 2021, <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>.

12 Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*

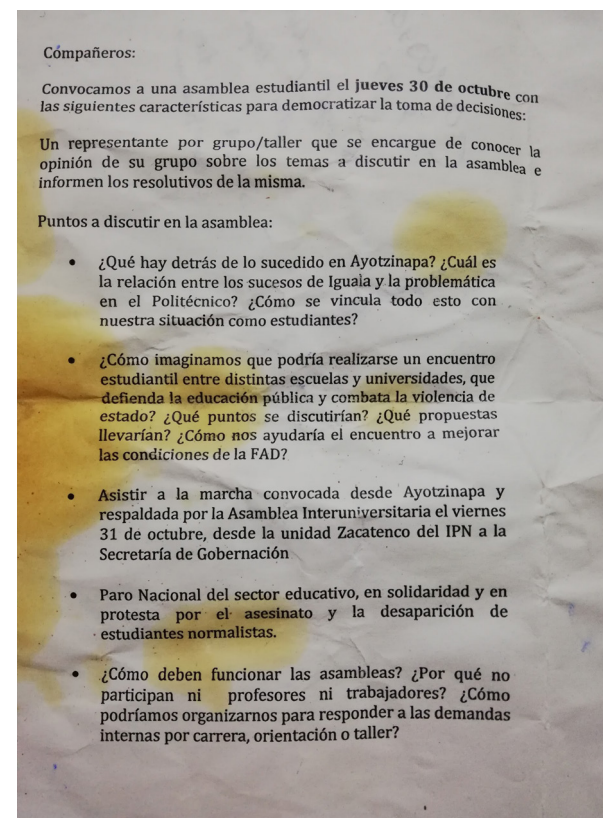
13 *Ibid.*



1 | Antimonumento a los 43 normalistas de Ayotzinapa colocado en el camellón de avenida Paseo de la Reforma, en Ciudad de México.

Sin embargo, en muchos sectores de la sociedad, el desconocimiento generalizado aunado a la desinformación, y en gran medida, al fenómeno de la revictimización y, hay que decirlo, también a la falta de empatía, causaron que para mucha gente no despertara ningún interés ni preocupación el ataque a los normalistas, por el contrario, parecían justificarlo con la lamentable frase aprendida en el contexto de la violencia de los años previos y que tristemente se insertó en el imaginario colectivo del México ensangrentado: *en algo andaban metidos*.

Aquella y otras frases similares las escuché mucho por esos días, cuando la incertidumbre de su paradero era el tema de discusión en todas partes, viniendo de personas apáticas o desinteresadas porque al igual que yo, no vivían en los lugares donde la violencia irrumpe en los hogares, en sus calles, ni afecta a sus familias. Sin embargo, donde me sorprendió de sobremanera toparme con aquella indiferencia fue al interior de la facultad, en gran parte de la población estudiantil y docente. Por lo que a diferencia de otras escuelas y facultades, que rápidamente se habían organizado para discutir al respecto de lo ocurrido, en la FAD debieron de pasar algunos días para que las primeras asambleas de estudiantes fueran convocadas.



2 | Volante difundido por estudiantes de la FAD para convocar a asamblea estudiantil a finales del mes de octubre de 2014.



2 | Gráfica realizada por estudiantes de la FAD para las marchas por Ayotzinapa.

Recuerdo haber platicado con varios de mis compañeros al respecto de que al interior de la facultad parecían reflejarse muchas de las actitudes y opiniones que [co]existen en el contexto metropolitano frente al fenómeno de la violencia: el desinterés y el hecho de que peligrosamente nos habíamos habituado a un perpetuo estado de violencia, tras haber interiorizado la narrativa de la lucha contra el crimen organizado. Por lo que para llegar a las asambleas que más

estudiantes convocaron¹⁴ debió de pasar casi un mes, cuando la comunidad estudiantil de otras escuelas y facultades comenzaron a sumarse a paros de actividades debido a la evidente necesidad de discutir sobre los atentados y de organizarse para llevar a cabo movilizaciones y acciones políticas, no sólo por el puro acto de solidaridad con las familias de los normalistas —que no deja de ser un aspecto sumamente importante—, sino por el hecho de que había que responder a todo el trasfondo que permitía que se cometieran tales violaciones a los derechos humanos, desde un ejercicio de ciudadanía.

Desde entonces, y hasta el momento en que escribo estas palabras, he visto cómo el “acontecimiento Ayotzinapa”¹⁵ se ha convertido en un parteaguas, que determina un antes y un después en la historia de las violencias en México, y cómo ha devenido en un fenómeno social que excede por mucho los acontecimientos del 2014.

¹⁴ Si bien en manifestaciones o contingencias posteriores, tales como la organización detonada por el sismo del 19 de septiembre de 2017, o las movilizaciones feministas posteriores parecieron reflejar un cambio al interior de la FAD, por aquel entonces se percibía a la comunidad bastante dividida y distante del resto de facultades, esto último debido, probablemente, al factor geográfico de ubicación del plantel; sin embargo, puedo decir que durante mi paso por la FAD me fue difícil desaprender (incluso hasta la actualidad) las ideas individualistas y competitivas que en muchas clases se incentivaba. Actualmente, y desde una visión externa, he podido apreciar los intentos de varios educadores y alumnos que trabajan en grupo y buscan dislocar dicho enfoque individualista que afecta a la comunidad estudiantil y que apuestan por un trabajo en colectivo y solidario para generar una comunidad mucho más cercana.

¹⁵ Retomo este término con el que se refirió Patrick Dove (doctor en filosofía especializado en literatura comparada), para abarcar no sólo el atentado en sí mismo, sino sus consecuencias dentro y fuera de México como fenómeno catalizador para pensar sobre las condiciones actuales de la política y de la violencia en México y Latinoamérica. Véase «Ayotzinapa: antes y después», Horizontal, acceso el 18 de mayo de 2021, <https://horizontal.mx/ayotzinapa-antes-y-despues/>.



3 | Intervención realizada en la explanada del Zócalo durante las marchas convocadas por Ayotzinapa en el año 2014.

Todo eso despertó en mí una necesidad por manifestar la inconformidad y el descontento, por expresar el enojo de ver que aquello podía ocurrirle a cualquiera en este país, y una necesidad por exorcizar el miedo constante de imaginar que algo similar me podría suceder a mí o a mis conocidos, tan sólo por estar “en el lugar y momento equivocados”. Fue aquella avalancha de emociones y sentimientos los que me hicieron cuestionarme mi relación con la violencia que se vivía en el país, y qué lugar ocupaba yo en ese contexto: el de un país que gradualmente se saturaba de asesinatos cada vez más abyectos que arrojaban cuerpos destrozados a las calles de los Estados en el interior de la república, mismas que se convirtieron en el campo de batalla entre las fuerzas armadas del Estado y los grupos delincuenciales.

El grupo de investigación imagen y violencia en Latinoamérica (GI-IVLA)

Casi un año después del atentado a los normalistas y al iniciar mi tercer año de carrera, inscribí la materia de “Modelos de Gestión Cultural”, para cursar durante el ciclo escolar que iniciaba en agosto de 2015 y concluía en mayo de 2016. Dicha asignatura era impartida por la Dra. Adriana Raggi, y hacía parte de las materias de carácter optativo que se podían elegir en aquel punto de la carrera, y consistía en la planeación, desarrollo y realización de un proyecto cultural elaborado por equipos. Por ello, la dinámica de la primera clase consistió en armar los equipos con los que se trabajaría dicho proyecto a lo largo del semestre, y fue así como Laura Cruz, Valeria Sánchez, Julián Yunda —estudiante colombiano que realizaba sus estudios en México— y yo, nos juntamos para conformar un equipo de trabajo.

Una vez juntos, y para poder emprender un proyecto como equipo, debíamos acordar el tipo de proyecto que pretendíamos realizar, por lo que luego de algunas reuniones en las que discutimos nuestros intereses, descubrimos que los cuatro compartíamos una fuerte preocupación por la magnitud de la violencia contemporánea en México vinculada con la llamada “guerra contra las drogas”, sus manifestaciones “espectaculares” y sus repercusiones en el campo de la visualidad, es decir, el ejercicio de convertir la violencia en imágenes explícitas a través de montajes perversos con propósitos aleccionadores; por ello, y obviando el hecho de que éramos jóvenes artistas en formación, y por

ende, creadores de imágenes, entre nuestros primeros cuestionamientos nos preguntábamos por el tipo de producción artística que detonaba el consumo y la convivencia con la violencia.

Finalmente, un aspecto particular con respecto a la propia composición del equipo sería el factor que terminaría por articular todas las preocupaciones con las que sabíamos que queríamos trabajar, pues al ser uno de nuestros integrantes originario de Colombia —otra nación que históricamente había padecido los embates de las violencias vinculadas con el tráfico de drogas ilegales—, se decidió pensar en una propuesta que estableciera un paralelismo entre ambos contextos, que permitiera indagar sobre sus vínculos y semejanzas, así como sus diferencias y particularidades.

Fue así que surgió la idea de proponer un evento en el que se hiciera una revisión sobre las causas y consecuencias sociales, políticas, económicas y visuales del narcotráfico en Colombia y México, para problematizar el tema de las imágenes que en estos contextos se han generado y con ellas, las imágenes producidas desde el arte contemporáneo en relación con el tráfico de drogas y la violencia asociada a él mismo.

Por lo que decidimos emprender un proyecto que buscaría generar un espacio de diálogo multidisciplinar con distintos agentes, tanto de la escena artística, como del ámbito académico, y con invitados de ambos países, y fue así que optamos por llevar a cabo un simposio, que tuviera como sede una institución relevante dentro de las discusiones críticas en torno al arte contemporáneo, de modo que nos propusimos como sede el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), motivados además por el reto que aquello representaba.

Conforme el proyecto se iba gestando, el equipo se convirtió en un grupo de investigación adscrito al Centro de Investigación-Producción y Estudios de la Imagen (CIPEI) perteneciente a la Coordinación de Redes de Investigación y Experimentación para los Diseños y las Artes (CORIEDA), y fue así como llevamos a cabo una serie de dinámicas que intentaban pensar de manera colectiva, con la comunidad de la facultad, sobre las relaciones entre violencia y producción

artística, realizando conversatorios con artistas¹⁶ y un seminario abierto¹⁷, paralelamente a la gestión y desarrollo de nuestro proyecto de largo aliento y bajo el nombre de *grupo de investigación imagen y violencia en Latinoamérica* (GI-IVLA).



4 | Registro de sesión con el Dr. Luis Vargas Santiago como parte del seminario abierto “¿De qué otra cosa podríamos hablar? Interlocuciones sobre violencia y narcotráfico en la imagen contemporánea”, 2017, FAD.

¹⁶ El “Ciclo de Conversatorios” del GI-IVLA, consistió en cuatro sesiones realizadas entre abril y noviembre de 2016, en las que se contó con la participación de los artistas Ricardo Cárdenas el 26 de abril, Edgardo Aragón el 23 de agosto, José Jiménez Ortíz el 8 de noviembre, y el historiador y curador Xavier Aguirre el 29 de septiembre.

¹⁷ El seminario abierto ¿De qué otra cosa podríamos hablar? Interlocuciones sobre violencia y narcotráfico en la imagen contemporánea del GI-IVLA, consistió en cuatro sesiones realizadas de febrero a mayo de 2017 en las que se contó con la participación del Dr. Iván Ruíz, el Dr. Luis Vargas Santiago, el maestro y artista visual Andrés Orjuela y el Dr. José Luis Barrios.

Al interior del grupo yo me ocupé principalmente de desarrollar la propuesta curatorial, que si bien no era sólo responsabilidad mía, sino que se revisaba de manera grupal, si fue mi principal tarea dentro del grupo (en parte porque de manera personal me había venido interesando la investigación teórica y conceptual de diversos temas). Así, luego de algunas discusiones colectivas establecimos cuatro ejes rectores, y parte de mi trabajo consistió en estudiar y proponer el enfoque que abordaríamos de cada uno de ellos para generar las discusiones en el simposio.

Los cuatro ejes y sus fundamentos fueron los siguientes: primeramente el eje de las *Imágenes*, que buscaba reunir dentro del amplio espectro de la visualidad tanto a las imágenes producidas por el aparato de muerte delincuencial y estatal, como las propuestas desarrolladas por artistas contemporáneos que han pensado y problematizado la producción y circulación de dichas imágenes.

En segundo lugar el eje del *Narco*, pensado como el fenómeno mercantil de oferta y demanda que en el contexto de México y Colombia ha generado la ganancia suficiente para autosustentar a los grupos criminales, inmersos además en una compleja red de corrupción y permisividad política que los deja operar en diferentes niveles y territorios. Adicionalmente, este eje buscaba cuestionar el relato oficial que a lo largo de los años se ha venido construyendo alrededor de los traficantes y de los poderes a cargo de perseguirlos y de acabar con ellos sin importar el costo, elaborando una ficción normalizada e interiorizada por la ciudadanía que ha adoptado la creencia de que efectivamente se libra una “guerra justificada” de “héroes” contra “villanos”.

En tercer lugar planteamos como eje al *Estado*, pues consideramos que no era posible hacer una revisión completa de cada contexto sin abarcar el aspecto político que en ambos países ha implementado decisiones y ficciones al respecto de la llamada *guerra contra las drogas*, sumado además a la fuerte injerencia y algunas veces intervención directa del gobierno de los Estados Unidos en diferentes momentos históricos.

Finalmente, en el cuarto y último eje redicaba el aspecto más propositivo de la curaduría, pues tratamos de articular varias de las preocupaciones más impor-

tantes del grupo en un nodo compuesto por el tema de la memoria —colectiva e histórica— y de las dinámicas comunitarias generadas por algunos artistas, pero también por las propias comunidades asediadas por la violencia, que han generado resistencia a través de esas mismas dinámicas. Todo ello se depositó en el eje nombrado como *Voces*, y fue a través de este y de establecer un periodo específico de tiempo que delimitara la revisión histórica, que se dio título al simposio como *Voces, imágenes y memorias. México-Colombia 1980-2017*.

El proceso de planeación y gestión del simposio fue largo y extenuante, y sólo fue posible gracias a las asesorías de personas como la filósofa y curadora Helena Chávez Mac Gregor, el curador en jefe del MUAC Cuauhtémoc Medina, así como del entonces director del programa público del museo “Campus Expandido”, Luis Vargas Santiago, gracias a quienes pudimos articular una propuesta atractiva para colaborar con el museo; y fue así como luego de varias negociaciones se fijaron las fechas para el simposio, que se realizaría del 25 al 27 de septiembre del año 2017.

Cuando llegó septiembre todo parecía transcurrir con normalidad, por lo que ya con las fechas acercándose, los integrantes del grupo, aunque presionados, esperábamos entusiasmados el poder presenciar y participar en el evento que durante tanto tiempo habíamos planeado. Sin embargo, a sólo seis días de suceder, ocurrió otro evento que cambiaría el acontecer de nuestro simposio, y que sin duda nos afectaría de sobremanera, al igual que a miles de personas más.

Rupturas

A casi una semana para que ocurriera el evento, un fantasma del pasado emergió de las profundidades de la tierra y la sacudió violentamente; el 19 de septiembre del 2017, tal y como había sucedido 32 años atrás, el centro del país sucumbió ante el crujir de la tierra.

Recuerdo que cuando sucedió el temblor yo me encontraba en casa de mi papá, una vivienda que si bien está ventajosamente ubicada en el pedregal de Santo Domingo, no cuenta con ningún tipo de planeación estructural en los cimientos ni en la repartición de los pesos, pues fue construida por mi abuelo y sus parciales nociones de albañilería —que no era su primer oficio—, por lo que el miedo de todos los que ahí vivíamos a que la casa de tres niveles colapsara, era un temor real y genuino. Pero afortunadamente, aunque experimentamos la fuerte sacudida del sismo, no hubo daños estructurales en la vivienda ni en otras construcciones de la colonia. No obstante el miedo fue inmenso, y con él vino inmediatamente la preocupación por todos mis conocidos y seres queridos ubicados en otros puntos de la ciudad.

Recuerdo también haber participado de las brigadas organizadas por los estudiantes de Ciudad Universitaria a la mañana del día siguiente. Pero no sólo me preocupaba ayudar en lo que fuera necesario, sino que necesitaba constatar la magnitud del daño ocasionado por el sismo, y desafortunadamente lo que vi rebasó por mucho mis sospechas, y el estado de las cosas en diferentes puntos de la ciudad era peor de lo que había imaginado.

Cuando llegó el momento de resolver qué sucedería con el evento, creo que fueron varios los factores que nos llevaron a tomar la decisión de continuar, entre ellos que para la fecha del sismo algunos de los integrantes ya habíamos invertido buena parte de nuestro dinero en gastos de logística que ya se habían hecho —debido a la falta de patrocinios obtenidos para realizar el evento—. No obstante, diría que tuvo más que ver con la propia presión que habíamos puesto sobre nosotros, así como el hecho de querer creer que no todo estaba perdido, y que el trabajo de dos años no podía simplemente derrumbarse —

literalmente— de un momento a otro. Todo ello sumado a la inexperiencia de lidiar con una situación de aquella magnitud. En fin, las razones que hayan sido, es innegable que lo mejor hubiera sido posponer el evento ... pero lo que pudo haber sido, hoy ya no importa.

Cuando llegaron las fechas, y como era de esperarse, la audiencia que recibimos no alcanzó a ser ni una mínima parte de lo que nos hubiera gustado. Debido a esa situación y a lo que nos íbamos enterando que seguía ocurriendo en la ciudad y con la comunidad universitaria, el programa tampoco se mantuvo como estaba planeado, y el simposio terminó por convertirse en otro espacio de discusión horizontal entre los pocos asistentes y los ponentes invitados ahí presentes, por lo que la dinámica que ahí surgió se organizó bajo el nombre de *Brigada de pensamiento de emergencia* —en sintonía con las brigadas que en ese momento se llevaban a cabo en los lugares más afectados—.



5 | Registro del simposio. De izquierda a derecha: Fernando Brito, Andrés Orjuela, Lucas Ospina y Alfredo Rodríguez, 2017, MUAC, UNAM

Bajo esa dinámica hubo comentarios y discusiones interesantes que surgieron durante la tropezada (auto)organización que en ese momento se iba gestando sobre la marcha, mientras se rompía con el esquema de evento frontal y unidireccional del modelo de simposio que para ese momento ya no venía al caso, y se convertía en un pequeño pero fructífero ejercicio de reflexión para los que en ese momento ocupábamos el auditorio del MUAC. Sin embargo, el

no haber podido generar el evento en forma, como se había planeado después de tanto tiempo, nos dejó a los organizadores con una terrible sensación de fracaso y profundamente inconformes.

Puedo notar en la velocidad y nerviosismo con los que escribo estas palabras, así como el tiempo que me demoro en ordenarlas, que aún el día de hoy me cuesta trabajo hablar al respecto; no me gusta... me agota. Lo que puedo decir es que aquella enorme insatisfacción significó para mí un punto de quiebre que detonó un enorme bloqueo que por mucho tiempo no me dejó avanzar, ni dar por concluidas muchas de mis ideas sobre el tema, que me permitieran moverme en otra dirección.

Vuelta de tuerca

A lo largo de mi formación como artista visual he podido constatar —a través de mi experiencia y de la de gente cercana— el hecho de que constantemente debemos de practicar otras disciplinas, afines o no a nuestro hacer, tales como lo son la curaduría o la gestión cultural por ejemplo, entre muchas otras. Personalmente, por un tiempo creí que podría dedicarme por completo a ejercer solamente la gestión cultural desprendiéndome de mi práctica artística aún antes siquiera de “haberme hecho carrera” con la misma, me decía. Y luego de haber podido participar en el comité de la segunda bienal de la UNAM entre 2019 y 2020, creí que así sería.

No obstante, con la llegada de la pandemia ocasionada por el virus del COVID-19 aquella posibilidad se vio interrumpida, por lo que quedé encerrado con la inmediatez de mis ideas y con la posibilidad de trabajar tan sólo con lo que yo mismo me propusiera hacer desde mis conocimientos e intereses particulares.

Fue así que a mediados de 2021, después de casi un año de encierro obligatorio y luego de muchos intentos fallidos de dar por concluido mi desarrollo del tema y de vaciarlo en la escritura de mi tesis, finalmente encontré la posibilidad de moverme a partir de una inquietud creativa, como las que hacía mucho tiempo no experimentaba.

De ahí es desde donde he podido resolver mis intereses, inquietudes y preocupaciones sobre este tema, del que indudablemente si no se encuentra la manera de abordarlo con otra óptica que no sea la frontal se corren dos riesgos: terminar por ser absorbido por el propio agotamiento emocional extremadamente desgastante que ocasiona el estudio de la violencia; o peor aún, como diría la antropóloga Rita Segato, en el riesgo de caer en la burocratización del tema, es decir, en alejarse por completo de la realidad repitiendo fórmulas y preguntas vacías. Por eso creo que es simplemente imposible “profesionalizarse” en un tema como este. Sólo se puede ser crítico desde diferentes lugares, y moverse entre ellos cuando se está estancado en uno solo.

Y es ahí donde creo que el arte tiene un amplio abanico de oportunidad en lo que respecta al abordaje de la violencia y a la posibilidad de generar dispositivos que detonen otras miradas y abordajes que se antepongan, de cierta manera y hasta donde las limitantes lo permiten, a la violencia con la que día con día convivimos y la cantidad desbordada de imágenes que produce.

La versión definitiva de este texto es pues, el despliegue de la curaduría propuesta en los ejes del simposio de 2017, compaginada con la revisión y discusión de los referentes que me han interesado en los últimos años, artísticos y teóricos, algunos de ellos, invitados al simposio; otros, descubrimientos que he ido recuperando en el camino y con los que me he sentido más identificado.

Por otro lado, debo mencionar también que me interesó recuperar e incluir aquí parte de mi práctica artística previa, que si bien por mucho tiempo consideré menor y calificaba como meros ejercicios, hoy he aprendido a darles valor como parte de mi propio proceso de pensamiento entorno al tema, por lo que me parece importante traerla a cuenta y revisarla junto a la obra de otros artistas.

Así pues, la estructura de este texto se compone de cuatro grandes bloques o apartados dedicados al desarrollo de cada eje, y que al mismo tiempo se dividen en diferentes subtítulos. Mi intención ha sido la de desarrollar un texto coherente e interrelacionado, que compagine la investigación y discusiones de diversos autores con el trabajo de varios artistas, así como con mi propio proceso de pensamiento y mi experiencia.

Sin embargo, debo decir que no puedo referirme a este trabajo como el punto final de mi abordaje sobre las violencias y su vínculo con las drogas, tal como lo planteo en las últimas páginas de este escrito, y que intencionalmente he optado por llamar “reflexiones finales” y no conclusiones, por dos motivos: el primero, debido a que en cada apartado se esboza una suerte de momento de cierre de la discusión que planteo en cada uno, y el segundo motivo, discutido y reformulado con la amable lectura y sugerencias de mis sinodales, tiene que ver con el hecho de que al llegar al final del texto podrá notarse lo que parece ser más un cúmulo de inquietudes y reflexiones alrededor de los temas que discuto. Así pues, me parece necesario hacer la aclaración de que aquellas

páginas se tratan sí, del final de este escrito, pero no por ello del final de mis preocupaciones e intereses, y que espero poder seguir dándoles salida desde otros lugares y con otras formas.

Finalmente, un último aspecto que debo destacar es la diferencia de tono que se puede apreciar al leer las diferentes partes del texto, y que tienen que ver con los diferentes momentos en que fue escrito este trabajo. Es por ello que algunas partes, las que corresponden con el desarrollo más exhaustivo de mi investigación, así como el análisis de obras y de conceptos, son también las más rígidas en cuanto a mi escritura, y contrastan tanto en el tono como en la manera en que están escritas, con por ejemplo esta introducción, o con el último capítulo y las notas finales del texto, pues se han escrito en momentos muy distintos, que se reflejan en una importante distancia reflexiva.

Entonces, sin más que decir... comienzo.

CONSIDERACIONES

SOBRE LA(S)

VIOLENCIA(S)

EN MÉXICO

CONSIDERACIONES

SOBRE LA(S)

VIOLENCIA(S)

EN MÉXICO

CONSIDERACIONES

SOBRE LA(S)

VIOLENCIA(S)

EN MÉXICO

CONSIDERACIONES SOBRE LA(S) VIOLENCIA(S) EN MÉXICO

CONSIDERACIONES

Comenzaré por apuntar una breve estrategia discursiva y de análisis desarrollada por la antropóloga social Rossana Reguillo, que me parece relevante retomar y mantener de aquí en adelante, y que refiere a la necesidad de la autora por pluralizar el término de la violencia. Cuenta Reguillo que cuando se dedicó a estudiar el fenómeno de la violencia en México —en singular— al momento de iniciar su formulación sobre la idea de *la narcomáquina*¹⁸, no sólo tuvo que reconocer la existencia de una multiplicidad de formas en que se manifestaban las diferentes violencias, sino que incluso se vio en la necesidad de desarrollar una tipología “que si bien no agota el espectro de las violencias posibles, [le] permitió avanzar en la comprensión de su multidimensionalidad”¹⁹.

En esta tipología Reguillo propone una subdivisión de las violencias en cuatro categorías principales: estructurales, históricas, disciplinantes y difusas²⁰. Y dado que estas no se conciben como formas puras o esenciales, se entiende que pueden incluso expresarse (como a menudo lo hacen) de manera simultánea. Finalmente, Reguillo desprende además una última distinción, que comprende las violencias utilitarias y las violencias expresivas.

18 La elaboración conceptual que construye Reguillo sobre su idea de la *narcomáquina* bebe tanto de las ideas desarrolladas por el sociólogo brasileño Michael Löwy a propósito de la barbarie, así como del trabajo conjunto del filósofo Gilles Deleuze y el psicoanalista y también filósofo Félix Guattari, al respecto de las “máquinas deseantes”, así como de su propuesta sobre las “máquinas de guerra” que articularon en los dos volúmenes que componen su obra *Capitalismo y Esquizofrenia*, primero en el *Anti-Edipo* del año 1972, y posteriormente en *Mil mesetas*, de 1980; y finalmente del trabajo realizado por el filósofo Achille Mbembe en su desarrollo sobre el concepto de la *Necropolítica*, quien también retoma y amplía su visión sobre la noción de las “máquinas de guerra”. La autora define así a la *narcomáquina* como “una articulación compleja entre poderes económicos, políticos y delincuenciales”.

Rossana Reguillo, «La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación», *emisférica* 8, no. 2, (2010): acceso el 15 de enero de 2018, <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/reguillo5.html>.

19 *Idem.*

20 “La estructural (...) nombra las violencias vinculadas a las consecuencias y efectos de los sistemas (económicos, políticos, culturales), que operan sobre aquellos cuerpos considerados “excedentes”, pobres y grupos excluidos principalmente; la histórica (...) que golpea a los grupos considerados “anómalos”, salvajes, inferiores, (mujeres, indígenas, negros) y que hunde sus raíces en una especie de justificación de larga data; la disciplinante [es] aquella que pretende nombrar las formas de violencia que se ejercen para someter, mediante el castigo ejemplar, a las y los otros (...); la difusa [es] aquella violencia “gaseosa” cuyo origen no es posible atribuir más que a entes fantasmagóricos (el narco, el terrorismo) y que resulta casi imposible de prober porque no sigue un patrón inteligible”. *Idem.*

Cabe pues destacar que la relevancia de pluralizar el sustantivo de la “violencia” como herramienta discursiva y de análisis, recae en que a partir de ahí se propicia una descentralización del término, que permite aproximarse a su estudio a partir de las particularidades y diferencias, evitando así la tendencia de colocar en el mismo registro a un sinnúmero de acciones y escenas de violencia que a menudo se asocian a una misma razón de causa y efecto (especialmente en contextos con un alto índice de actividad delictuosa), lo que resulta sumamente problemático cuando se pretende estudiar contextos hiperviolentados, pues se puede llegar a caer en lugares comunes como suelen ser la simplificación de hechos, o peor, en el desprecio y la banalización de la vida humana.

En cambio, si se toma en cuenta que existen distintas formas de violencia que se inscriben en los cuerpos de diferentes maneras, surge la posibilidad de identificar las particularidades, y a partir de ahí establecer vínculos y obtener pistas sobre los actores que las ejercen, como pueden ser los miembros del crimen organizado, las fuerzas armadas del Estado, o la acción conjunta de ambos, que con extrema y peligrosa frecuencia converge en estos contextos, siendo éste hecho el que requiere de una labor de pensamiento capaz de incorporar y trabajar con estas complejidades, que evidentemente inscriben a estas violencias (que ejercen la conjunción de políticos y funcionarios corruptos, fuerzas estatales y crimen organizado), en un registro distinto y problemático que no debe pensarse a la ligera.

Señalado esto, lo que me interesa desarrollar a continuación refiere al paso que durante los últimos años ha devenido en la proliferación del fenómeno de las violencias expresivas (en México), es decir, las violencias “que tienen como fin fundamental exhibir las huellas de su poder total”²¹. Reguillo ahonda al respecto de su elaboración de la *narcomáquina* y menciona sobre ésta que:

(...) ha ido incrementando su acción expresiva, es decir, el ejercicio de aquellas violencias cuyo sentido parece centrado en la exhibición de un poder total e incuestionable, que apela a las más brutales y al mismo tiempo sofisticadas formas de violencia sobre el cuerpo ya despojado de su humanidad (los de-

21 Rossana Reguillo, «Violencia y narco-cultura: la noción de narco-máquina», video de YouTube, 2:21:05, publicado por Canal Instituto de Investigaciones Sociales, acceso el 18 de enero de 2018, https://www.youtube.com/watch?v=LwYG06rDC_Y&t=716s.

capitados, los colgados en los puentes, los cuerpos desmembrados y tirados en la calle), en detrimento de la violencia utilitaria, cuyos fines son legibles o aprehensibles para la experiencia (te mato para robarte, te aniquilo porque tu presencia estorba mis planes, etc., la muerte del otro es suficiente).²²

A esta definición habría que agregarle, aunque parezca una obviedad, que su carácter expresivo sólo es posible a través de la transgresión no sólo del cuerpo, sino del espacio donde se exhibe el cuerpo: el espacio público; entendido en un primer momento como el espacio físico o real que es intervenido por la escena de muerte, y posteriormente, como segundo momento, en su dimensión de espacio mediático, disgregado por la circulación de las imágenes.

Ahora bien, para poder esbozar un planteamiento localizado al respecto de las violencias expresivas en México relataré un caso que recuperé de mi memoria, pues se vinculó tangencialmente con mi experiencia personal, complementado aquí con la información que posteriormente se hizo pública en los medios y que me permitirá dibujar brevemente un panorama general del contexto mexicano; un contexto en el que se inscriben factores y agentes que constantemente resultan implicados en el marco de la hiperviolencia en nuestro país, y que evidencian las múltiples relaciones que puede haber entre los distintos niveles de gobierno y el crimen organizado.

1.er momento: Relato de un mundo abyecto.

Sucedió el 20 de septiembre de 2011²³. Para ese momento yo tenía 16 años y cursaba mi tercer semestre de bachillerato en el Colegio de Ciencias y Humanidades. Había vuelto a casa de mi abuela después de clases y recuerdo que me encontraba comiendo en compañía de mi madre y de mi abuela, quien acostumbra mantener el televisor encendido y sintonizando algún noticiario, cuando escuchamos que informaban en vivo sobre varios hombres armados que habían abandonado un par de camionetas de redilas en las que transportaban decenas de cuerpos, en el paso a desnivel del bulevar Adolfo Ruiz Cortines, uno de los principales ejes viales del municipio de Boca del Río, Veracruz, en la glorieta de los Voladores de Papantla, ubicada a pocos metros de la concurrida plaza comercial Las Américas.

Se trataba de 35 cadáveres no identificados, amordazados y maniatados, que además presentaban visibles huellas de tortura. Aquella noticia llamó de inmediato nuestra atención, ya que si bien para aquel año los índices de violencia ya se habían disparado considerablemente, alterando el panorama y las dinámicas de los habitantes cercanos al puerto de Veracruz de manera radical²⁴, no había

²³ Véase Alonso Urrutia y José Antonio Román, «La herida de Juárez se extiende como gangrena al sur: Sicilia», *La Jornada*, 20 de septiembre de 2011, acceso el 12 de enero de 2018, <https://www.jornada.com.mx/2011/09/20/politica/007n1pol>; Jesús Aranda, «Lamenta ministra que mujeres busquen justicia fuera del país», *La Jornada*, 20 de septiembre de 2011, acceso el 12 de enero de 2018, <https://www.jornada.com.mx/2011/09/20/politica/005n1pol>; «El movimiento por la paz de Javier Sicilia moviliza de nuevo a los mexicanos», *El País*, 20 de septiembre de 2011, acceso el 12 de enero de 2018, https://elpais.com/internacional/2011/09/20/actualidad/1316469616_850215.html.

²⁴ «La imagen urbana se transformó: casas de seguridad, residencias lujosas, negocios asociados al narco, centros de reunión y venta redefinieron la ecología jarocho. La vida ciudadana se evaporó: el miedo a comentar públicamente se hizo patente, se modificaron hábitos de consumo: los 'antros', famosos entre los jóvenes de la clase media acomodada, empezaron a ser centros de reunión de los *dealers* de la ciudad y sus 'Jefes de plaza', para también llegar a ser puntos para el ajuste de cuentas entre ellos; situación que llevó a algunos ciudadanos 'optaran' por divertirse en casas particulares y con amigos de todos conocidos; cam-

²² Reguillo, «La narcomáquina...», *op. cit.*

antecedentes en el estado de eventos de aquella magnitud, con tal número de víctimas implicadas y exhibidas en la vía pública a plenas horas de la tarde, a diferencia por ejemplo de otros estados al norte del país como Sinaloa y Durango, o los colindantes con la frontera a Estados Unidos²⁵.

Pero nuestra sorpresa se debía sobre todo a la relación que mi familia tiene con el estado de Veracruz, que era probablemente el estado que más frecuentábamos para visitar a los primos de mi mamá, quien de inmediato se comunicó con una de ellas mientras escuchábamos la noticia. Fue así como nos enteramos, y para nuestra sorpresa —pues ninguno de sus primos residía cerca del municipio de Boca del Río— que la prima a quien contactó mi mamá en aquel momento, se encontraba al interior de la plaza Las Américas, junto con sus padres, mientras afuera ocurría lo que veíamos en televisión, cosa que de inmediato incrementó nuestro desconcierto.

Es por ello que recurrí a este evento en particular, puesto que refleja de cierta forma la manera en que me he relacionado con los contextos donde se inscriben las violencias más expresivas de los últimos años, que ha sido precisamente a través del consumo —primero involuntario y después de manera consciente—, de las imágenes que de ahí se desprenden, y desde donde he podido observar la transformación del clima social en el resto del país a causa de las violencias, como ocurre con la mayoría de las personas que habitamos fuera de los territorios más álgidos del conflicto armado —como es el caso de la Ciudad de México²⁶—. De ahí que parte de mi interés tiene que ver con las múltiples

biaron las rutas de tránsito nocturno. En fin, la estrategia defensiva y de redefinición del espacio público se activó de inmediato.” Genaro Aguirre y Edgard González, «La violencia: Signos y expresiones en el espacio urbano del puerto veracruzano», *Global Media Journal*, vol. 8, núm. 15, (2011): págs. 140-161, pág. 143.

25 Este evento figura al día de hoy como la tercer masacre más grande en la cronología de la “guerra contra el narco”, después de la matanza de 72 migrantes en San Fernando, Tamaulipas, el 23 de agosto de 2010 y del incendio provocado en el Casino Royale de Monterrey, Nuevo León, el 25 de agosto de 2011. En ambas masacres se señalaría como presuntos responsables al cártel de *los Zetas*.

26 Con esto no me refiero a que la capital del país esté exenta de manifestaciones de violencia de carácter expresivo vinculadas con la delincuencia organizada y el tráfico de drogas, un ejemplo de esto sería el caso ocurrido el 17 de junio de 2018, cuando fueron abandonados los restos descuartizados de dos personas, acompañados de un “narcomensaje” en el cruce de la Avenida de los Insurgentes y la Avenida Ricardo Flores Magón —dos vialidades de suma importancia y afluencia vial— presuntamente vinculados al conflicto entre el *Cartel de La Unión Tepito* y el grupo *Anti Unión Tepito*. A pesar de que este evento representa una anomalía poco común al interior de la ciudad y que reproduce las lógicas de exhibición de

formas en las que se puede acceder a un mismo evento a través de las imágenes, que por consiguiente producen efectos diferenciados dependiendo del lugar desde donde sean miradas.

Por un lado teníamos las imágenes del noticiario, bastante accidentadas y vinculadas además a la poca información que en ese momento se brindó al respecto, que mostraban en televisión nada más que decenas de policías y militares resguardando los alrededores de la glorietta (fig. 6), que corresponden a un tipo de experiencia mediática, en tanto que atañe a las imágenes que más circulan por los diversos medios de comunicación masivos²⁷, como son la televisión, la radio, artículos de prensa impresos y visibles en el contexto urbano o publicados en medios digitales, y con un impacto cada vez mayor y por encima del resto, a través de las redes sociales (por mencionar algunos de los más importantes y con mayor alcance).

los cuerpos mutilados asociadas con las escenas presenciadas en otros estados de la república, hechos como este aún se consideran extraños y aislados, de modo que no alteran drásticamente las dinámicas que rigen el funcionamiento de la ciudad. Véase Héctor de Mauleón «Desmembrados en la avenida más importante de la CDMX», *El Universal*, 18 de junio de 2018, acceso el 20 de junio de 2018, <https://www.eluniversal.com.mx/columna/hector-de-mauleon/nacion/desmembrados-en-la-avenida-mas-importante-de-la-cdmx>.

27 La naturaleza de estas imágenes está, por definición, determinada por una separación o distancia con el hecho en sí, de ahí que lo mediático, que proviene del latín *medius*, se acerca tanto a “mediato”, de *mediatus*, que significa “entre una cosa y otra”, y a “mediatizar”, que quiere decir separar, al contrario que aquello que es “inmediato”, o sin nada en el medio.



6 | Glorieta de los Voladores de Papantla en Boca del Río Veracruz, acordonada por elementos de la policía y el ejército. Fotografía de Cuartoscuro.

Pero por otro lado teníamos al mismo tiempo una imagen paralela, que al contrario de la distancia que producía la que veíamos en televisión, nos generaba una sensación de proximidad, y por lo tanto de extrañeza y confusión, que era la que construía desde la narrativa testimonial la prima de mi mamá con quien estaba al teléfono, mientras ella junto con sus padres y otros cientos de personas permanecían retenidas al interior de la plaza hasta que el área estuviera asegurada y los cuerpos fueran removidos.

Lo que me importa destacar es lo que ocurría con esta segunda imagen, que permitía acceder al mismo escenario, pero de forma distinta, en este caso por medio de una representación construida a partir del relato hablado que se transmite de persona a persona, en donde lo “visible” era realmente *lo imaginado*.

Así pues, a través de aquel relato recibimos otra información completamente diferente a la que se mostraba en los medios, donde rápidamente se pretendía montar una elaborada simulación de control de la situación por parte de las fuerzas del Estado que claramente no tenían. Para nosotros era mucho más cercana la experiencia del miedo que experimentaban las personas atrapadas en aquella situación de incertidumbre y terror²⁸; el resto nos parecía poco más que una mediocre teatralidad de falsa seguridad.

Al cabo de unas horas supimos que nuestros familiares se encontraban bien y que la gente retenida en la plaza pudo salir sin ningún riesgo, y aquel episodio se fue diluyendo gradualmente conforme pasaban los días, sumándose a la lista de masacres que con más frecuencia invadían los medios de comunicación, arrumbándose en el olvido de quienes no padecemos los embates directos de la violencia y nos refugiamos en la comodidad de la ignorancia.

La idea de la “distancia” entre los miembros de mi familia nuclear residentes en la capital del país, y los territorios donde se desencadenaba el conflicto armado en los estados del interior de la república, creó en nosotros una idea de “seguridad” y resguardo, que nos hizo creer que toda esa violencia desmesurada no nos afectaba directamente. No obstante, y pensándolo ahora en retrospectiva, me doy cuenta de lo lejos que estábamos de la realidad, pues ante todo, el bombardeo de noticias e imágenes de dicha violencia se insertaron en nuestro imaginario, perturbándolo y por consiguiente, afectándonos directamente. Y fueron precisamente casos como éste los que asentaron una transformación en la manera como pensábamos y nos relacionamos con los demás estados de la república, cuyo impacto inmediato se reflejó en el cambio de hábitos que mi familia implementó con relación a las visitas a nuestros parientes en provincia, disminuyendo drásticamente nuestros viajes fuera de la ciudad. Las visitas a los primos de mi mamá en el estado de Veracruz, o los viajes al pueblo de mis abuelos paternos en Michoacán, pasaron de ser cada vez menos frecuentes, hasta completamente nulos durante algunos años.

²⁸ Era tal la incertidumbre de las primeras horas que en un inicio nos pareció entender que las personas asesinadas habían sido ejecutadas en ese lugar y en ese momento, de ahí que nuestro miedo para con nuestros familiares nos hacía imaginar que se encontraban en medio del escenario de un enfrentamiento inminente.

Después de esto aquel suceso dejó de tener relación directa con mi experiencia personal, pero para poder ahondar aún más al respecto me gustaría contrastar la información que días después de lo ocurrido siguió circulando en torno al caso, con algunas ideas relevantes que sirvan para complejizar las implicaciones simbólicas y políticas de las violencias contemporáneas en México.

El horror como categoría: el cuerpo expósito y el necroteatro

Si como afirma Reguillo, “[e]n México, el horror se ha vuelto una categoría de análisis”²⁹, me parece necesario cuestionar las implicaciones que dicha tarea representa, para poder pensar sobre los impactos y reverberaciones que las imágenes del horror han provocado durante los últimos años. Sobre el caso de los cadáveres arrojados en Boca del Río, Reguillo apuntaba lo siguiente:

La imagen es clara y no por ello nítida, en un camino, calle, glorieta, carretera, un “grupo” de cuerpos tanto esparcidos como apiñados al interior de camionetas fúnebres, como en un campo de exterminio ambulante, develan el horror: el poder que la máquina se auto-autoriza para escalar un nivel: descargar el espanto en el camino, sin apelar a ningún otro mensaje. El acto de entrega es formalmente afásico, pero simbólicamente, total.³⁰

Y más adelante, para enfatizar cómo es que el incremento expresivo de la violencia en escenas como esta destaca por encima de su carácter “utilitario”, menciona:

29 Reguillo, «Violencia y narco-cultura ...» *op. cit.*
30 Reguillo, «La narcomáquina ...» *op. cit.*

La violencia expresiva, es sin duda, precedida de un complejo sistema de persecución de “ganancia”, pero esta permanece oculta, cifrada, escondida como elemento residual en el “mensaje” que se entrega a través de los miles y miles de cuerpos rotos que se acumulan en la llamada “guerra contra el narco”. De una manera radical (...) estos mensajes encriptados en el espacio de un cuerpo finito y ya roto para siempre pueden ser leídos como memento mori (“recuerda que morirás”) y, morirás tres veces: la de tu suplicio (la tortura previa que es casi siempre imaginable) la de tu muerte y, tu muerte convertida en dato mediático (...). La cadena significativa de las violencias expresivas no podrían ser más elocuente, en un pasaje por tres estadios, la muerte total es expresión pura, ya no importan aquí los fines y la ganancia pasa a un segundo plano, lo relevante es la exhibición de la narcomáquina como un repertorio infinito e inevitable³¹

De ahí que para desarrollar la tipología de las violencias expresivas Reguillo retome la noción de *horrorismo*³², acuñada por la filósofa italiana Adriana Cavarero para nombrar las violencias contemporáneas y su manifestación en masacres, cuyas víctimas, tienden cada vez más a ser *casuales*³³. Y aunque la antropóloga mexicana señala dentro de su tesis algunos de los impactos producidos por la exhibición de los cuerpos rotos —despojados de su singularidad y separados de su condición de personas—, para poder ahondar aún más sobre cómo es que estos cuerpos pasan a convertirse en la expresión del cadáver “más simbólicamente puro” según palabras del médico y escritor Mauricio Ortiz³⁴, es

31 Reguillo, *loc. cit.*

32 Al respecto de esta idea Adriana Cavarero apunta sobre su distinción: “el nuevo vocablo busca cruzar dos (...), funciona como una refutación del vocabulario político que todavía se esfuerza en adaptar la violencia actual a los viejos conceptos de ‘terrorismo’ y ‘guerra’. (...) (...) No es cuestión de inventar una nueva lengua, sino de reconocer que es la vulnerabilidad del inerte en cuanto específico paradigma epocal la que debe venir a primer plano en las escenas actuales de la masacre.” Adriana Cavarero, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, (Barcelona: Anthropos Editorial, 2009), pág. 12.

33 “(...) la casualidad define el estatuto ejemplar de la víctima en el escenario de la violencia contemporánea. La degradación de criaturas humanas singulares en seres casuales (...) es en realidad, a estas alturas, una característica decisiva de la forma actual de la destrucción humana. (...) en cuanto golpeados por casualidad por una violencia que preventivamente nos despersonaliza, somos todos víctimas ejemplares. Inermes, compartimos un estatus de indiferenciación que nos convierte, a cualquiera de nosotros, en un blanco perfecto”. *Ibid*, pág. 10.

34 Formado como médico con especialidad en fisiología y biofísica, Ortiz se adentró posteriormente en las letras, convirtiéndose en editor y escritor de textos en los que entremezcla el saber científico con la literatura.

necesario preguntarse primero por la condición misma del cadáver y su alto potencial simbólico, que de manera perversa se ha visto explotado por las violencias expresivas.

Por ello resulta conveniente aproximarse a la propuesta de Ortiz, quien desarrolla la idea de lo que ha denominado como “el cuerpo expósito”, cuya definición elabora a partir de la diferenciación que se establece en la Ley General de Salud de los Estados Unidos Mexicanos, en donde se distingue entre dos tipos diferentes de cadáver: los del “tipo uno”, que corresponden a los de personas que son identificadas, y los del “tipo dos”, de personas desconocidas o no identificadas³⁵. Dice Ortiz:

El tipo [uno] es un cadáver fugaz, que dura acaso lo que tardan los deudos en reclamarlo. El cadáver que permanece —al que uno se refiere cuando dice “cadáver”— es el tipo [dos], el cuerpo que a nadie importa, que no detona ningún duelo ni tiene sepultura salvo en la fosa común. [...] Es el cuerpo sin nombre, el cuerpo expuesto, abandonado: el cuerpo expósito.³⁶

Para Ortiz el cadáver de personas asesinadas es quizás “el más cadáver de todos”, en tanto que “[e]s el cadáver más contundente, el más llamativo, el más estruendoso; el que más interesa a la autoridad, el que se arrebatan los medios, el que tiene inquietísima a la sociedad”³⁷. De igual manera señala que en el contexto de la violencia ocasionada por la “guerra contra el narco”, los homicidios revelan, entre otras cosas, una escalada en aspiraciones simbólicas: “Los cadáveres muestran cada vez mayores signos de tortura, las torturas son cada vez más aviesas y ha aparecido, desde el fin de los tiempos, el signo más acabado del uso simbólico de los cuerpos: la vejación del cadáver,³⁸ que persigue —y consigue—, una intensificación del cadáver.

Ante los cuerpos fracturados y despojados de su unidad simbólica como son los que explota la violencia expresiva, se puede entender que tratamos con una

forma de violencia que “no se contenta con matar, porque sería demasiado poco”, en palabras de Adriana Cavarero, sino un tipo de violencia que “busca destruir la unicidad del cuerpo y se ensaña en su constitutiva vulnerabilidad. [De modo que] lo que está en juego no es el fin de una vida humana, sino la condición humana misma en cuanto encarnada en la singularidad de cuerpos vulnerables.”³⁹

Sobre la imagen tan contundente desplegada por la exhibición de los cuerpos arrojados en Boca del Río (fig. 7) el entonces titular de la Procuraduría General de Justicia del Estado (PGJE) Reynaldo Escobar Pérez, declaró lo siguiente:

Asfixiados la mayoría y otros desangrados, se ve que hubo tortura, mucho sadismo en la ejecución de estas personas.

En otros acontecimientos habían sido masacrados con cuernos de chivo, AR-15 u otro tipo de armas que utiliza el crimen organizado, pero en este caso es algo que nos llama totalmente la atención⁴⁰

³⁵ Véase México, Congreso de los Estados Unidos Mexicanos, Ley General de Salud, Ley, 07/02/1984 Título Decimocuarto, Capítulo V, Artículo 347, disponible en https://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4652777&fecha=07/02/1984#gsc.tab=0

³⁶ Mauricio Ortiz, «El cuerpo expósito», *Luna Córnea* 33, no. 1 (2011): pág. 241.

³⁷ *Ibid*, pág. 246

³⁸ *Ibid*, pág. 249

³⁹ Cavarero, *op. cit*, pág. 25.

⁴⁰ «Fueron torturados 34 de los 35 ejecutados en Veracruz», *La Jornada*, 22 de septiembre de 2011, acceso el 8 de septiembre de 2019, <http://www.jornada.com.mx/2011/09/22/politica/012n1pol>



7 | Imagen obtenida de un diario sensacionalista donde se muestran los cuerpos que fueron arrojados sobre la avenida en Boca del Río, Veracruz, 2011.

La imagen anterior no deja lugar a dudas sobre la magnitud del evento que aconteció en Boca del Río, y al mismo tiempo, evidencia el otro elemento que además de la vejación del cadáver es constitutivo del fenómeno de la violencia en su carácter expresivo: el despliegue del horror colocado en un espacio con el mero objetivo de ser visto.

La misma Reguillo desarrolla algunas ideas en torno a la visualidad que produce el despliegue de estas imágenes, sin embargo, para poder llevar esa discusión aún más lejos, me gustaría abordar el enfoque que ha elaborado la teórica, investigadora y crítica teatral Ileana Diéguez, quien después de varios años de haber vivido en México y presenciando estas mismas violencias, ha generado importantes reflexiones al respecto partiendo de un extenso estudio sobre las nociones de teatralidad y performatividad como campo expandido de los espacios del arte, y más bien entendidos como dispositivos presentes en los espacios de la vida cotidiana.

Dice Diéguez al respecto de fotografías como la recién mostrada:

Las fotografías que muestran el estado de los cuerpos en la guerra que hace más de [quince] años vivimos, reproducen *escenas tanáticas* dispuestas en los *escenarios de lo real* con el propósito de transmitir mensajes. Estas fotografías son el registro de algo que *ha sido instalado para ser visto*, para ser diseminado y para que produzca una lección⁴¹

En su libro titulado *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, donde reúne el resultado de varios años de investigación, apunta que “las iconografías más visibilizadas por los medios tienen una tésitura corporal e instalacionista: emergen como ‘naturalezas muertas’ en los espacios de lo real inmediato y trascienden por la captación fotográfica y la difusión mediática”⁴². Con ello, en palabras de la autora:

Las *representaciones* producidas por los grupos dominantes en escenarios donde predomina la violencia, buscan una demostración de poder. Cualquiera que sea el discurso sustentador, estas representaciones implican formas de representar y de exhibir los emblemas de un poder soberano sustentado en el ejercicio de la muerte violenta.⁴³

Es a partir de estas características de las imágenes de la violencia que Diéguez trabaja con la idea del necroteatro, para referirse “a ese despliegue de estrategias para dar la muerte, y hacer visibles sus señales, (...) [con] el propósito de diseminar [una] determinada ‘pedagogía del terror’, cumpliendo su función como ‘envíos’ de un necropoder”⁴⁴, y donde la teatralidad “aparece por lo que se muestra y se dispone al configurarse para su exposición pública la última escena de una cadena de violentos sucesos: las instalaciones de fragmentos corporales que se

41 Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016) pág. 86. Las cursivas son mías.

42 *Ibid*, pág. 85.

43 *Ibid*, pág. 127.

44 Ileana Diéguez, «Necropolítica, necrocampo, necroteatro. Regímenes de visibilidad» video de YouTube, 18:07, publicado por SEFISPO UAM, acceso el 6 de febrero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ZTLGUo5z-RM&list=PLOCoAOa_Rf-nSMIbS71BJ3vMdOGsqPyo7&index=69&t=0s

disponen post mortem en el espacio público —casi a la manera de un epílogo didáctico— haciendo aparecer el cuerpo como un particular ‘texto político’⁴⁵.

Ahora bien, aunque Diéguez no busca establecer una categoría ni fundar un neologismo al realizar su construcción sobre el *necroteatro*, es evidente que trabaja con un vocabulario donde el prefijo “necro” tiene un peso importante, pues no en balde recurre a él para estructurar su pensamiento en torno a las violencias. De ahí que sea necesario comprender el por qué de esta decisión de la autora, y para poder hacer ese rastreo, terminaré por relatar lo que ocurrió en Boca del Río, para poder llegar finalmente a dos nociones especialmente importantes para poder comprender el complejo entramado que constituye las violencias contemporáneas en México.

2o momento. Estratificación: de la carne como texto político al devenir discurso.

Tan sólo dos horas después de abandonados los cuerpos, alrededor de las 19:00 horas, Escobar Pérez informaba que: “se ha logrado la identificación de algunos de los cuerpos y se ha confirmado, a través de Plataforma México, que todos ellos tenían antecedentes penales y se dedicaban a actividades vinculadas al crimen organizado, tales como el secuestro, la extorsión, el homicidio, el narcomenudeo, entre otros delitos”⁴⁶.

45 Diéguez, «Cuerpos sin duelo...» *op. cit.*, pág. 134.

46 «Confirman hallazgo de cuerpos en Boca del Río Veracruz», video de YouTube, 1:40, publicado por Veracruzanosinfotv, acceso el 10 de febrero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=mzITgopQC3g&list=PLOCoAOa_Rf-nSMIbS71BJ3vMdOGsqPyo7&index=21

Y así, en menos de dos horas de haber ocurrido los hechos y con tan sólo siete cuerpos supuestamente identificados⁴⁷, la primera versión que presentó el gobierno del Estado como posible móvil del crimen sería también su versión final: al tratarse de presuntos criminales, los 35 cadáveres eran muertos que no debían preocupar a la ciudadanía, por el contrario según declaraciones posteriores de Escobar Pérez, debía tranquilizarla: “esto es algo que puede tranquilizar a la población, que no se trata de civiles, [que] son gente vinculada con negocios ilícitos y narcomenudeo”⁴⁸.

Apelando al hecho de que, en tanto hayan sido criminales sus muertes “no deberían preocupar” —y evitando por completo el hecho de que se había cometido un crimen que debía de ser investigado y castigado por las autoridades—, las declaraciones de Escobar Pérez serían igual de lamentables que los comentarios arrojados por el entonces gobernador del estado de Veracruz (actualmente condenado por desvío de recursos), Javier Duarte de Ochoa⁴⁹, en su cuenta de Twitter al día siguiente:

“Es lamentable el asesinato de 35 personas, pero lo es más q esas mismas personas hayan escogido dedicarse a extorsionar, secuestrar y matar”

47 Según las declaraciones que hizo Escobar Pérez en entrevista para el noticiero de MILENIO Televisión: “apenas estamos con los primeros siete, y todos, absolutamente, están señalados con antecedentes penales, pero por lo que se ve, yo creo que en su totalidad deben ser pertenecientes a alguna organización criminal”. «Procurador de Veracruz confirma que son 35 los cuerpos encontrados en boca del río», video de YouTube, 5:04, publicado por videopoliciacos, acceso el 10 de febrero de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=Dd-P1eAIFxA&index=18&list=PLOCoAOa_Rf-nSMIbS71BJ3vMdOGsqPyo7

48 *Idem.*

49 En la actualidad Duarte cumple una condena de nueve años en prisión tras declararse culpable por los delitos de asociación delictuosa y lavado de dinero. Resulta cuando menos irónico que en unas declaraciones que realizara Duarte sobre este caso al inaugurar el onceavo Encuentro Nacional de Presidentes de Tribunales y Procuradores Generales de Justicia, dijera “Este hecho confirma esta triste realidad, los que eligen mal terminan mal, al final el crimen paga mal”. Su paso por el ámbito político nacional me parece de suma importancia para realizar una revisión y lectura sobre el estado de la política en México durante el gobierno de Enrique Peña Nieto en la presidencia, cuando se promovía la imagen de un supuesto PRI renovado, en donde destacaban personajes como Duarte, Tomás Yarrington, Emilio Lozoya y César Duarte entre muchos otros, quienes actualmente se encuentran bajo investigación o cumpliendo condenas por casos de corrupción, enriquecimiento ilícito, desviación de recursos públicos o lavado de dinero, entre otros cargos.

“Los 35 ultimados tienen antecedentes penales, se les relaciona con la delincuencia organizada y están en los registros de plataforma México”⁵⁰

Sin haber realizado investigación alguna, tanto Escobar Pérez como Duarte arrojaron sus opiniones de manera totalizadora con la intención de imponer un relato que pusiera punto final al caso, como si aquello lo eliminara en automático del debate público. Sin embargo, los comentarios de Duarte van mucho más lejos todavía, pues ni siquiera se había logrado la plena identificación de las 35 personas al momento en que éste los publica, y por lo tanto no se conocía si en efecto tenían antecedentes penales.

Pero lo más grave aún por encima de la falsa información que difundieron ambos funcionarios, es lo que sucede de manera simbólica, pues Duarte, desde su lugar como jefe de gobierno, se adjudica el derecho de juzgar en tanto que señala, criminaliza y a partir de ahí, autoriza de manera indirecta el ejercicio de dar la muerte en ambas direcciones, es decir: administra desde el poder del Estado el uso de la violencia “legítima”, pero también la “ilegítima” que pudiera ejercer el crimen organizado mientras se ocupe, presuntamente, de eliminarse a sí mismo. Así, las declaraciones de ambos funcionarios expresaron su desprecio total por la vida de quienes presuntamente estuvieran vinculados con el crimen organizado, con la intención no sólo de aminorar la gravedad de lo que era una escena verdaderamente dantesca, sino de difundir su mensaje a la sociedad civil.

Los primeros días después del incidente en la glorietta, la identificación de los perpetradores del siniestro escenario no era más que pura especulación. Se habló del Cártel del Golfo y del grupo “Gente Nueva” del Cártel de Sinaloa, con base en la afirmación incuestionable de las autoridades que sostenían desde el día uno, que de los 35 cuerpos, 34 pertenecían al Cártel de los Zetas, debido a un “narcomensaje”⁵¹ recuperado junto a los cuerpos.

50 Véase «Identifican a 28 de los muertos en #BocadelRío; no tenían vínculos con la delincuencia», *Animal Político*, 30 de septiembre de 2011, acceso el 10 de septiembre de 2019, <https://www.animalpolitico.com/2011/09/identifican-a-28-de-los-35-muertos-en-bocadelrio/>

51 Se ha llamado narcomensajes a los anuncios, sentencias o amenazas que miembros del crimen organizado han empleado para transmitir mensajes a grupos rivales o a la población de un determinado lugar donde ha sido colocado el mensaje, en formas tan variadas que abarcan desde mantas y lonas impresas y colocadas visiblemente sobre las entradas de túneles y puentes vehiculares o sobre puentes peatonales,

Posteriormente, las indagatorias de peritos y forenses señalaron algunas particularidades tanto en las técnicas de tortura que se aplicaron a las víctimas, como la manera en que habían sido asesinados, destacando que aquellas no correspondían con las formas empleadas en otros homicidios similares vinculados al crimen organizado, como se difundió en algunas notas publicadas por la prensa, donde se afirmaba que fuentes cercanas a la investigación comprobaron que en el asesinato de las 35 personas se habían empleado “técnicas castrenses”:

la manera en la que fueron asesinados y el uso de ese tipo de ligaduras (con las que estaban maniatados) no corresponden a los patrones de tortura u homicidio de los grupos del narco que actúan en el Estado de Veracruz. Los informantes indicaron que los precintos plásticos han sido usados por cuerpos de seguridad institucionales y por efectivos de la Marina y del Ejército: “Esos (precintos) sólo los tienen en Estados Unidos o los usan fuerzas especiales de aquí: Marina o el Ejército”, consideró la fuente estatal que tuvo acceso a las primeras indagatorias (...)”⁵²

Para el sábado 24 de septiembre, un grupo autodenominado como “los Matazetas” difundió un video en internet, en el que hombres encapuchados daban lectura a un comunicado con el que, según los medios que lo difundieron, se adjudicaban la responsabilidad del crimen —aunque en el video no se le mencionó directamente en ningún momento—. En dicho comunicado exponían lo siguiente:

No eludimos nuestras responsabilidades, pero solo peleando en igualdad de condiciones, se podrá lograr erradicar, de raíz, al cártel de los Zetas, y por lo cual, para el efecto pedimos que los funcionarios y autoridades que apoyen a los Zetas, dejen de hacerlo. Que las fuerzas armadas estén ciertas, que nuestro único objetivo, es acabar con el cártel de los Zetas. Que la sociedad en general esté segura y confíe, que nosotros, los Matazetas, no extorsionamos, no secuestramos y nunca afectaremos el patrimonio personal ni de la nación. Que respetamos a los poderes ejecutivos, federales, estatales y municipales en su lucha

hasta sencillas cartulinas escritas a menudo con evidentes faltas de ortografía colocadas junto a los cuerpos de personas ejecutadas.

52 «Revelan que en el asesinato de los 35 muertos de Boca del Río se usaron técnicas castrenses», *Animal Político*, 30 de septiembre, 2011, acceso el 10 de septiembre de 2019, <https://www.animalpolitico.com/2011/09/revelan-en-el-asesinato-de-los-35-muertos-de-boca-del-rio-se-usaron-tecnicas-castrenses/>

contra la delincuencia organizada, y entendemos su posición de no pactar, lo que nos obliga a actuar en la clandestinidad, pero siempre en beneficio del pueblo de México. Nosotros somos guerreros anónimos, sin rostro, pero orgullosamente mexicanos. No caigamos en las trampas de los enemigos externos, que manejan la incuria, el descrédito y la maldad para fines meramente mezquinos, escudados en el respeto a Dios y a la democracia, y así mismo, les reiteramos a las autoridades federales y locales, que nuestra lucha es en contra de los Zetas.⁵³

Aquello parecía poner fin a las indagatorias sobre los autores y responsables del crimen, como rápidamente concluyeron algunos medios, especialmente los transmitidos por televisión, que rápidamente aceptaron y difundieron el video, perpetuando así la estabilidad de un relato que parecía lo bastante sólido como para cuestionarlo, pues se trataba de “la historia de siempre”: miembros de un grupo rival, asesinando a sus adversarios.



8 | Captura de pantalla de noticiero teleSur, donde se difundió el video y el comunicado de los presuntos “Mata Zetas”, 2011.

Al menos eso parecía, hasta que el 30 de septiembre, el diario veracruzano *Notiver*⁵⁴, publicó en su portal una lista en la que se identificaba a 28 de las 35 víctimas, todas ellas sin los antecedentes penales que diez días antes les habían imputado las autoridades a las pocas horas de haber sido arrojados en el pavimento.

Fue a través de la entonces titular de Comunicación Social del gobierno de Veracruz Gina Domínguez, que las autoridades del Estado se pronunciaron, tan sólo para desacreditar la legitimidad de la lista publicada por el diario: “la única fuente para proporcionar información oficial sobre este caso es el gobierno del

53 Los encapuchados incluso ofrecieron disculpas a la población y a las autoridades federales al final de su comunicado: “Si con nuestros actos realizados ofendimos a la sociedad y al pueblo de México y a las corporaciones federales, les pedimos disculpas en nombre de todo el grupo que conformamos. La intención era darle a saber al pueblo veracruzano, que este flagelo de la sociedad, no son invencibles y que ya no se dejen extorsionar. Cada quien su lucha y sus miedos, nosotros un sólo corazón.” No obstante, en ningún momento se refirieron explícitamente a los cuerpos arrojados junto a la glorieta de los Voladores de Papantla. Transcripción realizada del video difundido por un noticiero, actualmente no disponible en internet.

54 «Identifican a 28 de los muertos en #BocadelRío; no tenían vínculos con la delincuencia», *Animal Político*, 30 de septiembre de 2011, acceso el 8 de septiembre de 2019, <https://www.animalpolitico.com/2011/09/identifican-a-28-de-los-35-muertos-en-bocadelrio/>

estado de Veracruz, a través de las instancias correspondientes. Cualquier otra información que al margen de los canales institucionales se dé a conocer, carece de fundamento y por ende de veracidad⁵⁵. No obstante a estas declaraciones, las autoridades jamás hicieron pública la identidad de las víctimas en ningún comunicado oficial posterior.

Saltó a la vista que en la lista publicada por el diario figuraba la presencia de por lo menos cuatro menores de edad, dos de ellas mujeres y los otros dos varones, de entre 15 y 17 años. Pero lo que llamó más la atención fue la versión que la madre de uno de ellos, de nombre Alán Michel Jiménez Velázquez, contó a algunos medios locales que se interesaron en sus declaraciones tras identificar a su hijo, luego de irrumpir en las inmediaciones del Instituto de Médico Forense: la mujer, de nombre Rocío Velázquez Cruz, presenció cuando su hijo Alán Michel fue “levantado” por policías estatales, quienes se llevaron al joven en una patrulla de la Policía Ministerial Estatal, ocho días antes de que su cuerpo apareciera junto con los otros 34 cadáveres del bulevar Adolfo Ruiz Cortines⁵⁶.

Este y otros casos que acontecieron durante ese mismo mes en Veracruz, obligaron al gobierno del Estado a impulsar una estrategia que, aunque fuese sólo mediáticamente, demostrara que el Estado podía hacerse cargo de la delincuencia organizada. Y fue así que se lanzó la “Operación Coordinada Veracruz Seguro” como “una serie de acciones cuyo fin será fortalecer la presencia de la autoridad federal, estatal y municipal [para] desarticular las redes criminales y contribuir a la tranquilidad de las familias veracruzanas⁵⁷ el 4 de octubre de ese mismo año.

55 «Miente 'Notiver' sobre muertos en Boca del Río: gobierno veracruzano», *Proceso*, 30 de septiembre de 2011, acceso el 10 de septiembre de 2019, <https://www.proceso.com.mx/nacional/2011/9/30/miente-notiver-sobre-muertos-en-boca-del-rio-gobierno-veracruzano-92772.html>

56 Véase «Lo detiene Policía y aparece muerto», *Zócalo*, acceso el 20 de septiembre de 2019, http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/lo-detiene-policia-y-aparece-muerto; «Historia de sangre en Veracruz: 'Policías se lo llevaron 8 días antes'», *Zócalo*, acceso el 20 de septiembre de 2019, http://www.zocalo.com.mx/new_site/articulo/historia-de-sangre-en-veracruz-policias-se-lo-llevaron-8-dias-antes; «Notiver publica nombres de los 35 ejecutados en Veracruz», *Mal Gobierno*, 30 de septiembre de 2011, acceso el 20 de septiembre de 2019, <http://www.malgobierno.com/2011/09/30/notiver-publica-nombres-de-los-35-ejecutados-en-veracruz/> 57 Jatziri Magallanes, «Anuncia gobierno federal operación coordinada 'Veracruz Seguro'», *MVS Noticias*, 4 de octubre, 2011, acceso el 20 de septiembre de 2019, <https://mvsnoticias.com/noticias/nacionales/anuncia-gobierno-federal-operacion-coordinada-veracruz-seguro-366/>

Finalmente, en tan sólo tres días y como por arte de magia, miembros de la Secretaría de Marina-Armada de México no hicieron esperar por los resultados y anunciaron la detención de 20 presuntos delincuentes: ocho de ellos pertenecientes a la “Gente Nueva” del Cártel de Jalisco Nueva Generación, de la que supuestamente se desprendía la agrupación de los autodenominados “matazetes”, que habrían arrojado los 35 cadáveres en la vía pública; y a otros doce sujetos, pertenecientes al Cártel de los Zetas, entre ellos incluido el así llamado “jefe de plaza” Alfredo Carmona Landa, alias “El Capi”⁵⁸.

Verdad, mentira y contra-verdad: sobre la posverdad y la mentira en política.

Partiendo de estos últimos hechos, me interesa hacer un planteamiento alrededor de dos cuestiones a partir de las cuales problematizar la noción de verdad, al ser este un concepto que abarca diferentes implicaciones en diversos ámbitos: por un lado, el problema de la posverdad más allá de su condición en los medios de información, sino pensando también en las repercusiones políticas, filosóficas y jurídicas que implica para con la noción de verdad, y por el otro lado el

58 Al respecto se leía en el comunicado de prensa difundido por la Secretaría de Marina: “No habrá acción ni propaganda criminal que repliegue la acción del Estado, en contra de criminales responsables de homicidio, secuestro, extorsión y el llamado cobro de piso.” Véase “Comunicado de Prensa 314/2011”, *Secretaría de Marina*, 7 de octubre, 2011, acceso el 20 de septiembre de 2019, <http://2006-2012.semar.gob.mx/sala-prensa/comunicados-2011/1928-comunicado-de-prensa-314-2011.html>

problema sobre la mentira en política, siguiendo las anotaciones que realiza la filósofa colombiana Andrea Catalina Zárate⁵⁹ en su artículo titulado “La mentira en política: entre la manipulación de los hechos y la pregunta por quién habla ahí”, donde se encarga de rastrear y discutir las ideas desarrolladas por la teórica y escritora alemana, Hannah Arendt, en su ensayo “Verdad y política”⁶⁰, con los comentarios y reflexiones que dictó el filósofo argelino Jacques Derrida en su conferencia titulada “Historia de la mentira: Prolegómenos”⁶¹.

Si bien es cierto que en los últimos años se ha venido haciendo un uso indiscriminado de la idea de la posverdad⁶², empleada principalmente para referirse al manejo y manipulación de la información que se difunde en los medios de comunicación, —debido al impacto y presencia de las tecnologías de la información con las que hoy convivimos, y que atraen mucha de nuestra atención al fenómeno tecno-mediático—, lo cierto es que la idea de la posverdad es un fenómeno que actualmente resulta particularmente problemático y por lo tanto, merece ser examinado en relación con las repercusiones e incidencias que tiene sobre eso que se entendía por verdad⁶³, y que actualmente merece cuestionarse no sólo desde el contexto de la hipermedialidad, sino también de la hiperviolencia.

Sobre su definición como fenómeno de la comunicación —es decir, que no se limita al espacio de los medios, sino al decir de cualquier persona que comunique algo a una o más personas—, puede decirse que se trata de “una corriente que se vale del subjetivismo por encima de la razón o los hechos. En el contexto global,

59 Andrea Catalina Zárate es filósofa por la Pontificia Universidad Javeriana donde actualmente cursa un doctorado, además de profesora y asistente de investigación en la Universidad Militar Nueva Granada.

60 Arendt elaboró este ensayo a mediados de los sesenta como respuesta a la controversia que suscitó la publicación de su libro “Eichmann en Jerusalén”, en 1964.

61 Conferencia dictada en Buenos Aires en 1995, organizada por la Facultad de Filosofía y Letras y por la Universidad de Buenos Aires, disponible en <https://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/mentira.htm>

62 En el año 2016, el diccionario de Oxford denominó el neologismo como su “palabra del año”: Véase Rubén Amón, «Posverdad’, palabra del año», 17 de noviembre de 2016, acceso el 18 de julio de 2021, https://elpais.com/internacional/2016/11/16/actualidad/1479316268_308549.html

63 “Verdad: decir de lo que es, que es, y de lo que no es, que no es. Falsedad: decir de lo que no es, que es, y de lo que es, que no es”. «De lo verdadero y de lo falso», Filosofía en español, acceso el 20 de junio de 2021, <http://www.filosofia.org/cla/ari/azc10268.htm>

este fenómeno se refiere a la relativización de la verdad, que no es sinónimo de mentira; hay una banalización de la objetividad de los datos o los hechos y evidencia una supremacía del discurso emotivo”⁶⁴.

Ahora bien, en el contexto de la hiper producción de información que facilitan las redes sociales “nuestra capacidad de procesamiento ha sido sobrepasada por la abundancia de información [y eso] nos pone en riesgo de perder la capacidad para procesar cabalmente toda la información que recibimos para quedar, literalmente, *infoxicados*, intoxicados por la información”⁶⁵, aunado al hecho de que esta saturación “la degrada y la hace perder su valor constantemente”⁶⁶.

Finalmente, al problema de la sobreproducción y sobreexposición de la información en los medios, principalmente en el espacio de las redes sociales, se suma el carácter de horizontalidad que dicha información acarrea entre productores e interlocutores, pues al conformar estas un espacio en el que aún no se alcanza a comprender sus propias regulaciones internas, la pertinencia, veracidad o capacidad para comprobar la información que se publica y se comparte se vuelve un problema extremadamente complejo en el que se mezclan y confunden opiniones con hechos, descalificaciones con discusiones, insultos con refutaciones, e incluso donde el dominio de ciertos temas debe enfrentarse con teorías de la conspiración, cobijadas muchas veces bajo el manto de la libertad de expresión.

No obstante, aunque el problema de la horizontalidad de la información en la era de la posverdad puede verse potenciado por el fenómeno de las redes sociales y de las tecnologías post internet, no es ni exclusivo ni sintomático de éstas. Al respecto, hay quienes apuntan a que se debe más a una pérdida de confianza en las

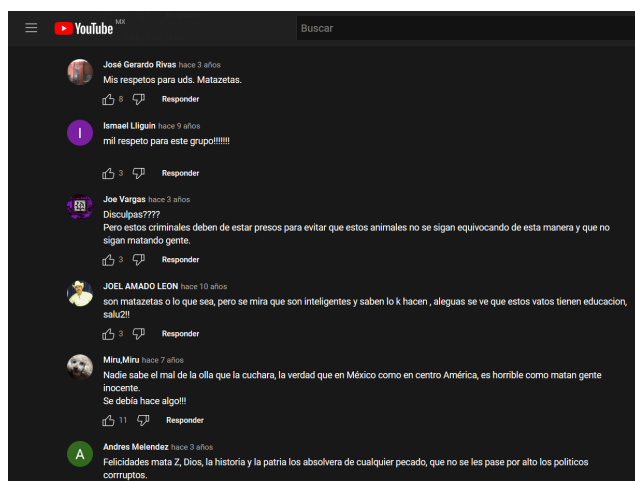
64 José Antonio Zarzalejos. «Comunicación, periodismo y ‘fact-checking’», *Uno*, n.º. 27, (2017), págs. 11-13, http://www.revista-uno.com/wp-content/uploads/2017/03/UNO_27.pdf, citado en Alfonso Estrada, Karen Alfaro, y Valeria Saavedra. «Disinformation y misinformation, posverdad y fake News. Precisiones conceptuales, diferencias, similitudes y yuxtaposiciones», *Información, cultura y sociedad* n.º. 42 (2020), pág. 98

65 Marcel Salles Mora, «La posverdad y su manejo o impacto en la realidad nacional», en *Delinquir sin castigo, la marca del sexenio*, ed. por Luis Marrufo Cardín, Juan Carlos Núñez Bustillos, Francisco Urrutia de la Torre y Jorge Valdivia García, (Guadalajara: ITESO, 2017), pág. 192

66 Jasper Doomen. «Information Inflation» *Journal of Information Ethics*, vol. 18, n.º. 2, (2009), págs. 27-37, citado en Estrada; Alfaro, y Saavedra. «Disinformation y misinformation ... » *op. cit.* pág. 96

instituciones por parte de la ciudadanía, que produce una “circunstancia [donde se] trastoca el orden moral y deja a la población en situación de vulnerabilidad por la pérdida del sistema de referencia moral colectivo” y que afecta “por igual a todo tipo de autoridad moral incluyendo a las que tradicionalmente estructuran nuestros sistemas de validación de la verdad”⁶⁷. De modo que “comprender el fenómeno de la posverdad supone, por tanto, indagar los motivos por los que se ha perdido en gran medida la fe en la ‘verdad’ [en los medios]”⁶⁸.

Pero el lugar en donde debe ponerse la atención al respecto de dicho desencanto y el malestar social que produce, es en el tipo de construcción de ciudadanía que habrá de generar esa pérdida de confianza en las instituciones, para lo cual basta con mirar los comentarios que dejaron las personas en el video realizado por los supuestos matazetas (fig. 9).



9 | Captura de pantalla de comentarios realizados sobre el video donde los presuntos “Mata Zetas” difundieron su comunicado en Youtube.

Contrario a lo que algunos pensaríamos, el video estaba ampliamente comentado por personas que expresaban sus respetos para con el presunto grupo paramilitar, e incluso les escribían mensajes de aliento para continuar con sus actividades delictivas, como si aquellas respondieran al propio deseo de la sociedad civil —desprotegida y a merced de las violencias—, de hacer “justicia por mano propia”.

Es así que para poder avanzar sobre la pérdida de confianza que produce tal descontento y decepción hacia las instituciones, no basta con la noción de la posverdad, sino que hace falta mirar al fenómeno de la mentira en política y los cambios que durante el tiempo ha sufrido. Y aunque es bien sabido que “la mentira y el engaño tienen (...) un lugar concomitante con la estrategia política”⁶⁹, es necesario atender a las transformaciones de dicho fenómeno, y es ahí donde Arendt pone su atención, en lo que describe como el paso de la *mentira tradicional*, a la *mentira moderna u organizada*.

Dice Catalina Zárata, para explicar lo que se entendería como la *mentira tradicional* en el análisis Arendtiano, que “entre las artes de gobernar, el uso de la mentira tuvo un lugar estratégico, siempre restringido o, más bien, limitado a responder las preguntas entonces apremiantes. Esto es, cómo el soberano ha de sostener la soberanía de su Estado, cómo gobernarlo y cómo conservarlo”⁷⁰. Ahora bien, al examinar lo que vendría a ser el paso a la *mentira moderna*, Arendt detecta en ésta un “carácter destructivo sin precedentes”, e identifica ese rasgo tanto en los regímenes totalitarios de principios del siglo XX, como “en los gobiernos que no han ‘monopolizado el poder de decidir y decretar cuáles son los elementos factuales que son y los que no son’”⁷¹.

Entonces, en la propuesta Arendtiana podemos encontrar dos aspectos que llaman la atención sobre lo que vendría a ser la *mentira moderna*: Que apunta a “cosas que de ninguna manera son secretas sino conocidas de casi todos”⁷², es

69 Andrea Catalina Zárata, «La mentira en política: entre la manipulación de los hechos y la pregunta por quién habla ahí», *Universitas Philosophica* vol. 36, n°. 72, (2019), pág. 80

70 *Ibid*, pág. 80

71 *Ibid*, pág. 81

72 Hannah Arendt, «“Verdad y política” por Hannah Arendt», acceso el 15 de julio de 2021, <http://maritainargentina.org.ar/wp-content/uploads/2018/01/Verdad-y-pol%C3%ADtica-por-Hannah-Arendt.pdf>

67 Salles Mora, «La posverdad y su manejo ...» *op. cit*, pág. 191

68 Enrique Herreras y Marina García-Granero, «Sobre verdad, mentira y posverdad. Elementos para una filosofía de la información», *Bajo Palabra. Revista de filosofía*, n°. 42, (2020), pág. 159

decir, donde la manipulación de los hechos se hace a gran escala, aún frente a quienes han vivido tales hechos; y que para llevar a cabo dicha alteración de los hechos se produce toda una fabricación masiva de imágenes que para poder funcionar en la imposición de la mentira que componen, tendrán necesariamente que destruir el archivo original “y sustituirlo por lo que convenga al grupo que está en el poder”⁷³.

Al respecto, la filósofa alemana se pregunta “¿qué es lo que impide que esos nuevos relatos, imágenes y ‘no-hechos’ se conviertan en sustituto adecuado de la realidad y de lo factual?”⁷⁴. Para Zarate, dicha pregunta devela precisamente el punto culmen de la mentira política, que vendría a ser su absolutización: “lo que dice el líder o el poder estatal termina por reemplazar a la verdad. En este escenario, la distinción entre verdad y mentira termina diluyéndose”⁷⁵. Y es ahí donde la investigadora colombiana se apoya en las ideas de Derrida y lo que llamó “efectos de verdad”. Para Zarate, la propuesta de Derrida:

(...) pasa de una comprensión de la mentira como enunciado *declarativo, descriptivo o constativo*, por medio del cual se quiere presentar “lo que no es” como “lo que es”, lo falso como lo verdadero, a la mentira como *enunciado realizativo, performativo*”. Abrir el debate sobre la mentira política desde esta dimensión del discurso apunta a que “el decir ya no tiene por función decir el ser, sino producirlo: el ser es un efecto del decir”⁷⁶.

Y continúa diciendo que:

Desde esta mirada queda cuestionada la pretensión ilusoria y problemática de narrar los hechos “tal como son”, apartándose al mismo tiempo de la oposición tradicional y maniquea entre lo falso y lo verdadero. Este giro en el análisis permite además alejarse de cualquier predicación de carácter moral y situar el problema de la mentira en el ámbito ético y político. Será por los efectos de la “contraverdad” en el lazo social, desde el interior del poder político y no desde el concepto clásico y psicológico de la mentira, desde donde el filósofo argelino abordará la actualidad de estas cuestiones⁷⁷.

73 Zárata, *op. cit.*, pág. 82
74 Hannah Arendt, *op. cit.*
75 Zárata, *op. cit.*, pág. 84
76 *Ibid.*, p. 87
77 *Ibid.*, pág. 88

En el análisis de Derrida, las verdades no existen como enunciados constativos que describan la realidad, —y es ahí donde se diferencia de la de Arendt, quien parte del presupuesto de que las “verdades de hecho” existen—, sino que tales verdades son creadas y transformadas, mediante enunciados performativos. Por ello para Zarate se vuelve relevante atender quién(es) y desde dónde enuncian la contraverdad, pues su peligrosidad, desde el ámbito político:

(...) consiste en que por medio de actos de palabra se generan y sostienen nuevas verdades y realidades. Bajo determinadas condiciones, la enunciación de una no-verdad, de un no-hecho, en cuanto enunciado realizativo, no solo hace la verdad, sino que además hace que esta sea producto de una época; lo que a su vez implica que la veracidad y la mentira estén condicionados histórica y discursivamente⁷⁸.

En México, tanto la posverdad como la mentira en política se han convertido en dos fenómenos extremadamente problemáticos en el contexto de las violencias de los últimos años: Mientras que los funcionarios que detentan los más altos e importantes cargos públicos se jactaban de proclamar el orden y la tranquilidad para los ciudadanos, las calles se inundaban de cuerpos arrojados en plena tarde.

En el Estado de Veracruz, el caso del ex gobernador Javier Duarte es ejemplar en cuanto a la producción de contraverdades valiéndose de enunciados performativos como los ya mencionados, aunque también valdría mencionar al propio ex presidente Enrique Peña Nieto y a su entonces procurador general de la república Jesús Murillo Karam, quienes no pudieron elegir ironía más grande que la de nombrar a una de las mentiras más evidentes como su “verdad histórica” cuando trataron de dar el carpetazo final al caso de los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa a inicios del año 2015.

Entonces, si “los ‘efectos de verdad’ producidos por la mentira política hallan su validez en discursos jurídicos, políticos, ideológicos o religiosos que rigen el vínculo social”⁷⁹, la autora colombiana se pregunta finalmente por la responsabilidad ante el actuar sobre tal mentira —o contraverdad—, particularmente

78 *Ibid.*, pág. 89
79 *Idem.*

por quienes las enuncian desde el ámbito político, pero también, dice, por la de quienes creen en ella y deciden actuar desde ahí. Y aunque finalmente la autora no hace mucho énfasis al respecto, me parece que es ahí donde ambos problemas (el de la posverdad y el de la mentira en política) coinciden, y tienen que ver con el manejo de la información que producimos, y que consumimos, pues de nueva cuenta, la participación política que se produce como respuesta al contexto de la posverdad y de la mentira en política termina por producir reacciones como son la pasividad, el olvido, la descalificación de la violencia y hasta su justificación, como sucedió con los presuntos matazetas.

Necropolítica

Para concluir este capítulo me interesa revisar brevemente algunas ideas sobre la categoría de *necropolítica* propuesta por el filósofo camerunés Achille Mbembe (que además es central tanto en el trabajo de Reguillo como en el de Diéguez para el desarrollo de sus propias elaboraciones, así como en el de otras pensadoras y pensadores a los que recurriré más adelante), pues se trata de una herramienta esencial para poder pensar al respecto de las violencias contemporáneas⁸⁰.

Decía el propio Mbembe al hacer un repaso por su noción de necropolítica:

Lo usé para referirme [...] a aquellas figuras de la soberanía cuyo proyecto central es la instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanos juzgados como desechables o superfluos [...] en las cuales el poder, o el gobierno, se refieren o apelan de manera continua a la emergencia, y a una noción ficcionalizada o fantasmática del enemigo [...] Que por estar amenazados podemos matar sin distinción a quienes juzguemos como nuestro enemigo.⁸¹

80 Antes de abordar la idea del filósofo camerunés, retomo lo señalado por la también filósofa Helena Chávez Mac Gregor, quien advierte que si bien la aportación de Mbembe es de suma importancia para poder realizar una crítica al respecto de las violencias contemporáneas, esto no significa que su categoría pueda ser siempre aplicable para leer cualquier contexto de violencia. Es ante todo una herramienta de pensamiento con ciertos límites y no es tampoco un modelo político. Véase Helena Chávez Mac Gregor, «Necropolítica. La política como trabajo de muerte», *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, Vol. 4, n.º 78, (2013): págs. 23-30.

81 Achille Mbembe, "Necropolítica, una revisión" en *Estética y violencia: necropolítica, militariza-*

Si bien la propuesta del filósofo camerunés surge "como respuesta para pensar la lógica que se detonaba de manera global posterior al 11 de septiembre y que fundamentaba lo político en nociones como la guerra, el terror y el enemigo"⁸²; es decir, desde un momento en donde se "reactivaba el fantasma de la soberanía para articular una práctica política basada en la posibilidad del Estado de excepción"⁸³, los grandes determinantes globales del mundo contemporáneo como son la economía de libre mercado, el capitalismo voraz y la lucha encarnizada por el control de territorios y la explotación de recursos por parte de los gobiernos y las grandes corporaciones, conforman en la actualidad una realidad en la que los contextos donde se ejerce la violencia, son el síntoma de un momento en donde "la política [ha tomado] la forma de un trabajo de muerte"⁸⁴.

Entonces, como recapitulaba su autor, o la también filósofa mexicana Helena Chávez Mac Gregor, "el correlato entre soberanía y excepción es la de una política donde la vida se produce desde su desechabilidad"⁸⁵. Y es por ello que la categoría de Mbembe es importante en el contexto de las violencias en México (y Latinoamérica), porque permite poner la mirada en formas de represión, ocultamiento y exterminio que, al menos en el caso de los Estados democráticos, se creían superadas hacia finales del siglo XX, pero cuya presencia persiste disfrazada.

Partiendo de un planteamiento al respecto de la ocupación colonial, la propuesta del filósofo camerunés permite comprender cómo la lucha y toma por los territorios parte de "una cuestión de adquisición, de delimitación y de hacerse con el control físico y geográfico" —lo que Mbembe llama territorialización—, donde "se trata de inscribir sobre el terreno un nuevo conjunto de relaciones sociales y espaciales"⁸⁶. Bajo ese esquema, se producirán "líneas de demarcación y de jerarquías, de zonas y enclaves; el cuestionamiento de la propiedad; la clasificación de personas según diferentes categorías; la extracción de recursos y,

ción y vidas lloradas, ed. por Ana Laura Cué Vega y Carlos Noriega Jiménez, (Ciudad de México: ediciones MUAC, 2012) pág. 135.

82 Helena Chávez, *op. cit.*, pág. 23.

83 *Ibid.*, pág. 24.

84 *Ibid.*, pág. 23.

85 *Idem.*

86 Achille Mbembe, *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*, (Madrid: Melusina, 2011), pág. 43.

finalmente, la producción de una amplia reserva de imaginarios culturales⁸⁷.

Mbembe también se apoya en una importante reflexión sobre las figuras dicotómicas de amo y esclavo —propios del sistema de plantación que históricamente marginaron a las comunidades afrodescendientes— mediante los cuales abordará la figura del Estado de excepción, y de ahí, al sentido de cómo aquellos imaginarios culturales “han dado sentido al establecimiento de los derechos diferenciales para diferentes categorías de personas, con objetivos diferentes, en el interior de un mismo espacio”⁸⁸, y que de acuerdo con la revisión que hace el autor⁸⁹ “procede de la negación racista de todo punto común entre el conquistador y el indígena”⁹⁰.

Dice entonces Mbembe al respecto del territorio que “el espacio era por tanto, la materia prima de la soberanía y de la violencia que acarrea. La soberanía significa ocupación, y la ocupación significa relegar a los colonizados a una tercera zona, entre el estatus del sujeto y del objeto”⁹¹. Zonas “en las que la guerra y el desorden —refiriéndose a las colonias— las figuras internas y externas de lo político, se tocan o se alternan unas con otras (...). Son el lugar por excelencia en el que los controles y las garantías del orden judicial pueden ser suspendidos, donde la violencia del Estado de excepción supuestamente opera al servicio de la ‘civilización’”⁹².

Otro aspecto relevante en el trabajo de Mbembe, quien se apoya en este caso de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari —concretamente en su trabajo sobre las *máquinas deseantes*—, es su desarrollo sobre lo que denomina como las *máquinas de guerra*, como figura que según el filósofo, surge como nuevo agente involucrado en las guerras contemporáneas, pero estas, a diferencia de los ejércitos:

se componen de facciones de hombres armados que se escinden
o se fusionan según su tarea y circunstancias. Organizaciones

87 *Idem.*
88 *Idem.*
89 Quien retoma la separación racial del Apartheid sudafricano, entre otros ejemplos.
90 Mbembe, *op. cit.* págs. 39-40.
91 *Ibid.* pág. 43.
92 *Ibid.* pág. 39.

difusas y polimorfas, las máquinas de guerra se caracterizan por su capacidad para la metamorfosis. Su relación con el espacio es móvil. Algunas veces mantienen relaciones complejas con las formas estatales (que pueden ir de la autonomía a la incorporación). El Estado puede, por sí mismo, transformarse en una máquina de guerra. Puede, por otra parte, apropiarse para sí de una máquina de guerra ya existente, o ayudar a crear una. Las máquinas de guerra funcionan tomando prestado de los ejércitos habituales, aunque incorporan nuevos elementos bien adaptados al principio de segmentación y de desterritorialización. Los ejércitos habituales, por su parte, pueden apropiarse fácilmente de ciertas características de las máquinas de guerra⁹³.

Todos esos elementos, sumados como ya mencioné, al contexto de las economías transnacionales y de libre mercado, harán posible que las *máquinas de guerra* se conviertan en el brazo armado de intereses particulares que buscarán el control de territorios ricos en infinidad de recursos, dejando así lugar a “la guerra (que ya no) tiene lugar entre los ejércitos de dos Estados soberanos, sino entre grupos armados que actúan bajo la máscara del Estado, contra grupos armados sin Estado pero que controlan territorios bien delimitados”⁹⁴ y donde el extractivismo que realicen de los recursos⁹⁵ de esos territorios permitirá la financiación de sus propias batallas. Así, “el flujo controlado y el control de los movimientos de capitales en las zonas en las que se extraen recursos específicos hacen posible la formación de enclaves económicos y modifica la antigua relación entre las personas y las cosas”⁹⁶. De acuerdo con Mbembe:

(...) la concentración de actividades relacionadas con la extracción de recursos valiosos en estos enclaves, los convierte en espacios privilegiados de guerra y de muerte. La propia guerra se ve alimentada por el aumento de la venta de los productos extraídos. Emergen nuevas relaciones entre guerra, máquinas de guerra y extracción de recursos. Las máquinas de guerra

93 *Ibid.* págs. 58-59.
94 *Ibid.* pág. 64.
95 El autor hace su elaboración a partir de la extracción de minerales, como sucede en el caso del continente africano, pero que para el caso de México y Latinoamérica se puede fácilmente transportar también al control de territorios para explotarlos a través de los cultivos ilícitos.
96 Mbembe, *op. cit.* pág. 61.

están implicadas en la construcción de economías altamente transnacionales, locales o regionales.⁹⁷

Decir que la categoría de Mbembe es compleja sería decir lo menos, sin embargo, es especialmente relevante para entender cuestiones como las que ya elaboraré más adelante, durante los ejes del *Narco* y del *Estado*, en donde los temas de la territorialización y de la soberanía son esenciales.

97 *Idem.*

ARCO
NARCO
NARCO
NARCO
NARCO
NARCO
NARCO
NARCO
NARCO

Como mencioné en un principio, la propuesta curatorial incluyó intencionalmente el prefijo *narco* como uno de los cuatro ejes conceptuales, término que para algunos puede llegar a resultar más provocativo que para otros, a los que incluso les parecerá familiar, sin embargo, no por ello deja de ser problemático⁹⁸.

Mantener únicamente el prefijo como concepto en lugar del término “narcotráfico”, fue una decisión que respondía al interés por analizar las múltiples aristas, huecos y el complejo entramado de relaciones humanas que componen el fenómeno del tráfico de drogas ilegales, así como los momentos en donde éste se vincula con un tipo de violencia específica. De ahí que restringirse a usar el término “narcotráfico” parecía limitar la discusión al aspecto que tiene que ver con la distribución y comercialización de sustancias ilícitas, dejando de lado muchos otros puntos de interés que nos parecían que podían ser abordados desde el prefijo *narco* como un término más amplio.

No obstante, es precisamente aquella amplitud del término, aunado al excesivo uso que se le dá en la actualidad, lo que ha llevado a una mitificación exacerbada de todo aquello que prosigue al prefijo *narco*, tan empleado y reproducido *ad nauseam* en los medios de comunicación hoy en día, que han inundado el imaginario contemporáneo con un vocabulario que ha naturalizado palabras como *narcomensaje*, *narcofosa*, *narcotúnel*, *narcomanta*, *narcobloqueo*, etc.

Es decir, emplear la idea del *narco* como concepto trae consigo el riesgo de desbordar toda la atención hacia un peligroso “lugar común”, que es el que se asume —porque así se ha instalado— como una realidad sobreentendida e incuestionable en el imaginario popular. Un buen ejemplo de esto es el éxito

98 De esto nos percatamos especialmente durante la búsqueda de patrocinio para el evento, puesto que nos valió el rechazo de varias instituciones a las que nos acercamos para negociar algún tipo de apoyo. Llama la atención que, mientras que en el entorno cotidiano se suele mencionar sin cuidado, la palabra se torna potente cuando penetra en las instituciones, que terminan por atemorizarse y rechazar cualquier involucramiento aunque éste se proponga desde una revisión crítica. La aversión corporativa por términos asociados al mundo del crimen organizado resulta cuando menos irónica tomando en cuenta que muchas de esas organizaciones criminales comparten muchos de los valores y directrices económicas que las grandes empresas. Perpetuar la idea de que desde ciertos lugares no se deben tocar determinados temas sólo le confiere mayor importancia a los mismos, incrementando la urgencia de hablar de esos temas desde diferentes espacios y no al contrario, como ocurre a menudo, limitando así el debate y la reflexión crítica de temas considerados tabú a espacios minoritarios.

rotundo de la conocida serie de Netflix: “Narcos”, o el uso indiscriminado de la palabra “cártel”⁹⁹ para referirse a cualquier organización delictiva presuntamente involucrada con el tráfico de drogas.

Especialistas como Luis Astorga¹⁰⁰, u Oswaldo Zavala¹⁰¹ afirman que estas supuestas definiciones terminológicas (*narco-Estado*, *narco*____, etc.) no constituyen más que “fetiches lingüísticos”, de los que resulta cada vez más complicado desprenderse cuando se pretende ahondar en el tema, y contrario a lo que suele creerse, el hecho de que se usen con tanta normalidad no significa que estén cumpliendo un papel informativo en el que —en palabras de Oswaldo Zavala— “[expliquen] a la ciudadanía las actividades reales de los traficantes, sino que codifica[n] simbólicamente los límites epistemológicos en los que, involuntariamente, habríamos de *representar* a los traficantes y el tráfico de drogas”¹⁰².

Es por ello que los investigadores y periodistas más críticos del tema se han preocupado por las problemáticas que trae consigo la instauración de una representación oficial y unívoca de este fenómeno, determinada principalmente por una distancia abismal entre los sujetos y eventos reales y la forma en que se les representa en los medios, acorde a un aparatage discursivo elaborado por el propio Estado. Sin embargo, como el mismo Astorga apuntaba en su libro *Mitología del “narcotraficante” en México*, debido a que esa “distancia entre los traficantes reales y su mundo, y la producción simbólica que habla de ellos es

99 Son varios los autores que destacan el error de referirse a cualquier organización criminal vinculada o no con el tráfico de drogas como “cárteles”, dado que la presunta relación interna de jerarquías que sugiere el término “cártel” a menudo se ha visto desmentida en la práctica, donde los miembros de determinada organización pueden llegar a jugar uno o varios roles al interior de una o varias organizaciones de manera simultánea, rompiendo así con el esquema que acarrea la definición de los “cárteles”.

100 Astorga es doctor en sociología por la universidad de París I, e investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de UNAM, especialista en el tema del tráfico de drogas ilegales y autor de varios libros sobre su estudio e historia en México y el mundo.

101 Zavala es escritor, investigador y periodista, autor del libro “Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México”, y del recién publicado “La guerra en las palabras. Una historia intelectual del ‘narco’ en México (1975-2020)”.

102 Oswaldo Zavala, *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, (Barcelona: Malpaso Ediciones, 2018), pág.15.

tan grande, [...] no parece haber otra forma, actual y factible, de referirse al tema sino de manera mitológica”¹⁰³.

De ahí que, aunque se pueda retomar el prefijo *narco* como categoría de análisis, no hay que perder de vista que en su uso debe de existir un cuestionamiento permanente, para evitar caer en un ejercicio que replique y refuerce su narrativa. Es así que la propuesta de este eje consiste más bien en un ejercicio de desaprendizaje de la idea del *narco*, que permita vislumbrar algunos de los puntos menos obvios, o por lo menos profundizar en algunos supuestos sobre el fenómeno del tráfico de drogas.

Reflexiones desde el arte contemporáneo.

Lo que aquí me dispongo a desarrollar es una breve revisión a partir de algunos dispositivos artísticos y curatoriales que distintos autores han empleado para (re)pensar el fenómeno del (narco)tráfico y la violencia relacionada con él, así como sus repercusiones políticas y sociales, pero también visuales, desde Colombia como México, muchas de ellas desarrolladas a partir de pretextos locales, pero que apuntan a ser reflexiones exportables a otros contextos, enfatizando que estas estrategias activadas desde el circuito del arte buscan por sobre todo, romper la cadena legitimadora de productos visuales que reproducen la circulación de la violencia como imagen explícita.

Ahora bien, aunque es claro que la violencia ligada al tráfico de drogas ha sido determinante para la historia reciente de ambas naciones, la manera en que se propondrá este diálogo entre ambas referencias pretende situarlas una junto a la otra para destacar los aspectos y problemáticas que comparten con

¹⁰³ Luis Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México*, (Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, 1995), pág. 12.

respecto a éste fenómeno global, transfronterizo y sobre todo, contemporáneo, pero sin perder de vista la importancia de sus diferencias y particularidades.

Por lo tanto la siguiente aclaración, resumida en palabras del curador José Roca sobre el caso colombiano me parece necesaria de entrada, pues señala puntualmente el paso de un momento a otro en la historia de la violencia en Colombia, siendo que incluso este término nombra un periodo específico en la historia de esta nación, mas no propiamente el que corresponde con el narco:

Quando en Colombia hablamos de “La Violencia” no nos referimos a la situación actual del país; estamos hablando de la violencia política entre Conservadores y Liberales que se desarrolló en los años cincuenta y que dejó como resultado un país mayoritariamente urbano ante el vertiginoso desplazamiento de los campesinos hacia las ciudades. Esta urbanización acelerada generó los efectos conocidos: cinturones de miseria, desempleo, delincuencia común, culturas híbridas (campo-ciudad) de periferia. El hecho de que nos refiramos a los cincuentas como “la Época de la violencia” no deja de ser irónico, pues presupondría que este fenómeno hubiera terminado desde entonces, o por lo menos reducido su intensidad. Todo lo contrario; como resultado de muchos factores políticos y económicos (y particularmente debido al fenómeno del narcotráfico), la situación ha llegado a extremos absurdos, con más de treinta mil muertes violentas al año, millones de desplazados internos, millones de emigrantes legales e ilegales y una pauperización progresiva y acelerada de la “democracia más antigua de América”, una de las figuras retóricas con las que consolamos nuestra desdicha.¹⁰⁴

Si bien para esta investigación me interesa centrarme únicamente en el periodo de la violencia colombiana que se vinculó con el estallido del narcotráfico desde mediados de la década de 1980, me parece importante recalcar que esto no implicó la sustitución de un tipo de violencia por otra, sino que se sumó a la compleja trama de conflictos internos que han azotado a esta nación desde su constitución como tal tras su independencia en 1819, como un fenómeno que no cesa.

¹⁰⁴ José Roca, «Flora Necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas», *Columna de arena*, no. 50, 31 de mayo de 2003, acceso el 15 de enero de 2019, disponible en <http://universes-in-universe.de/columna/col50/index.htm>.

Las piezas abordadas a continuación, elaboradas todas ellas entre los años noventa y la actualidad, dan cuenta de que, tanto en Colombia como en México, ha sido “durante las últimas décadas [que] la relación entre arte, política y violencia se ha extendido hacia nuevas concepciones”¹⁰⁵. En ese sentido expondré algunos trabajos que desempeñan entre otras cosas, un sentido de evidencia o indexicalidad, como desarrollaré más adelante siguiendo la propuesta de la historiadora del arte María Margarita Malagón, a través del cual producen una contra-visualidad de la violencia por medio de diferentes estrategias que retoman los contextos de los que surgen, ofreciendo otras posibles lecturas para ver y pensar el tema del narcotráfico.

En 1997, el artista bogotano Miguel Ángel Rojas, realiza la pieza *Broadway*, la primera de un gran número de obras en las que recurrirá a la hoja de coca como materia prima en su producción artística. Esta consistía en una serie de hojas montadas sobre el muro que simulaban un camino de hormigas que las recolectaban y se desplazaban con ellas ordenadamente. De manera muy simple, esta pieza, que además remite a los climas cálidos y húmedos de las zonas tropicales del continente, pone en marcha a las hormigas como metáfora del trabajo extenuante y organizado (fig. 10 y 11).

La especificidad de los elementos y el carácter simbólico que aportan, por un lado la materialidad misma de las hojas de coca, y por el otro la alusión a las hormigas que las recolectan como referencia al trabajo agrícola, conducen rápidamente a una referencia que inscribe este tipo de trabajo en el primer eslabón de la cadena de producción, distribución y consumo de cocaína, siendo bien sabido además que dicho sector es el que menos ganancias recibe por su labor —aún cuando de ellos dependa mantener activo el negocio multimillonario—.



10 | Miguel Ángel Rojas, *Broadway*, 1997.

Finalmente, un último aspecto que ya sugiere esta sencilla pero provocadora pieza —y que se desarrollará a profundidad en el apartado correspondiente al Estado— es la presencia destacada de los Estados Unidos, que aquí se señala como el motor que gracias a la comercialización, impulsa la producción y tráfico de cocaína, pues siguiendo la analogía del trabajo tal y como lo llevan a cabo las hormigas, podemos interpretar que la avenida a la que se hace referencia

105 Elkin Rubiano, «El arte en el contexto de la violencia contemporánea en Colombia», *Karpa*, no. 8, (2015), disponible en <http://www.calstatela.edu/al/karpa/karpa-8>.

en el título, misma que corresponde a la que es, probablemente, la ciudad más conocida de los Estados Unidos en todo el mundo: Nueva York, viene a ser el fin último en esta representación del trabajo ligado a la hoja de coca.



11 | Miguel Ángel Rojas, *Broadway*, 1997, detalle.

En el video de Edinson Quiñones¹⁰⁶ titulado *Trabajo con las uñas*, del año 2009, el artista documenta en poco menos de seis minutos, el trabajo manual que llevan a cabo los *raspachines*, término con el que se llama a los campesinos que se dedican a la recolección de hojas de coca, debido a la acción de raspar con las manos las ramas de la planta para poder desprender las hojas sin necesidad de cortar las ramas para que de estas vuelvan a crecer nuevas hojas posteriormente.

Aunque grabado en baja calidad y posiblemente con la cámara de algún viejo teléfono móvil, gracias al encuadre que se mantiene cerrado sobre las manos del campesino al raspar las hojas, y a un par de momentos donde la imagen se ralentiza ligeramente y se separa del sonido —que se mantiene constante y deja de corresponder con la imagen en movimiento—, en el video puede apreciarse claramente el arduo esfuerzo físico que demanda esta labor sistemática. Una vez desfasados, la imagen más lenta que el sonido, sugiere que el quehacer del recolector se ha vuelto más extenuante, cuyas manos parecen requerir de un mayor esfuerzo para desprender las hojas de las ramas, que a su vez aparentan una mayor resistencia, mientras que en el audio aún es reconocible el sonido de las aves, las voces de otros recolectores próximos y el caudal de un río cercano, además del crujido que producen las hojas al desprenderse de las ramas (fig. 12).

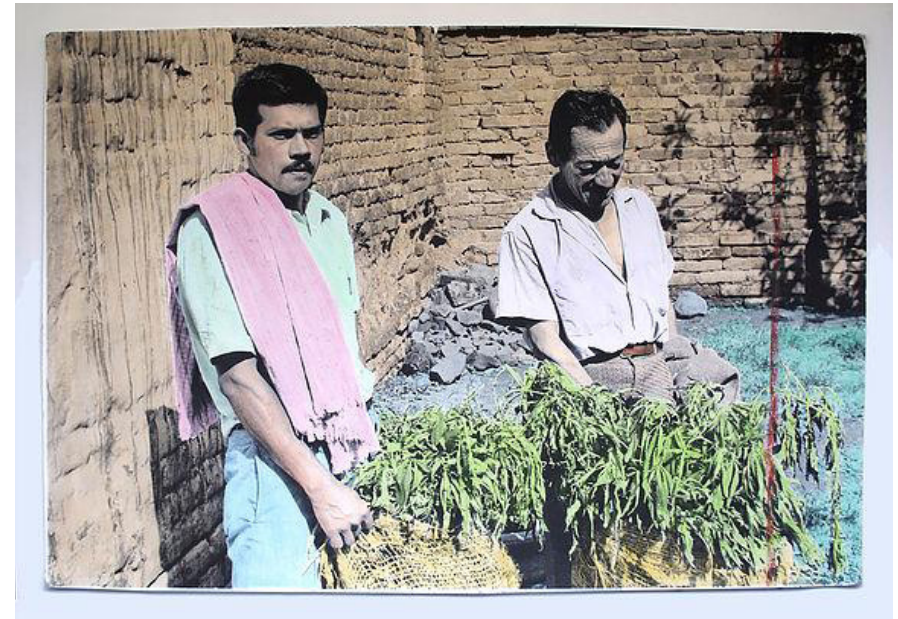


12 | Captura de pantalla del video de Edinson Quiñones, *Trabajo con las uñas*, 2009

¹⁰⁶ La biografía de Quiñones no es menos interesante que su carrera, pues no sólo hace parte de la comunidad de desplazados del campo a causa de la violencia, sino que también llegó a ser él mismo cocalero junto con su familia, además de traficante y, por sus mismas circunstancias, también un delincuente menor.

En el proyecto titulado *Archivo Muerto*, del artista colombiano radicado en México Andrés Orjuela, que tiene como punto de partida la recuperación de una parte del archivo fotográfico del extinto diario *El Espacio*, “uno de los periódicos de la capital colombiana que por años dio cuenta de la nota roja”¹⁰⁷ luego de que este fuera desechado como basura tras el cierre de su versión impresa en noviembre de 2013, y luego de llevar a cabo un proceso de selección de las imágenes donde las cataloga de acuerdo a sus cualidades documentales y fotográficas, Orjuela descubre en el retrato un eje fundamental para intervenir este archivo y reactivar tanto las escenas capturadas como las historias de quienes fueron retratados.

Por medio de un trabajo de escaneo y ampliación en alta resolución de las imágenes recuperadas, Orjuela decide emprender un proceso pictórico de iluminación de las fotografías en blanco y negro “como tradicionalmente se realizaba en las postales de principios del siglo pasado [empleando] algodón, las yemas de los dedos y óleo. Al conseguir los óleos originales (Marshall’s) con los que se realizaba este trabajo, [...] se conserva la paleta nostálgica de las postales bucólicas o los retratos familiares.”¹⁰⁸



13 | Andrés Orjuela, *Traficantes de coca*, 2013.

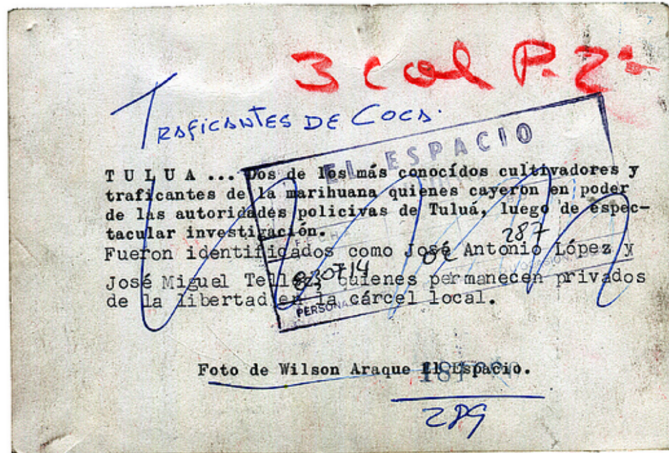
Una de estas fotografías, que además deja ver la gama de colores pastel a la que se refiere Orjuela, es la de un par de campesinos de nombres José Antonio López y José Miguel Tellez, que posan sosteniendo un par de costales llenos con hojas de marihuana. A estos dos hombres, ya detenidos al momento de la fotografía, se les acusaba de ser “dos de los más conocidos cultivadores y traficantes de marihuana” como se lee en el texto mecanografiado al reverso de la fotografía. Sin embargo, ahí mismo se puede apreciar una anotación hecha a mano con tinta azul que dice “traficantes de coca”.

De la información que acompaña la foto, que data del año 1968, se pueden destacar dos puntos sobresalientes: si bien para la década de los sesenta, el cultivo y la comercialización de marihuana, coca y amapola ya constituían un delito en Colombia, la confusión al reverso de la imagen respecto al tipo de droga por la que fueron detenidos los hombres revela un desconocimiento que, sumado a la apariencia de los supuestamente “más conocidos traficantes”, cuya

107 «Archivo muerto», Andrés Orjuela, acceso el 20 de junio de 2018, disponible en <https://www.andres-orjuela.com/archivo-muerto>.

108 *Idem.*

imagen es la de un par de campesinos comunes, permiten hacerse una idea de la magnitud del mercado de drogas ilegales por aquel entonces, sin rango de comparación tanto con el mercado actual, así como la imagen estereotipada de los traficantes de hoy en día.



14 | Andrés Orjuela, *Traficantes de coca*, 2013

Con estas tres primeras piezas podemos detenernos para discutir un planteamiento que conecta todas las piezas incluídas en este apartado, y que tiene que ver con su carácter regido bajo una lógica del indicio, o de su “presencia indéxica”, como la denomina María Margarita Malagón a partir de la elaboración hecha por la teórica y crítica de arte Rosalind Krauss, al respecto de los “signos indéxicos” a finales de los años setenta. Dice Malagón:

(...) Krauss definió el índice como “ese tipo de de signo que surge como la manifestación física de una causa, de la cual son ejemplo los rastros, las huellas y los indicios” Ella consideró las obras portadoras de huellas o signos indéxicos como “objetos rastro” que actuaban como “receptáculos de evidencia” o de vestigios del objeto que les servía de referencia (...) ¹⁰⁹

109 María Margarita Malagón, *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, (Bogotá: Edicio-

Siguiendo además a otros autores que se encargarían de (re)trabajar la idea propuesta por Krauss, y que desplegarían la noción de los signos indéxicos a un espectro más amplio y no restringido únicamente a objetos o estructuras fijas “sino a determinadas acciones o comportamientos que han tenido lugar antes de que el artista llegue al lugar de los hechos”¹¹⁰, la tesis de Malagón sugiere que los artistas que a partir de la segunda mitad de los años 80 y durante los 90 trabajaron sobre el tema de la violencia en Colombia¹¹¹, desarrollaron un lenguaje visual indéxico o indicativo mediante el cual extrajeron las imágenes de la violencia de su contexto original (ya fueran de prensa o de los lugares concretos donde sucedieron las acciones o hechos) “para hacer que en sus obras cada una de estas imágenes se convirtiera en un ‘receptáculo de evidencia’. Una evidencia compuesta por signos de acciones que han ocurrido y han dejado indicios, rastros y huellas para ser interpretados por el espectador (...) [generando] preguntas acerca de las razones y causas subyacentes a las acciones implícitas en las obras”.¹¹²

Podemos afirmar entonces que, aunque abordado de diferentes maneras, el signo indéxico en común para estas tres obras es el trabajo agrícola que llevan a cabo los campesinos inmersos en la economía del tráfico de drogas ilegales, el cual funciona como indicio para hacernos una serie de cuestionamientos como espectadores, que nos permiten aproximarnos a mirar y pensar desde diferentes ángulos el fenómeno de la producción y circulación de drogas ilegales.

nes Uniandes, 2010), pág. 5.

110 *Idem.*

111 La tesis de Malagón trabaja sobre la obra de tres artistas colombianos: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo, siendo para la autora que los tres desarrollan en su obra un giro en su lenguaje discursivo que encarna la presencia indéxica y se separa o marca una diferencia de sus antecesores neofigurativos de los años sesenta que trabajaron sobre la representación de las imágenes de violencia propias del periodo de “La Violencia”.

112 Malagón, *op. cit.* pág. 34.

El campo, el trabajo y el narco

Al respecto de los cultivos de amapola y marihuana en México, el periodista Luis Hernández Navarro publicaba para el periódico *La Jornada* en el año 2009:

Quienes siembran y cosechan viven permanentemente con el riesgo de ser detenidos y perder sus cultivos. Requieren (y exigen) de la complicidad de quienes no se dedican a esta actividad. Las ganancias que reciben son una pequeña cantidad de lo que obtienen quienes se dedican al procesamiento y comercialización del producto.¹¹³

De esta breve cita podemos destacar tres aspectos importantes: el riesgo de los campesinos a ser considerados como delincuentes por la cosecha de cultivos ilegalizados, la importancia que dichos cultivos representan para la economía de comunidades enteras, y la marcada diferencia de ganancias obtenidas por quienes se encargan de trabajar la materia prima en el campo, en comparación con las de sus empleadores, encargados de la distribución y comercialización del producto procesado. Es debido a estos hechos que múltiples especialistas insisten en la revisión necesaria de las estrategias de erradicación¹¹⁴ de los llamados “cultivos ilícitos”, implementadas por el Estado y desempeñadas por las fuerzas armadas, pues se ha comprobado que con ellas no se logra una verdadera disminución de la demanda y por el contrario, los precios en el mercado de las drogas se multiplican, siendo las comunidades rurales —desatendidas por el Estado y que dependen del ingreso que reciben por los cultivos—, las que resienten los mayores impactos económicos y sociales.

113 Luis Hernández Navarro, «El narcotráfico y la sociedad rural», *La Jornada*, 6 de octubre de 2009, acceso el 8 de junio de 2018, <https://www.jornada.com.mx/2009/10/06/opinion/014a1pol>.

114 Para más información sobre la erradicación de “cultivos ilícitos” como estrategia implementada por los Estados colombiano y mexicano, ambos apoyados por el gobierno de los Estados Unidos, véase el siguiente capítulo dedicado al eje del *Estado*.

Por lo anterior, podemos acercarnos a la idea propuesta por la filósofa Sayak Valencia¹¹⁵, quien plantea que a partir de una reinterpretación de la noción de *trabajo*, lo que el fenómeno del tráfico de drogas termina por producir es una “revalorización del campo”, lo que además lo coloca en una posición desde donde cuestiona el papel del Estado mismo, al impulsar el desarrollo de un sector desatendido por éste último. Dice Valencia que “el hecho de que, actualmente, el narcotráfico sea un factor sobradamente potente que dispone de los elementos suficientes (tanto económicos como políticos) para oponerse al Estado, ofrecer puestos de trabajo y revalorizar el campo, hace que éste se convierta en una opción de trabajo terriblemente tentadora y redituable”¹¹⁶.

No hay que olvidar que las disertaciones de Valencia se configuran en torno al fenómeno del narcotráfico y al estallido de la violencia con que se vincula en el contexto de México, y más concretamente, en la frontera norte del país. Sin embargo, igualmente habría que preguntarle a Valencia ¿a qué clase de oposición frente al Estado se refiere?, y en todo caso ¿cuál sería el capital político con el que aparentemente contaría el narcotráfico para lograrlo?

Como ya he mencionado, el impacto en la reactivación del trabajo en el campo es evidente —como dejan ver las piezas antes revisadas—, sin embargo, también es sabido que en los contextos de comunidades empobrecidas y marginadas, donde los servicios básicos que debería proporcionar el Estado no han sido cubiertos, ha habido casos (en Colombia y en México) donde los mismos traficantes han invertido en el desarrollo de infraestructura: desde la construcción de escuelas, hospitales, iglesias y hasta viviendas y campos de fútbol, como sucedió en uno de los casos más notables cuando el propio Pablo Escobar emprendió el movimiento “Medellín sin Tugurios”, en sus tempranas incursiones a la política regional de Medellín.

Y es que precisamente fue en Colombia donde se dieron casos excepcionales de traficantes que buscaron incursionar en la política, como lo fue el de Escobar, o la fundación del “Movimiento Civil Latino Nacional” en 1981, por el también

115 Valencia es doctora en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista por la Universidad Complutense de Madrid. Se desempeña como filósofa, ensayista, poeta y performer.

116 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y necropoder*, (Ciudad de México: Paidós, 2016), pág. 68.

traficante Carlos Lehder, no obstante, aunque hayan sido acontecimientos conocidos, no representan una norma constante en la manera de actuar de los traficantes, tanto en Colombia como en México, puesto que no consideran necesaria la posibilidad de operar desde el orden político del Estado. Por el contrario, y es ahí donde las elaboraciones que afirman la presencia y operación de un “narco-Estado” pierden su fundamentación¹¹⁷, pues históricamente, en el caso de México, los agentes a cargo del tráfico de drogas nunca han tenido ni la capacidad suficiente para enfrentarse al Estado con el objetivo de desestabilizarlo¹¹⁸ —al contrario que en Colombia—, y en ninguno de los dos países ha habido una intención por parte de las organizaciones de traficantes, de fundar un nuevo orden desde las propias lógicas de las políticas estatales¹¹⁹. Y es por ello que no podría ser en estos términos donde radicaría la oposición que sugiere Valencia, que no hacen sino demostrar, en palabras de Reguillo, “la insuficiencia de pensar estos territorios en términos de oposiciones entre legalidad e ilegalidad”¹²⁰.

Reguillo también ahonda en la idea de la paralegalidad para explicar la capacidad de la máquina narco “de construir sus propios códigos, valores, normas, pautas, [y] discursos paralelos”¹²¹; así, lo que encontramos en esta idea de la paralegalidad es que el narco no puede establecer una simple relación de oposición con el Estado, hecho que se ve evidenciado en las interacciones que establece con distintos agentes sociales, como sería el caso de la activación del trabajo en el campo, que no necesariamente tiene que estar regida por una relación de

117 Autores como Zavala critican afirmaciones como ésta, que se han vertido principalmente desde el “periodismo narrativo”.

118 En casos excepcionales podría mencionarse por ejemplo el llamado “Culiacanazo” o “jueves negro”, ocurrido el 17 de octubre de 2019, cuando la presión de los delincuentes que ocasionaron múltiples bloqueos de vialidades, así como enfrentamientos contra las fuerzas militares y policíacas en plena capital del Estado de Sinaloa y a tempranas horas del día, obligó al operativo encargado de localizar y detener a Obidio Guzmán, a tener que volver a ponerlo de nuevo en libertad después de haber sido capturado.

119 Lo que no quiere decir que no hayan perseguido fines políticos específicos. Tal fue el caso de la guerra detonada por el grupo de “los extraditables” en contra del Estado colombiano. El grupo de “los extraditables” fue una organización criminal conformada por los principales traficantes de cocaína en Colombia en la década de los 80, entre los que se encontraban Pablo Escobar, Gonzalo Rodríguez Gacha, Carlos Lehder y los hermanos Ochoa, entre otros.

120 Rossana Reguillo, «Violencia y narco-cultura...» *op. cit.*

121 *Idem.*

sometimiento, como mostraba el artículo de Hernández Navarro, por lo que como señala Astorga:

El “narcotráfico” constituye un campo en sí mismo donde existen relaciones y divisiones particulares entre los agentes sociales que lo conforman. Hay cooperación voluntaria y no sólo coacción. Hay competencia y bastante feroz, como en cualquier otro campo donde exista algo que disputarse, pero también hay alianzas estratégicas entre grupos para enfrentar tanto a la competencia interna, como a los representantes de la legalidad que los combaten.¹²²

Con estas consideraciones podemos entender que aunque exista el tráfico de drogas ilegales y quienes están dispuestos a trabajar en él, la división “que según las autoridades [...] separa a esos grupos de la sociedad civil y de las estructuras de gobierno”¹²³, y las presenta como esencialmente antagónicas, no es otra que la que se crea desde el discurso dominante y legítimo del Estado, según el cual su contraparte (el narco), sólo se explica a sí misma como una opositora de las normas gubernamentales, y por lo tanto cualquier producción de sentido elaborada por los sujetos que la constituyen es automáticamente ilegítima. En ese sentido, esta lógica totalitaria emplea el efecto universalizador que le proporciona el orden jurídico, para imponer y legitimar su narrativa como única e inapelable, y que como menciona Astorga, es desde donde:

[se] ha establecido una especie de arquetipo del mal, reproducido de manera incesante en los medios de comunicación, y además se ha creado un dominio de significación donde el significante “narco” funciona como un multiplicador lexicológico [...]. Este multiplicador lingüístico ejerce tal fascinación, que quienes caen bajo su embrujo no diferencian ya las designaciones como fundamento en la realidad de la pirotecnia verbal, cuya única razón es el simple placer de acoplar letras.¹²⁴

Así pues, lo anterior hace notar que en el caso de los traficantes, la capacidad política que puedan tener para “oponerse al Estado” refiere no tanto a la fuerza

122 Astorga, *op. cit.* pág. 31.

123 Zavala, *op. cit.* pág. 14.

124 Astorga, *op. cit.* pág. 41.

de fuego que posean para entablar una lucha frontal contra éste, ni al supuesto “poder corruptor” que se les adjudica desde el relato que distingue a las estructuras internas (el Estado y sus instituciones) y las externas (el narco); sino al fortalecimiento económico que durante las últimas décadas les ha permitido desprenderse cada vez más del poder del Estado, al que habían estado subordinados históricamente, que a su vez les facilita la compra de armas cada vez más potentes con las que incrementan su capacidad de controlar territorios intimidando a la sociedad civil, y a través de las cuales si pueden disputarle al Estado el monopolio de la violencia.

En este sentido lo que puede afirmarse entonces, es que a diferencia del carácter históricamente regulado, los fundamentos del tráfico de drogas en la actualidad vienen a enraizarse en las lógicas económicas del capitalismo neoliberal, que en concreto son las que han buscado, a través de la apertura de los mercados, desprenderse de la autoridad reguladora de los Estados. Así pues “el ‘narco’ nos ha servido como pretexto para hablar de un mercado desregulado en el contexto de las políticas neoliberales, o mejor dicho, de la despolitización provocada por el proyecto neoliberal que no busca otra cosa que el enriquecimiento de minorías privilegiadas y la explotación de la mayoría”. Por ende, las categorías necesarias para llevar a cabo una revisión de éste fenómeno deben contemplar las lógicas vinculantes entre poder económico, poder político y capacidad criminal, para poder comprender cómo a través de esta triada, el poder de ejercer la violencia sobre otros, así como el ejercicio de dar muerte, se vuelven, en el contexto del capitalismo neoliberal, índices de un cambio de lectura sobre el cuerpo que lo concibe como su mercancía principal.

Para continuar con una pieza más de Miguel Ángel Rojas, quien tras varios años de trabajar con la hoja de coca para cuestionarse sobre la economía del tráfico de cocaína en Colombia hacia los Estados Unidos, y pese a la aparente sencillez formal de muchas de sus obras, consiguió complejizar el uso de los pocos materiales utilizados explotando la significación de los elementos en sí mismos. Así, en el año 2005 realiza el mural titulado *Medellín-New York* (fig. 15) en el que además de estar presente la hoja de coca recortada, el artista incorporó un segundo elemento para poner en juego los materiales y el texto compuesto con estos.



15 | Miguel Ángel Rojas, *Medellín-New York*, 2005

Escritos uno sobre otro, los nombres de las dos ciudades presentan una doble inversión simple, pero importante. El municipio colombiano, escrito con recortes de billetes de un dólar se muestra arriba (al norte) de la ciudad norteamericana, escrita con la hoja de coca que genera una tonalidad amarillenta e irregular, que contrasta con el verde grisáceo y más sólido que producen los billetes recortados en la parte superior.

A pesar de que el mural es sumamente estático, la inversión de norte a sur y de sur a norte entre las ciudades y el uso de los materiales, tienen un carácter de dirección que remite a la procedencia de cada uno, pero más importante aún, a su intercambio determinado por la transacción económica, que vincula a ambos extremos de la cadena de producción y consumo de cocaína, poniendo de manifiesto que su interacción sólo puede existir a partir del modelo económico en el que no importa la legalidad, sino el capital por encima de todo. Los hemisferios que solían ser irreconciliables se contaminan mutuamente. Las lógicas neoliberales del hiperconsumo que dicta el primer mundo se incorporan

en las dinámicas sociales del tercer mundo, donde es imposible realizar el intercambio de mercancías que el primero demanda. Así, ambos dejan de existir en su calidad de región geolocalizada y contenida por la figura del Estado-nación, y se propagan por los centros urbanos alrededor del globo.

La pieza de Miguel Ángel Rojas nos coloca en el lugar idóneo para acercarnos a la tesis que Sayak Valencia articula sobre el concepto de *capitalismo gore*, que resulta fundamental en muchos aspectos para lograr un entendimiento localizado del fenómeno de las violencias contemporáneas, en tanto prácticas transgresoras hiperespecializadas, permeadas y determinadas por el modelo económico capitalista del proyecto neoliberal, que posibilitan la articulación de una crítica de dicho modelo, debido a que “su contundencia demuestra la vulnerabilidad del cuerpo humano, su mutilación y desacralización y, con ello, constituyen [en sí mismas] una crítica feroz a la sociedad de hiperconsumo, al tiempo que participan de ésta y del engranaje capitalista”.¹²⁵

Capitalismo (gore): subjetividades y economías de la muerte

Aunque la autora hace un intento por proponer una genealogía para lo que concibe como *capitalismo gore*, no plantea un origen concreto “dado que una de las características fundamentales para el desarrollo y la propagación de este tipo de capitalismo ha sido su espectralización”¹²⁶. Sin embargo, subraya dos momentos decisivos que son clave para la asimilación del capitalismo contemporáneo y su desbordamiento en sociedad de hiperconsumo a nivel global: la liberalización de los mercados durante la primera mitad de los años 70 y la caída de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) en 1989, teniendo éste último como consecuencia la radicalización del capitalismo “que se instaura demagógicamente como único sistema económico posible”¹²⁷.

Así pues, la elaboración de Valencia sobre el *capitalismo gore* lo define como “la dimensión sistemáticamente descontrolada y contradictoria del proyecto neoliberal”¹²⁸, donde la polaridad de los medios que producen el bombardeo publicitario, mediante el que se crea y afianza la identidad hiperconsumista, se

¹²⁶ *Ibid*, pág. 78.

“Donde parece que todo dormita, la fuerza del capital va acelerando los deseos; los medios de comunicación y su propagación del deseo de consumo sirven de catalizador. La aceleración aumenta, la energía potencial se vuelve energía cinética, el proceso es enorme e indetenible. Cristaliza en ciertas prácticas que se vuelven mercancías; entonces, las partículas-sujetos que parecían inofensivas encajan, se nos incrustan. Así, desde lo disperso e inesperado, poco a poco, dinamitan los tácitos acuerdos éticos y/o de sometimiento. Por la brutalidad de la realidad económica y sus circunstancias, los cuerpos, los sujetos, la carne se vuelven centro, mercancía, intercambio. Acumulación de capital por medio de la trastocación, reformulación e impregnación del proceso de producción a partir del necroempoderamiento. Ruptura. Disrupción”. *Ibid*, pág. 79.

¹²⁷ *Ibid*, pág. 79.

¹²⁸ Mary Louise Pratt. *Globalización, desmodernización y el retorno de los monstruos*, (Lima: Universidad Católica, 2002), citado en *Ibid*. pág. 29

¹²⁵ Valencia, *op. cit.*, pág. 26.

enfrenta a “la cada vez más escasa población con poder adquisitivo que satisfaga el deseo de consumo”¹²⁹. Dice Valencia:

El capitalismo, a través de la implantación del hiperconsumismo, como única lógica de relación en el horizonte, tanto material como epistemológico, crea una neo-ontología en cuyo fin subyace el replanteamiento de las preguntas fundamentales del sujeto: ¿quién soy?, ¿cuál es el sentido de mi existencia?, ¿qué lugar ocupo en el mundo?, ¿por qué?, respondiéndolas desde la obsesión consumista que se conjuga con la exigencia antropológica del hacer.¹³⁰

En consecuencia, de la interiorización del capitalismo como construcción cultural¹³¹ producto del hiperconsumo, surgen subjetividades capitalistas radicales, encarnadas por los sujetos marginados y desposeídos del poder adquisitivo, quienes manifiestan su rechazo hacia los relatos que desde las demandas del hiperconsumo los había colocado bajo la categoría de víctimas, por lo que buscan desprenderse de esa narrativa haciéndose cargo de su propia representatividad, que siguiendo a Valencia “se basa en el poder adquisitivo y en la configuración del concepto de resistencia por medio de acciones distópicas; (...) [perfilándose] desde una tangente que históricamente había sido confinada a lo vedado: el crimen”¹³². De ahí que la autora resuelve que:

resulta cuanto menos lógico que los sujetos sometidos empiecen a cuestionarse la coherencia y la infiabilidad de ese orden. Que empiecen también a reclamar un empoderamiento, a ejercer sus posibilidades destructoras como motor de creación de capital y enriquecimiento, por medio de la instauración de una subjetividad transgresora que no coincidirá con la subjetividad de los triunfadores ni la de los resignados (...) ¹³³

129 *Idem.*

130 *Ibid*, pág. 70.

131 “Si bien es cierto que el devenir capitalismo es histórico y ha sido teorizado desde distintas perspectivas económicas, sociales y ahora, incluso, virtuales, también lo es que existe una fisura en el seguimiento que se hace de éste en las últimas décadas donde se ha desbordado de los confines teóricos para convertirse en realidad pura, palpable y extremadamente cercana en el espacio y en el tiempo (...)” *Ibid*, pág. 64.

132 *Ibid*, pág. 99.

133 *Ibid*, pág. 71.

En ese sentido, lo anterior vendría a ilustrar lo que Reguillo denomina como “violencia utilitaria”, en el momento en que el ejercicio de la violencia sumado a las prácticas delictivas, se piensan como las herramientas necesarias y al alcance de cualquiera, para hacerse con el dinero suficiente que le permita alcanzar dos objetivos principales: poder adquisitivo y valoración social, que lo conviertan “en un sujeto aceptable, tanto económica como socialmente, porque participa de las lógicas de la economía contemporánea como hiperconsumidor pudiente”.¹³⁴

Es por ello que dice Valencia que si se analiza a los sujetos de la economía criminal “desde las reglas del mercado y no de la espectacularización a la que los someten los medios de información, estos serían perfectamente válidos, y no sólo válidos, sino legítimos emprendedores que fortifican los pilares de la economía”¹³⁵, siendo este argumento particularmente interesante puesto que permite identificar el vacío discursivo presente en los términos que se emplean comúnmente para designar de manera positiva a las prácticas con que opera el liberalismo económico, como son la idea del emprendedor/a, un cierto tipo de empresa y la figura del empresario/a, por ejemplo. Y así, en palabras de Astorga, “son los traficantes quienes encarnan el *ethos* empresarial idealizado por el neoliberalismo en boga y han sido también los pioneros de la apertura económica comercial ‘moderna’”; quien incluso afirma que “el *ethos* del traficante en términos de liberalismo económico es mucho más ‘puro’ que el del empresario típico, pues está desprovisto de toda moral que no sea la que crean el dinero y el poder”¹³⁶.

En la tesis que elabora Valencia, la autora denomina a estos sujetos como *sujetos endriagos*, sujetos monstruosos producto de un “entramado doble que, por un lado, actúa desde adentro hacia afuera [de los sujetos] y tiene efectos en la realidad y, por el otro, se [ven influidos] por esta realidad para crearse como sujeto[s]”¹³⁷. Sin embargo, advierte que dicha realidad no es ajena a la del resto de nosotros, y que por el contrario “el *capitalismo gore* se ha infiltrado en nuestra vida y desde nuestro papel de simples consumidores/espectadores no podemos abstraernos de este hecho. Muchos de los fenómenos que nos

134 *Ibid*, pág. 69.

135 *Ibid*, pág. 56.

136 Astorga, *op. cit*, pág. 32.

137 Valencia, *op. cit*, pág. 95.

son cotidianos se anclan en el crimen organizado. Lo *gore* ya no se reduce a un género cinematográfico, ni a pesquines o periódicos sensacionalistas. Lo *gore* es nuestra realidad ahora”¹³⁸.

Finalmente, para poder comprender la tesis que elabora Valencia sobre el capitalismo contemporáneo, no hay que olvidar el elemento visual que lo hace devenir *gore*, que como plantea la autora, tiene que ver con una hipercorporalización, o una “hipervaloración aplicada al cuerpo como mercancía rentalizable”¹³⁹. Para esto, Valencia retoma la noción de lo *gore* del género cinematográfico que se centra en la violencia gráfica para demostrar la vulnerabilidad del cuerpo humano. En el cine *gore*, o *splatter*, destaca el uso de maquillaje y efectos especiales que sirvan para teatralizar y exagerar la mutilación de los cuerpos. Así, cuando Valencia elabora el concepto de *capitalismo gore*, destaca que al interiorizar las lógicas de la economía neoliberal, el cuerpo —en concreto, el cuerpo del “otro”— se interpreta “como un valor a la alza que se revaloriza en su reinterpretación como mercancía absoluta”¹⁴⁰.

En el capítulo siguiente trataré de profundizar aún más en los contextos de México y de Colombia, así como en las propuestas de otros artistas y pensadores para poder comprender de mejor manera la complejidad del fenómeno del tráfico de drogas y sus problemáticas, pero de momento me interesa subrayar el hecho de que la idea del “narco” como categoría en sí misma, no alcanza y es insuficiente para poder explicar por sí sola el desarrollo de las violencias y las complejas redes que deben ponerse en operación conjunta para hacer de la “narcomáquina” una entidad mucho más difícil de descifrar de lo que suele creerse, pues como ya lo apuntaban René D. Jiménez y Pavel Díaz en un artículo publicado en 2017: “es necesario entonces que avancemos y trascendamos tanto las explicaciones ‘narcocéntricas’ con las que nos inundan las notas periodísticas como las explicaciones que, obsesionadas por tomar como modelo a los países ‘más desarrollados’, suelen ignorar los contextos específicos de nuestras realidades regionales”¹⁴¹.

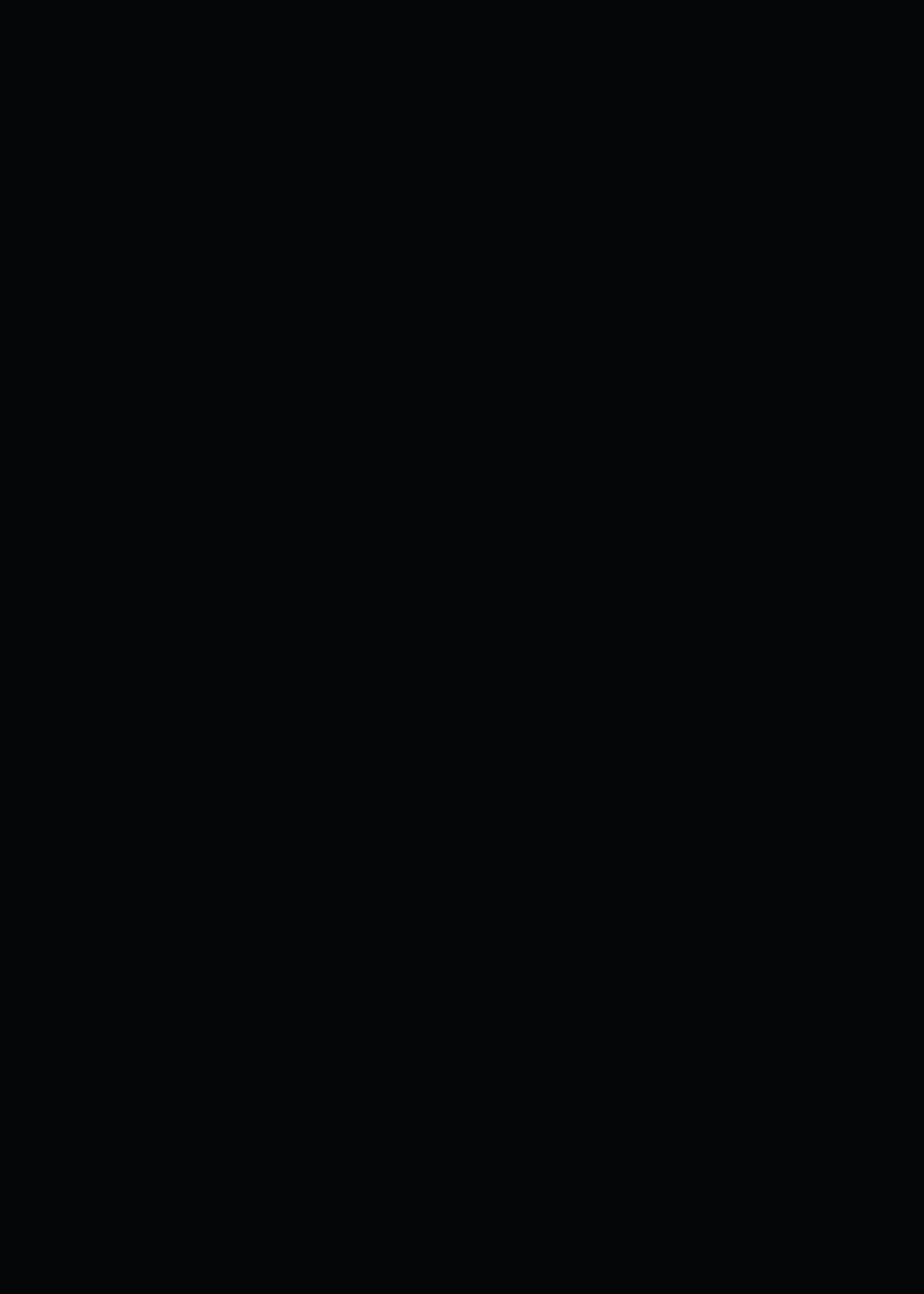
138 *Ibid*, pág. 96.

139 *Ibid*, pág. 154.

140 *Idem*.

141 «Nuevas claves para pensar la violencia en México, más allá del narcocentrismo. Caso Guerrero y su guerra sin fin», Horizontal, acceso el 10 de septiembre de 2017, <http://horizontal.mx/nuevas->

ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO
ESTADO



Dos mundos y un intruso: Antecedentes

(En el juzgado) me enseñan la droga y les digo, 'Esa droga no es cierto, se la pusieron ahí porque en esa casa siembran frijol y maíz, mi suegro y mi esposo nunca trabajan de eso'. Llevo dos años con cinco meses. No veo a mi hijo, no tienen dinero para que venga. A veces me dicen que vienen licenciados que cobran dinero pero yo les digo, 'Ustedes son licenciados, sácame y ahí afuera voy a conseguir prestado, los voy a pagar', pero me dicen 'ya te falta poquito ahí, aguanta'. Son 5 años y 100 días.

Florencia Morales Dirccio¹⁴²

Al tratar el tema del tráfico de drogas la complejidad del fenómeno exige pensarlo más allá de la falsa idea que representa a sus agentes como villanos terribles, portadores de una maldad intrínseca y despiadados por naturaleza, dado que aquella falsa "explicación" no hace más que extraerlos de su contexto político y exige *ipso facto*, de toda responsabilidad a los gobiernos por el manejo de las políticas antidrogas. Así pues, y retomando algunas ideas de Astorga, no hay que olvidar que es precisamente a través de "la creación e imposición de la regla [que se crea] al mismo tiempo al outsider, el mercado negro y a la institución policiaca encargada de combatirlos"¹⁴³, para poder así abordar de manera más crítica el discurso articulado desde el propio Estado, que promueve el ataque

claves-para-pensar-la-violencia-en-mexico-mas-alla-del-narcocentrismo-caso-guerrero-y-su-guerra-sin-fin/

142 Testimonio de Florencia Morales Dirccio recogido en «Los Esclavos de la Amapola», acceso el 21 de septiembre de 2021, <https://vistprojects.com/marcela-turatti/>: "Florencia Morales Dirccio no se parece a la Reina del Pacífico o a Miss Sinaloa. Es una campesina analfabeta, que vive hacinada en un cuartito de madera, con otras presas del penal de Chilpancingo. La Agencia Federal de Investigaciones (AFI) la acusó de poseer semillas de amapola y greñas de marihuana. El juez no le dio el beneficio de la duda ni siquiera porque dos testigos juraron que el lugar donde encontraron las mentadas semillas ni era casa suya. No pudo defenderse porque no hablaba español. Su culpa (delitos contra la salud con fines de comercio de amapola y marihuana) alcanzó 5 años de prisión y 100 días de multa."

143 Astorga, *op. cit.*, pág. 21.

frontal y desde postulados belicistas a combatir al enemigo ficcionalizado que él mismo ha creado.

Es por ello que el abordaje del Estado debía ser necesariamente uno de los cuatro ejes fundamentales presentes en el análisis y discusión de las similitudes y diferencias entre los contextos de Colombia y México, sus estrategias para combatir el tráfico de drogas y sus consecuencias. Asumiendo entonces que, al contemplarse un análisis local estaríamos hablando, de entrada, de dos Estados. Sin embargo, como ya he dicho en parte del capítulo anterior, la relación histórica de influencia e intervención que el gobierno de los Estados Unidos ha establecido con ambas naciones respecto a la implementación de políticas antidrogas, ha sido piedra angular en el andamiaje institucional prohibicionista que desde hace ya un siglo ha regido las acciones tomadas por los gobiernos de México y Colombia.

Por lo que se vuelve necesario hacer un breve repaso tanto por las políticas antidrogas promovidas por los Estados Unidos desde principios del siglo XX, y posteriormente respaldadas por la Organización de las Naciones Unidas, que históricamente han sido adoptadas sin gran oposición de fondo por los gobiernos latinoamericanos, como por las formas en las que estas dos naciones pretendieron su implementación, y que dadas las condiciones sociopolíticas de cada una, determinarían en gran medida su mayor o menor éxito.

Recordemos pues que ya en el año de 1909, es el gobierno estadounidense a cargo de Theodore Roosevelt el que se encarga de patrocinar y convocar a 12 naciones a la Conferencia de Shangai para conformar la Convención Internacional del Opio, con lo que, siguiendo el concreto panorama que elabora Merly Guanumen¹⁴⁴:

[Estados Unidos] da el primer paso hacia el posicionamiento moral y prohibicionista del tema de las drogas a nivel global. Este empezará a hacerse realidad tras el incremento de la hege-

144 Merly Guanumen Pachecho es administradora pública de la Escuela Superior de Administración Pública de Bogotá, cuenta con un doctorado en Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeña como Gestora Pública en las áreas de educación superior, cultura, ciencia y tecnología.

monía económica estadounidense y la firma de la Convención de La Haya o Convención Internacional del Opio de 1912¹⁴⁵, suscrita inicialmente por 13 naciones y luego extendida a otras jurisdicciones con la incorporación posterior en el Tratado de Versalles de 1919, al finalizar la Primera Guerra Mundial. La Gran Guerra derivará en la constitución de la Sociedad de las Naciones, institución que será la encargada de velar por el cumplimiento de la Convención, y, más adelante, al concluir la Segunda Guerra Mundial, este papel será asumido por las Naciones Unidas (1945), que con nuevas normas ampliará la prohibición a otras drogas como la marihuana o la cocaína. Con la Convención Única sobre Estupefacientes de Naciones Unidas (1961)¹⁴⁶, que “enumera todas las sustancias sometidas a fiscalización y crea la Junta Internacional de Fiscalización de Estupefacientes”, se instala definitivamente el prohibicionismo en la legislación internacional.¹⁴⁷

En Colombia y México podemos ver que desde finales del siglo XIX y durante los primeros años del siglo XX también se comenzaban a realizar algunos intentos para regular los productos hechos a base de derivados de la amapola y la marihuana, que en aquel entonces podían obtenerse fácilmente en las droguerías, así como la hoja de coca, que en las regiones andinas de Colombia estaba relacionada con un uso tradicional y ritual en las poblaciones indígenas, por lo que para muchas comunidades era de especial importancia su producción y comercialización de manera local. Sin embargo, durante la década de 1920 se instauran las primeras leyes en ambos países contra el cultivo y comercialización de amapola y marihuana, respaldadas en un primer momento por el discurso “sanitario” que comprendía un enfoque de “salud pública”, pero que paulatinamente iría adquiriendo uno de carácter punitivo sobre su comercialización. Siendo este el punto que daría inicio al cultivo y tráfico de drogas ilegalizadas,

145 Para consultar lo estipulado en el Convenio véase: «Convenio internacional del Opio dado en La Haya, el 23 de enero de 1912», Filosofía en español, acceso el 20 de julio de 2020, <http://www.filosofia.org/mon/dro/1912cio.htm>.

146 Para más información véase: «Convenio único sobre estupefacientes dado en Nueva York, el 30 de marzo de 1961», Filosofía en español, acceso el 20 de julio de 2020, <http://www.filosofia.org/mon/dro/1961cue.htm>

147 Merly Guanumen, «La narcotización de las relaciones Colombia-Estados Unidos», *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad* vol 7, no. 2 (2012): 221-244, pág. 226.

por los que hasta antes de la década de 1920 eran considerados comerciantes legales, surgiendo así la figura del traficante de plantas prohibidas y sus derivados. Ahora bien, aunque similares en este aspecto, las relaciones que cada gobierno estableció con los traficantes serían distintas entre un país y el otro, debido a las diferentes condiciones sociopolíticas de cada uno. En México, “el surgimiento del tráfico de drogas ilegales nace subordinado al poder político que se establece después de la revolución”¹⁴⁸, que sería el encargado de crear los mecanismos institucionales que se ocuparían de marginar, tanto a la oposición política, como al mercado de drogas ilegales, que aunque no era comparable al de la actualidad, “era lo suficientemente atractivo para que políticos en posiciones de poder clave, [como] gobernadores y su círculo íntimo”¹⁴⁹ —especialmente en el norte del país, donde se concentraban los cultivos—, mostraran interés por obtener beneficios de él. Así, mientras que “esta estructura de control político de subordinación va a permanecer durante varias décadas, lo que se va a ir modificando son los mecanismos institucionales de parte del Estado mexicano posrevolucionario para poder contener, controlar y proteger simultáneamente a este tipo de negocios”¹⁵⁰.

Siguiendo esta lógica podemos observar cómo durante la constante evolución del partido gobernante, desde sus orígenes como Partido Nacional Revolucionario (PNR de 1928 a 1938), posteriormente como Partido de la Revolución Mexicana (PRM, de 1938 a 1946) y finalmente refundado como Partido Revolucionario Institucional en 1946, se fueron creando y fortaleciendo las instituciones encargadas de ejercer la fuerza del Estado en contra de los “grupos políticos o delincuenciales que no se querían subordinar a las reglas establecidas por ese tipo de Estado”¹⁵¹, como fue el caso de la Dirección Federal de Seguridad¹⁵², por ejemplo.

148 Luis Astorga, «Historia del narcotráfico», video de YouTube, 27:14, publicado por ProyectoE-COS, acceso el 9 de junio de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=ghJhtWPR0IA&list=PLOCoAOa_Rf-nSMIbS71Bj3vMdOGsqPyo7&index=4&t=43s.

149 *Idem*.

150 *Idem*.

151 *Idem*.

152 “La Dirección Federal de Seguridad (DFS) fue una agencia de inteligencia del gobierno mexicano dependiente de la Secretaría de Gobernación, que fue creada durante la administración del presidente Miguel Alemán Valdes y cuya función era recabar información de actividades subversivas o terroristas en el territorio nacional. A lo largo de su historia fue acusada de ser un instrumento del gobierno mexicano para espiar a políticos de oposición y de llevar a cabo prácticas violatorias de los derechos humanos. En

Así, los casos de violencia vinculada con los grupos que manejaban el tráfico de drogas en México fueron esporádicos durante la primera mitad del siglo XX, evidenciando que “no necesariamente tiene que haber una violencia desbordada de parte de las organizaciones criminales, particularmente los traficantes de drogas ilegales, por el negocio mismo, [sino que] todo depende del tipo de Estado y del tipo de controles que tenga ese Estado para poder contener estas intenciones o este tipo de dinámicas”¹⁵³, y logrando con esto que durante varias décadas, la violencia relacionada con el tráfico de drogas estuviera, de cierta forma, controlada.

Precisamente es en este aspecto donde radican algunas de las principales diferencias con respecto al caso del Estado colombiano y su relación con los productores y traficantes de drogas ilegales, y sobre todo, sobre las formas de estos de ejercer la violencia. Varios estudiosos del tema han coincidido en plantearse la idea de que en Colombia, a diferencia de México, el poder del Estado ha sido históricamente un factor débil que, en palabras de Bruce Bagley¹⁵⁴, “no ha podido gobernar efectivamente su territorio nacional, ni administrar la justicia”¹⁵⁵ desde mucho antes de emprender una lucha frontal contra el tráfico de drogas, pero que sin dudas sería un elemento de capital influencia al momento de enfrentarlo cuando éste ya detentaba un alto poder económico y gracias a ello, un importante fortalecimiento en su capacidad de fuego.

1985 desapareció dando origen a la Dirección General de Investigación y Seguridad Nacional, que en 1989 se convirtió Centro de Investigación y Seguridad Nacional (CISEN) y en 2018 se convertiría en Centro Nacional de Inteligencia (CNI).” «Dirección Federal de Seguridad (México)», Wikipedia, acceso el 9 de junio de 2019, [https://es.wikipedia.org/wiki/Direcci%C3%B3n_Federal_de_Seguridad_\(M%C3%A9xico\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Direcci%C3%B3n_Federal_de_Seguridad_(M%C3%A9xico)).

153 Astorga, «Historia del narcotráfico», *op. cit.*

154 Bagley es un académico de la Universidad de Miami, considerado un especialista en temas de tráfico de drogas, de los que publicó varios libros al respecto, sin embargo, irónicamente fue detenido y sentenciado a seis meses de prisión a finales de 2021 por lavado de dinero y asociación delictuosa. Véase, “Bagley, un experto en narcotráfico y crimen organizado que daba asesorías a la DEA, al FBI, a la CIA y al Pentágono, se había involucrado con uno de sus objetos de estudio: el lavado de dinero. Fue parte de un esquema que supuestamente dirigía el empresario colombiano Alex Saab, quien ha sido señalado de ser el testaferro del líder venezolano Nicolás Maduro.” Isaías Alvarado, «De escribir un libro de narcotráfico a la cárcel por lavar \$3 millones a corruptos de Venezuela», *Univisión*, 17 de noviembre de 2021, acceso el 5 de marzo de 2022, <https://www.univision.com/noticias/criminalidad/bruce-bagley-libro-narcotrafico-carcel-lavar-3-millones-venezuela>.

155 Bruce Bagley, «Conferencia Crimen y Narcotráfico, Colombia Cuarto de Siglo, IEPRI», video de YouTube, 1:31:45, publicado por cagesamail, acceso el 5 de junio de 2019, https://www.youtube.com/watch?v=qWjoK1QdWPc&list=PLOCoAOa_Rf-nSMlB71BJ3vMdOGsqPyo7&index=4

Bagley destaca el hecho de que, durante el siglo XIX, hayan tenido lugar múltiples guerras civiles que, entre otras cosas, desatarían los primeros acontecimientos bélicos del siglo XX, y que tuvieron lugar en el territorio de la actual República de Colombia, como es el caso de la llamada “guerra de los mil días”, y cómo dichos sucesos conducirían al enfrentamiento entre Liberales y Conservadores, que más adelante desembocarán en el periodo conocido como “La Violencia” entre 1948 y 1958, y ésta a su vez, en el desarrollo de lo que constituye el actual conflicto interno armado entre el gobierno central y las guerrillas, desde la década de 1960, al que posteriormente se le sumarían los grupos criminales del narcotráfico y paramilitares. Para Bagley, todos estos son “indicadores que revelan la debilidad fundamental del Estado Colombiano”¹⁵⁶, y por lo tanto, su incapacidad para controlar desde el gobierno, las rebeliones que traían consigo importantes brotes de violencia.

Para Bagley, esta idea de la debilidad del Estado colombiano durante el siglo XX se debe a un debilitamiento deliberado producto de la incesante lucha por el control del gobierno central entre los partidos Liberal y Conservador, —y no a factores externos como podría llegar a pensarse— argumentando que éstos eran partidos de élites que frenaban el crecimiento del Estado central en Colombia, sumado al hecho de que su constante alternancia mutua no permitía la consolidación de instituciones realmente sólidas. Así pues, las primeras consecuencias de este debilitamiento, que mantenía deterioradas las fuerzas armadas del Estado, se harían resentir a partir del estallido de “La Violencia” en el año 1948, cuando los conflictos estallaron en la capital¹⁵⁷.

Los impactos de estos acontecimientos y el clima político y social que desataron afectarían directamente a cualquier intento de legislación en general, como sucedió con el decreto expedido por el gobierno nacional en 1947 que buscaban

156 *Idem.*

157 El estallido del periodo conocido como “La Violencia”, se dio a causa del acontecimiento histórico conocido como el “Bogotazo”, que fue una serie de disturbios ocurridos en la capital de Colombia, como consecuencia del magnicidio al líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, ocurrido el 9 de abril de 1948, que detonó una ola de protestas, que se extendió a otras ciudades y regiones del país, y que se mantendrían en conflicto hasta el año de 1958, pero cuyas consecuencias se vincularían directamente con el conflicto armado interno posterior.

prohibir “el pago de salarios o cualquier clase de remuneraciones laborales con bebidas alcohólicas o en hoja de coca”¹⁵⁸, como acostumbraban los dueños de haciendas y plantaciones con las poblaciones nativas vinculadas a la producción agrícola en la región del Cauca. Dicho decreto estaba motivado en gran medida por los prejuicios raciales que compartían las élites y las clases medias blancas hacia las poblaciones indígenas, estableciendo así a la hoja de coca como algo negativo. Guanumen destaca sobre éste decreto que:

Además ilegalizó, junto con la marihuana, su cultivo y comercio, ordenando la destrucción de plantaciones existentes y el decomiso de las hojas, a menos que estas estuvieran a la venta en farmacias autorizadas. Estas decisiones nunca fueron consultadas con las comunidades indígenas. [Sin embargo] las presiones ejercidas por los hacendados del Cauca afectados con la medida lograron aplazar la aplicación del decreto por un año más, coincidiendo con los hechos del 9 de abril de 1948, lo que dejó la orden sin piso político ni respaldo institucional para hacerla cumplir.¹⁵⁹

Algo similar ocurrió con los primeros intentos por establecer las primeras políticas prohibicionistas en México, que como ha recordado Astorga en varias ocasiones, durante el gobierno de Venustiano Carranza (1914-1920) intentarían prohibir el tráfico de opio, pero que debido a la inestabilidad política que se vivía en el país no llegarían a concretarse, y que su implementación tendría que postergarse hasta que culminara la revolución, concretamente en las leyes de 1920 contra la marihuana y 1926 contra la amapola, que comenzaría por restringir su cultivo y comercialización.

A partir de estos hechos es posible establecer una diferencia que es clave: mientras que en México se consolidaba un proyecto de Estado firme, que administraba y mantenía subordinados a los traficantes, el clima político y social por el que atravesaba el Estado colombiano no le permitió controlar efectivamente el crecimiento y empoderamiento desenfrenado que alcanzarían los traficantes en décadas posteriores.

158 Guanumen, *op. cit.*, pág. 228.
159 *Idem.*

Del acto de contar.

No son pocas las personas que más de una vez se han detenido a estimar la cantidad de gente que desde hace unos años se condensa en las cifras de muertes por homicidio en los contextos de violencia en México. Y ante la frialdad de la abstracción numérica, que no deja de sumar las decenas que en poco tiempo se vuelven cientos, y los cientos en miles; tampoco han sido escasos los artistas que han reparado en el ejercicio del conteo, provocado en primer lugar por el estupor causado por el número, y que han buscado la forma de transportar la cifra a la cantidad y al volumen que puede ocupar en el espacio.

En su proyecto *Muestrario*, Andrés Orjuela recolectó “muestras de sangre” de las páginas impresas del diario La PRENSA y de la revista El Nuevo Alarma!¹⁶⁰ en diferentes números publicados entre los años 2010 y 2012, obteniendo un total de 1,011 muestras en recortes de pequeños círculos de papel que después colocaría en portamuestras de laboratorio —tal como se haría con muestras de sangre real—.

La preocupación de Orjuela tenía su origen en la banalización por parte de las publicaciones sensacionalistas que normalizan la circulación de las imágenes de muertes violentas en el espacio urbano, por lo que luego de recolectar cada muestra, realizaba también una captura de los datos personales de la víctima que se incluyeran en la nota periodística, como el nombre, la edad, ciudad y causa de muerte; separando así a las víctimas de la imagen espectacular de su muerte y devolviéndoles parte de su singularidad.

Lejos de la frialdad de las cifras oficiales y del morbo sensacionalista de la nota roja, me interesa dar a conocer las dimensiones que tiene a nivel mediático, la circulación de la muerte del otro y su relación con un consumo de violencia desmedida en la sociedad actual, con Muestrarios busco dar cuenta de un

160 La revista Alarma! fue una publicación sensacionalista de nota roja.

momento de la historia de México, donde el crimen se tomó las primeras planas y las víctimas se han ido diluyendo en un continuo pasar de páginas (...).¹⁶¹

Desde su realización, Orjuela propuso varios montajes para el proyecto, desde una línea continua de las pequeñas muestras enfiladas que se extendía a lo largo de 25 metros sobre el muro, o en la catalogación por tableros donde agrupaba las muestras de determinado mes o periodo (fig. 16), hasta que finalmente lo convirtió en un libro de artista que permitía la consulta de cada muestra y de su información correspondiente al reverso de cada página.



16 | ALARMA!, marzo de 2010, 24 muestras, Andrés Orjuela.

En mayo de 2016, Laura, Valeria y yo —que ya veníamos pensando y trabajando sobre el tema de la violencia desde el GI-IVLA, a la par que desarrollábamos y gestionábamos el simposio con el MUAC—, nos integramos de nueva cuenta,

¹⁶¹ «Muestrario», Andrés Orjuela, acceso el 20 de octubre de 2021, <https://www.andres-orjuela.com/muestrario>

esta vez como equipo de trabajo, para desarrollar un proyecto en conjunto para la exposición *La columna vertebral de leviatán*, muestra que se realizaría a final de semestre en la Galería Autónoma de la FAD¹⁶², para la que se propuso como eje rector de los proyectos elaborar una crítica sobre el tema del Estado, como resultado de las discusiones que se dieron durante el seminario impartido por el Dr. Iván Mejía.

Si bien por aquel entonces tomamos como punto de partida discusiones que aún no habíamos llegado a complejizar del todo, pensando en términos como el de “NarcoEstado” por ejemplo, cuando comenzamos a definir el proyecto sabíamos hacia dónde queríamos dirigir nuestra crítica; pensábamos sobre una distinción entre dos momentos de la violencia en México asociadas a la administración de cada sexenio: el del combate frontal contra los grupos del crimen organizado declarado por la guerra calderonista, y el de la supuesta pacificación que prometió Peña Nieto con el regreso del PRI a la presidencia, pero que no obstante nunca dejó de apostar por la militarización. Y aunque distintos, al mismo tiempo correspondían con una cierta continuidad: la de tomar como pretexto el combate contra la delincuencia organizada para mantener activa una militarización del país que permitiera administrar su “uso legítimo” de las fuerzas policíacas y militares.

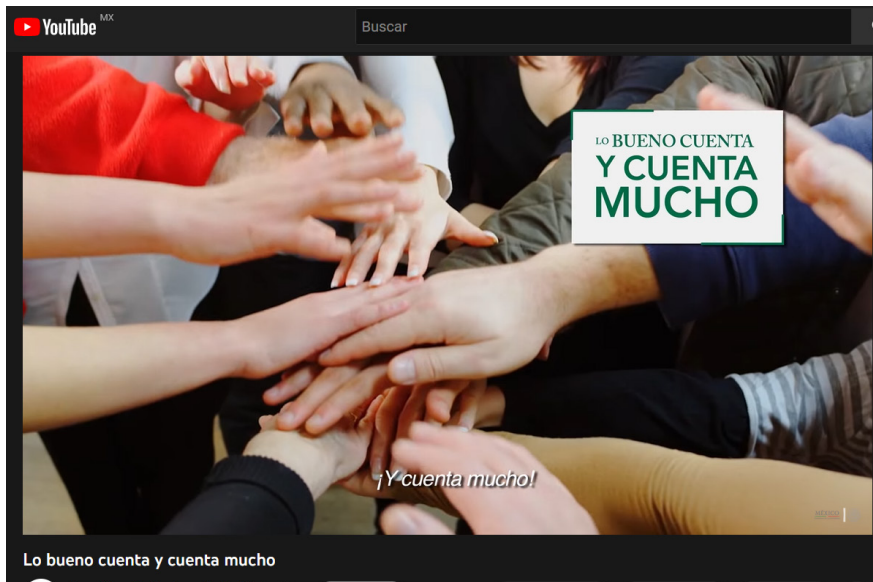
Por otra parte, algo que nos preocupaba profundamente como equipo y como grupo de investigación, era la evidente dicotomía entre los siempre crecientes índices de violencia que sacudían al país y su evidente contradicción con los discursos político-mediáticos con que la publicidad oficial reventaba los medios de comunicación, en un intento desesperado por proyectar una imagen positiva y de bienestar, pero que a fin de cuentas distaba mucho de la realidad nacional.

No es casualidad que durante la decadente aprobación del gobierno de Peña Nieto —probablemente el que más dinero gastó en publicidad—, el cambio de su principal campaña mediática “Mover a México” (fig. 18)¹⁶³, con la que

¹⁶² La Galería Autónoma era un espacio gestionado por estudiantes de la facultad.

¹⁶³ El anuncio titulado “Impulso”, que hacía parte de los sopots de la campaña de “Mover a México” y que mostraba a dos deportistas haciendo parkour vestidos de traje en distintos puntos y edificios icónicos de la ciudad de México, tuvo un costo de 10 millones 227 mil pesos, véase «¿Quién hizo y cuánto costó la campaña ‘Mover a México?’», *Animal Político*, 9 de julio de 2013, acceso el 21 de octubre de 2021, <https://>

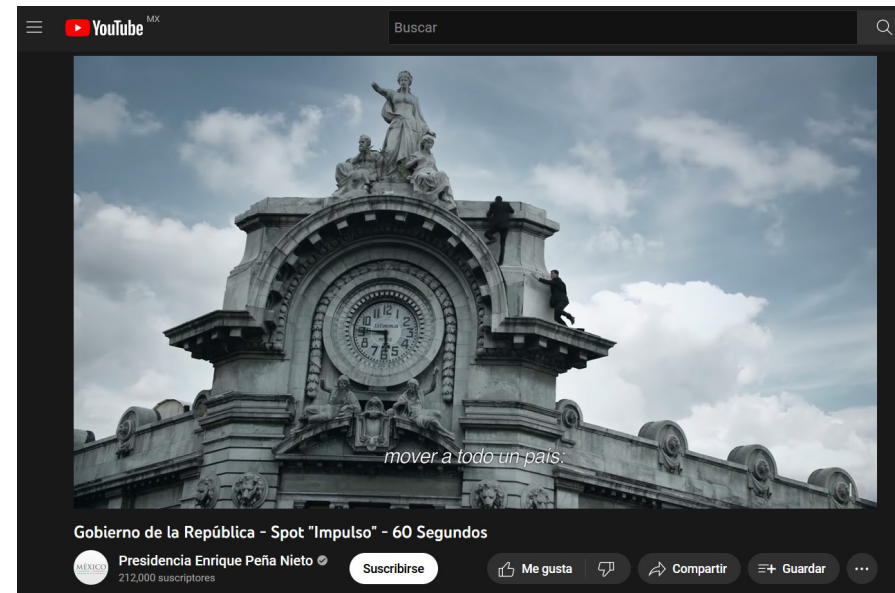
buscaba publicitar y acostumbrar a la ciudadanía a las reformas estructurales que implementó en su llamado “Pacto Por México”, terminara por transformarse en una serie de mensajes que parecían querer *tapar el sol con un dedo* al implementar el eslogan de “lo bueno cuenta, y cuenta mucho” (fig. 17), luego de que sus índices de popularidad decayeran a partir de la desaparición de los normalistas y las cientos de marchas en las que se exigía su renuncia, así como por los múltiples casos de corrupción de gobernadores priístas y la falta de resultados ante el contexto de violencia en el país.



17 | Captura de pantalla de publicidad “Lo bueno cuenta y cuenta mucho”, fechado en diciembre de 2016

Por lo que en medio de la incongruente representación de estabilidad social autopromovida por el gobierno priísta en los medios de comunicación, decidimos investigar y trabajar con las cifras, que ya para aquel entonces colocaban a

www.animalpolitico.com/2013/07/quien-hizo-y-cuanto-costaron-los-spots-de-presidencia/.



18 | Capturas de pantalla de publicidad “Impulso” de la campaña “Mover a México”, fechado en diciembre de 2012

México como el país con más muertes por homicidio aún por encima de países en estado de guerra declarada, tales como Afganistán e Irak¹⁶⁴, razón por la cual varias ciudades se habían posicionado entre los rankings de las más violentas y peligrosas del mundo¹⁶⁵, tales como Acapulco en el estado de Guerrero, Culiacán, en Sinaloa, Ciudad Juárez en Chihuahua, Tijuana, en Baja California y Nuevo Laredo, en Tamaulipas, por mencionar sólo algunas de las que desde entonces y hasta la fecha se siguen asociando con enfrentamientos, operativos y balaceras.

Para nosotros, el problema de la dicotomía entre realidad y representación de la situación del país en ese momento tenía que ver directamente con el problema de la “identidad nacional”, por lo que nos pareció necesario desarrollar un proyecto fuera del espacio expositivo, y fue así que nos propusimos llevar a cabo un proyecto de intervención en el espacio público que diera cuenta de la magnitud que abarcaban las cifras.

Fue así como surgió la acción participativa titulada *Daños colaterales*¹⁶⁶, que consistió en contabilizar 195 845 granos de maíz —contados uno por uno durante una semana en diversos sitios de la ciudad así como en la explanada de la facultad—, que representaban la cifra aproximada de personas asesinadas en México (sin contemplar el registro de personas desaparecidas) desde el 1 de diciembre de 2006, fecha de inicio de la llamada “guerra contra el narcotráfico” declarada por Felipe Calderón Hinojosa, y hasta el 26 de mayo de 2016, durante el gobierno de Enrique Peña Nieto.

164 Véase: Jason M. Breslow, «The Staggering Death Toll of Mexico's Drug War», *Frontline*, 27 de julio de 2017, acceso el 23 de octubre de 2021, <http://www.pbs.org/wgbh/frontline/article/the-staggering-death-toll-of-mexicos-drug-war/>; «La violencia en México provoca más muertos que las guerras de Afganistán e Irak», *ABC*, 12 de agosto de 2015, acceso el 23 de octubre de 2021, <https://www.abc.es/internacional/20150811/abci-guerra-narco-muertos-irak-201508101829.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>; «Siria, Irak y México con más muertos por conflictos en 2014, reporta IISS», *La Jornada*, 21 de mayo de 2015, acceso el 23 de octubre de 2021, <https://www.jornada.com.mx/2015/05/21/mundo/021n1mun>.

165 «10 ciudades mexicanas, entre las 50 más violentas del mundo: estudio», *Expansión*, 5 de agosto de 2015, acceso el 23 de octubre de 2021, <https://expansion.mx/nacional/2015/08/05/10-ciudades-mexicanas-entre-las-50-mas-violentas-del-mundo-estudio>

166 El término “daños colaterales” se utilizó ampliamente por parte del lenguaje oficial durante el sexenio de Felipe Calderón, para referirse así a las muertes presuntamente “accidentales” y de poca importancia de las víctimas del fuego cruzado, y que según el propio Calderón representaban un porcentaje mínimo de las muertes ocasionadas por su guerra, declaración por supuesto manipulada y lejana de la realidad.



19 | Registro de voluntario contando en la plaza de Santo Domingo, col. Centro Histórico de la Ciudad de México, 2016.

Más que una idea de materializar la muerte a través de los granos de maíz, nos parecía que evidenciar su volumen implicaba ante todo una forma de resistencia al olvido impuesto por la abstracción numérica, de modo que las cifras se resignificaban al devolverles un cuerpo a través del acto de contarlas una a una, —acción que implicaba además un desgaste físico y mental para los voluntarios, que también debían poner sus cuerpos—. Finalmente, parte de la acción consistía en pedir a los participantes que obsequiaran su nombre de manera simbólica a las víctimas que contaban.

Cabe mencionar que uno de los días en que realizamos la acción en las calles del Centro Histórico coincidió, sin saberlo, con el arranque de la octava edición de la “Feria de las Culturas Amigas” (FCA), que tenía lugar en la Plaza de la Constitución (o el Zócalo Capitalino). Y aunque para nosotros la acción nunca se pensó como un acto de protesta, si buscábamos cierta provocación entre los transeúntes y participantes que decidieran unirse a contar con nosotros —de ahí el interés por llevarla a cabo en las calles—. Por lo que al toparnos con la presencia de la feria decidimos instalarnos en una de las esquinas de la expla-

nada del zócalo, por fuera del diseño circular que ese año corrió a cargo del estudio de arquitectura “Ambrosi Etchegaray” (fig. 20), y que no pudo ser mejor analogía de la burbuja de lo que se esperaba proyectar como la imagen del país (un espacio solidario y de convivencia entre naciones), y lo que no debía de opacar esa imagen: su otra realidad innegable pero de la que no debía hablarse.



20 | Pabellón de la Feria de las Culturas Amigas, 2016.

Indudablemente nos convertimos en una presencia incómoda en el contexto de las “culturas amigas”, por lo que la reacción no se hizo esperar, y a los pocos minutos de haber comenzado fuimos rodeados por un grupo de varios policías preocupados por bloquear la visión sobre la acción que realizábamos, mientras resolvían la forma de quitarnos del lugar como respuesta a lo que parecía un protocolo ante manifestaciones de cualquier tipo. Al respecto, recuerdo que lo que me pareció complejo en aquel momento fue el término de “manifestación” con el que rápidamente nos catalogaron los policías, pero que eventualmente tampoco estaba equivocado, en el sentido de que claramente estábamos llevando a cabo un acto político en el cual expresábamos una postura mediante el despliegue de un dispositivo social que la hiciera presente en el espacio público.

Me interesa pues destacar que la prontitud con que los policías asumieron que la acción era una manifestación (entendida como protesta), sin duda refiere a la diversidad de formas y dispositivos estéticos que ha adoptado el activismo en los últimos años, y aunque nosotros no llevábamos a cabo un acto de tal tipo, podría decirse que nos encontrábamos en el terreno de lo que Ileana Diéguez ha denominado como “teatralidades liminales”:

El estudio en torno a la liminalidad lo he desarrollado en dos sentidos: en el de las re-presentaciones realizadas por artistas en marcos artísticos pero cuyos fines trascienden este marco y se proyectan como acción política; y en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos. Me interesa señalar la emergencia de los dispositivos liminales considerando siempre las diferentes texturas y configuraciones de la liminalidad, ya sea a través del desplazamiento de procedimientos artísticos hacia el campo de la acción social y la participación política que produce la estetización de los eventos ciudadanos, o ya sea en la radicalización ética practicada por algunos artistas desde su producción estética, al realizar acciones como prácticas activistas, de intervención directa en el tejido social. Desentendiéndose de cualquier formulación textual previa, la mayoría de estas nuevas acciones buscan configurar los dramas que vive la sociedad civil y son realizadas como intervenciones en el espacio cotidiano.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Ileana Diéguez, «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», Archivo Artea, acceso el 10 de abril de 2020, <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>.



21 | Registro de la acción en la Plaza de Santo Domingo, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, 2016

Si bien puedo decir que la breve discusión con los policías nos sirvió para constatar el hecho de que la acción “intervenía”, o por lo menos cuestionaba el *statu quo*, lo cierto es que tampoco buscábamos ponernos en riesgo llevando esa discusión aún más lejos, por lo que luego de un rato en el que tampoco se estaba cumpliendo el objetivo primordial de la acción, es decir, generar participación entre los transeúntes debido a la presencia de los policías, decidimos llevar la acción a otros espacios del Centro Histórico y continuar con la activación.

Un par de años más tarde, revisando a los artistas y las obras en el catálogo de la exposición *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*¹⁶⁸, conocí la obra de Taniel Morales titulada *Colaterales*, que como deja ver la similitud de títulos, partía del mismo pretexto que motivó nuestra acción cuatro años más tarde: contar y corporizar la cifra aproximada de muertos por homicidio desde 2006 y hasta el presente, para el caso de Taniel, el año 2012.

No obstante, tanto el proceder y por lo tanto el resultado, fueron sumamente distintos: por obviedad la cifra contada fue acorde a la de cada momento, pero llama la atención el hecho de que sin haber transcurrido el doble de tiempo, la cantidad si se duplicó y se rebasó con creces. Pero lo que me interesa destacar son los dos aspectos formales de su intervención: la dinámica mediante la que estableció la participación en su acción, y el despliegue en el espacio de su intervención.

En primer lugar, la dinámica de su conteo estaba atravesada por un importante ejercicio dialógico, que involucraba mucho más a los participantes y convertía el acto de contar en un momento de convivencia social. En segundo lugar, su elemento a contar eran pequeñas figurillas antropomorfas que se pegaban directamente en el asfalto y se desplegaban a lo largo de las calles, parques y aceras (fig. 22 y 23), logrando con ello una presencia que más que entrometerse en el entorno, se insertaba en él y se convertía brevemente en parte del paisaje urbano.

¹⁶⁸ La muestra fue una propuesta curatorial realizada por Gabriela Martínez y Martínez y Said Dokins, y estuvo expuesta en el año 2013 en la Ciudad de Querétaro, y entre los años 2014 y 2015 en la ciudad de Morelia, además de haber contado con varias actividades en la Ciudad de México en el Centro Cultural de España en México (CCEMx) y contó con el trabajo de más de 30 artistas.



22 | Taniel Morales, *Colaterales*, 2012.



23 | Taniel Morales, *Colaterales*, 2012.

Cóndor y fulminante.

Durante medio siglo la influencia de Estados Unidos consigue generar acuerdos multilaterales a través de organismos internacionales, pero debido al aumento considerable del consumo de heroína y marihuana en el territorio norteamericano, así como el creciente número de soldados estadounidenses que se volvían adictos en Vietnam, sería a finales de la década de los sesenta, con la llegada a la presidencia de Richard Nixon en 1969 —quien declaró el abuso en el consumo de drogas como el enemigo público número uno de Estados Unidos— que el discurso político antidrogas iría transformándose paulatinamente, pasando de ser considerado como un asunto de “salud pública” a un tema de seguridad nacional, que supuestamente precisaba la implementación de mayores medidas punitivas en el interior del país, mientras que al exterior el objetivo del gobierno estadounidense pasará a centrarse en la consolidación de acuerdos bilaterales con los gobiernos de los países productores para “erradicar el problema de la droga [desde] la fuente. Es decir, reducir los cultivos de amapola y marihuana para interferir en la disponibilidad de drogas en las calles de los Estados Unidos”¹⁶⁹.

Sin embargo, como recuerda el periodista y escritor sueco Magnus Linton, las políticas de Nixon al interior de los Estados Unidos fueron en realidad:

una reacción frente a las tendencias políticas revolucionarias de los hedonistas años 60, que los republicanos temían que constituyeran una amenaza fundamental a los valores familiares en EEUU y en otras partes del mundo. Los debates sobre el aborto, la homosexualidad, la eutanasia, las drogas y una cantidad de otros temas relativos a la autonomía corporal estaban derribando todas las barreras políticas y conmoviendo los propios cimientos de la cristiandad norteamericana.¹⁷⁰

169 Guanumen, *op. cit.*, pág. 231

170 Magnus Linton, «La guerra contra las drogas: de Richard Nixon a Barack Obama», *Nueva Sociedad* n.º 255, (2015): 69-80, pág. 77.

Estos y otros temas como el profundo rechazo a la guerra en Vietnam, lo encarnó gran parte de la juventud norteamericana a través del movimiento Hippie, la cual comenzó a hacer uso activo de drogas como la marihuana, por lo que fue a través del consumo de drogas que se unificó a los grupos disidentes políticos y se les vinculó con las comunidades afroamericanas, mexicanas y puertorriqueñas, a quienes se les culpaba por el “incremento del consumo y en consecuencia [del] aumento de la criminalidad en las principales ciudades norteamericanas, [con lo que] se reforzaron las percepciones ‘peligrosistas’ sobre el problema asociadas a las minorías deprimidas”¹⁷¹ y desprestigiando con ello los movimientos de oposición.

Este sería el inicio de la mal llamada “guerra contra las drogas”, pues sus motivaciones estaban lejos de preocuparse por las sustancias en sí mismas, como se evidenció en 1972, cuando Nixon “designó a la Comisión Shafer para evaluar las consecuencias de la política de drogas de Estados Unidos, [y] sus conclusiones indicaron que no había conexión entre el cannabis y otras formas de criminalidad. Asimismo, determinó que el alcohol era más peligroso que la marihuana y que el uso personal de esta última debía ser descriminalizado lo antes posible”¹⁷². Sin embargo, Nixon no haría caso a las recomendaciones y los resultados de la comisión no volverían a ser retomados, ni puestos en discusión.

En cambio, la “guerra contra las drogas” sería empleada internamente como estrategia doméstica para combatir la disidencia de izquierda, estableciendo un nuevo diseño institucional que por medio de la creación de la DEA (por sus siglas en inglés Drug Enforcement Administration) en 1973, se traduciría “en un aumento significativo de la población carcelaria relacionada con el consumo y tráfico de sustancias psicoactivas”¹⁷³. Mientras que en el exterior vendría a “[tomar] el lugar del comunismo para legitimar la política intervencionista de Estados Unidos”¹⁷⁴, cuya primera gran operación cobraría forma a mediados de la década de los setenta, en lo que sería la más grande movilización militar y policial antidrogas del siglo XX en México, de donde provenía el mayor porcentaje de toneladas de marihuana que ingresaban a Estados Unidos en aquel

171 Guanumen, *op. cit.*, pág. 231.

172 Linton *op. cit.*, págs. 69-70.

173 Guanumen, *op. cit.*, pág. 233.

174 Zavala *op. cit.*, pág. 16.

entonces, además de la ya creciente producción y distribución de derivados de la amapola.

El operativo realizado entre 1975 y 1978 recibió el nombre de Operación Cóndor¹⁷⁵, y consistió en el despliegue de 10,000 elementos del ejército mexicano y de la Procuraduría General de la República (PGR), “además de cuarenta aeronaves utilizadas en combinación con telecomunicaciones, fotografías aéreas, helicópteros y entrenamiento proporcionados por Estados Unidos”¹⁷⁶, que llevaron a cabo la erradicación de cultivos, así como la persecución de productores y traficantes en la sierra que comparten los estados de Sinaloa, Chihuahua y Durango; región conocida como el “triángulo dorado”¹⁷⁷.

La estrategia pareció exitosa en tanto que se disminuyeron las exportaciones a Estados Unidos, se interrumpieron temporalmente los canales de acceso a dicho mercado y se redujo el área de cultivos debido al uso de un potente defoliador y al herbicida paraquat. Sobre esto último conviene recordar las anotaciones que realizó Zavala siguiendo al periodista estadounidense Dan Baum:

(...) sin ninguna resistencia, el gobierno mexicano aceptó rociar los plantíos de droga en Sinaloa con 2-4-D, un defoliador similar al agente naranja. Por su propia cuenta, el gobierno de México decidió también recurrir al paraquat, un herbicida producido en Inglaterra que en varios países ha sido utilizado para cometer suicidio y asesinatos, pero que en Sinaloa se aplicaría a la marihuana. Y aunque la presidencia de Jimmy Carter fue responsabilizada por alrededor de quinientas toneladas de marihuana contaminadas que se introdujeron en el mercado de drogas estadounidense, Baum recuerda que Peter Bourne, consejero de la política antidrogas de Carter, testificó en el

175 Fue a través de dicha operación que el gobierno de los Estados Unidos desplegó una agresiva política intervencionista en el continente a mediados de la década de 1970. Sin embargo, la versión mexicana de la Operación Cóndor, fue la única que se enfocó en el tráfico de drogas y no en el combate al comunismo.

176 Zavala, *op. cit.*, pág. 96

177 LLamada así debido a la gran cantidad de cultivos de marihuana y amapola que ahí se producen gracias a la compleja topografía de la zona, que dificulta la presencia constante de elementos del ejército y la policía, y facilita el desarrollo de actividades ilegales para quienes conocen ampliamente la región, por lo que es sabido que además del cultivo también se lleva a cabo el procesamiento de la heroína en laboratorios clandestinos.

Congreso de ese país que él personalmente intentó disuadir sin éxito al Procurador General de la República en México para que desistiera del uso del paraquat.¹⁷⁸

Con el aparente éxito de la Operación Cóndor, en la que “un factor que ayudó a la caída de las importaciones de marihuana mexicana hacia Estados Unidos fue el rechazo del consumidor estadounidense por la marihuana rociada con paraquat”¹⁷⁹, la marihuana colombiana repuntó su mercado, convirtiendo a Colombia en el principal exportador para 1978, por lo que el gobierno de Estados Unidos —ya bajo la administración de Jimmy Carter (1977-1981)—, comenzó a insistir al de Colombia sobre la necesidad de replicar una estrategia similar a la de México, que implementara el uso de químicos para fortalecer las acciones contra el tráfico de marihuana. En respuesta, el gobierno colombiano llevó a cabo la Operación Fulminante entre 1978 y 1980 en la zona de la Guajira, que al igual que en el operativo mexicano se desplegó a 10,000 soldados, para demostrar a Washington su compromiso en la lucha antinarcoóticos. Sin embargo, la operación no contemplaba hacer uso de los herbicidas ni defoliables “por la controversia internacional alrededor del paraquat y por las preocupaciones ecológicas internas”¹⁸⁰, por lo que la estrategia era la erradicación manual, lo que desde Estados Unidos se pensaba como poco eficiente ante el creciente mercado de las drogas.

Aunque ambos operativos se efectuaron luego de la renuncia de Nixon a la presidencia de Estados Unidos tras el escándalo Watergate¹⁸¹, la “guerra contra las

178 Zavala, *op. cit.*, págs. 96-97.

179 Juan Gabriel Tokatlian, «Política antidrogas de Estados Unidos y cultivos ilícitos en Colombia: La funesta rutinización de una estrategia desacertada», *Análisis Político*, n.º 35, (1998): 47-69, pág. 49.

180 *Ibid.*, pág. 50.

181 A raíz de un robo de documentos en el complejo de oficinas Watergate de Washington D. C., sede del Comité Nacional del Partido Demócrata de Estados Unidos, y el posterior intento de la administración Nixon de encubrir a los responsables, estalló el escándalo político y mediático de Watergate, cuyas investigaciones dejarían al descubierto una gran variedad de actividades ilegales en las que resultaron involucrados el propio Nixon y un gran número de sus colaboradores más cercanos, quienes ordenaron el acoso a grupos de activistas, opositores políticos, y figuras políticas considerados como “sospechosos”, utilizando para ello a organizaciones policiales o servicios de inteligencia como la Oficina Federal de Investigaciones (FBI), a la Agencia Central de Inteligencia (CIA) o al Servicio de Impuestos Internos (IRS); convirtiéndose en uno de los escándalos políticos más importantes de la historia por develar múltiples abusos de poder por parte del gobierno de Nixon, quien renunciaría a la presidencia en agosto de 1974, antes de que fuera objeto de un proceso de destitución, convirtiéndose así en el único presidente de los Estados Unidos en dimitir

drogas” ya era una realidad que continuarían impulsando las administraciones subsecuentes, reelaborando sus enfoques hacia el exterior. De ahí que la Operación Cóndor y la Operación Fulminante resulten sumamente relevantes para contrastar las primeras grandes medidas que pusieron en marcha los gobiernos de México y Colombia en su combate contra el tráfico de drogas ilegales durante la segunda mitad de los años setenta y con el respaldo e influencia de Estados Unidos, pues cabe recordar que para este fenómeno “el modelo jurídico-policíaco, desarrollado ampliamente e impuesto por los gobiernos estadounidenses, se ha convertido [históricamente] en el patrón universal a seguir, en algunos casos por convicciones convergentes y en otros por presiones evidentes”¹⁸².

Sin embargo, revisando estos operativos destaca el hecho de que a pesar de la fuerte influencia y presión de los Estados Unidos en ambos países, sus políticas se mantuvieron sujetas —por lo menos en aquel momento— a las decisiones tomadas por los gobiernos de México y Colombia, que determinaron las acciones que habrían de tomarse en su territorio, aplicando o no el uso del paraquat por ejemplo. Por ello, aunque las políticas antidrogas en estos países “[suelen ser] entendidas como una mera relación de subordinación ante la hegemonía de Estados Unidos, o bien [son] interpretadas como el resultado de una ineficaz contingencia política ante la amenaza del crimen organizado”¹⁸³, las medidas aplicadas en estos operativos y concretamente las que tienen que ver con el uso de químicos sobre los cultivos, demuestran que “aunque la política antidrogas en México [y en Colombia] está profundamente condicionada por su contraparte estadounidense, esa aparente subordinación por sí sola no explica los mecanismos disciplinarios que esos países accionan en relación con el narco”¹⁸⁴. De ahí que sobre el caso particular de México, Zavala destaca que las visiones que le adjudican al gobierno de Estados Unidos la completa y total toma de decisiones en materia de políticas antidrogas en el territorio mexicano, en realidad “pasan por alto que hasta mediados de la década de 1990, el PRI administró con eficacia una red de soberanía que le permitió articular un juego geopolítico en el cual

del cargo. El escándalo llegó a involucrar a un total de 69 personas, de las cuales 48 fueron encontradas culpables y encarceladas, entre las que destacaban altos funcionarios del gobierno de Nixon, mientras que a éste último se le otorgó el perdón por parte de su sucesor, el también republicano Gerald Ford.

182 Astorga, «Mitología del “narcotraficante”...» *op. cit.*, pág. 9

183 Zavala, *op. cit.*, pág. 97.

184 *Idem.*

el narcotráfico fue un objeto más de la rigurosa disciplina de los mecanismos policiales de Estado y su soberanía”¹⁸⁵. Y similar en ese sentido sería la experiencia colombiana, que con la ejecución de la Operación Fulminante y la firma de los Tratados de Extradición y de Asistencia Legal Mutua con Estados Unidos en 1980, reafirmaba la soberanía del Estado sobre las organizaciones de traficantes.

Pero al poco tiempo de realizadas las operaciones se comprobó que los resultados no fueron duraderos, y su éxito parcial consistió tan sólo en “forzar a las redes del narco a buscar otras tierras para sus cultivos en lugares más seguros o más inaccesibles”¹⁸⁶. No obstante, entre sus verdaderos impactos de la Operación Cóndor no consistió en la reducción del tráfico de drogas, sino que se produjo en el imaginario social a través de la instauración del narco como el nuevo enemigo formidable, según el discurso del Estado:

la más duradera consecuencia de la Operación Cóndor es en mi opinión la matriz discursiva que la “dictadura perfecta” del PRI [...] articuló para enunciar esta nueva configuración del narco, matriz que hasta hoy en día es la base epistemológica de un fenómeno cuyos laberintos de poder en su mayoría desconocemos pero que con frecuencia imaginamos de formas desbordadas. La principal función de esta matriz es naturalizar la idea de que el narco se constituye por fuera del Estado, lo que de facto convierte a las organizaciones de traficantes en entidades enemigas simbólicamente localizadas en las fronteras externas de la sociedad civil.¹⁸⁷

De igual manera en Colombia, la *Operación Fulminante* también sentaría las bases de las estrategias de combate al tráfico de drogas implementadas por el Estado con fuerte influencia de los Estados Unidos, sin embargo, debido al desarrollo tanto de los grupos criminales como de las organizaciones políticas-paramilitares, parte importante de la agenda para controlar el tráfico de drogas se vio mayormente determinada en este caso sí, por los Estados Unidos, especialmente ante la incapacidad del Estado colombiano por contener la violencia que alcanzaron los grupos de traficantes cuando se detonó el llamado “narcoterrorismo” entre la población civil, así como el asesinato de numerosos líderes políticos.

185 *Idem.*

186 Merly Guanumen *op. cit.*, pág. 233.

187 Zavala, *op. cit.*, págs. 99-100.

Lo nacional en los contextos de la violencia y el narcotráfico

En 1999, el artista colombiano Juan Manuel Echavarría realiza la pieza *La bandeja de Bolívar*, una serie fotográfica proyectada como video-instalación, que muestra la progresiva destrucción de una réplica de la bandeja que le fue entregada a Simón Bolívar durante la consagración de la Gran República de Colombia, tras su independencia de la corona española, en la que se lee la frase “República de Colombia para siempre”. Echavarría, quien poseía una de estas réplicas, registra la gradual fragmentación de la bandeja que a golpes de martillo va transformando pedazos rotos de porcelana en trozos cada vez más pequeños, hasta obtener la total pulverización de la bandeja, que en la última fotografía se muestra como un montículo de polvo blanco cuidadosamente apilado al centro de la superficie oscura sobre la que se apoyaba originalmente la bandeja.





24 | Juan Manuel Echavarría, *La bandeja de Bolívar*, 1999.

En la secuencia de Echavarría, que se proyecta acompañada del sonido producido por los martillazos que destruyen la bandeja, se articula una sutil pero poderosa metáfora sobre la desintegración social, la pérdida de la nación y la pulverización de los ideales patrióticos sobre los que se fundó, destruidos a causa de la violencia asociada específicamente con el tráfico de cocaína, siendo esta la sustancia que al menos en apariencia parece sustituir a la bandeja en el final del video. La obra, “simultáneamente bella y aterradora, concretiza la noción terrorífica de cómo cualquier ideología o esperanza de una sociedad más justa e igualitaria, ha sido frustrada por la violencia derivada del narcotráfico que ha azotado la nación durante las últimas décadas”¹⁸⁸.

Años más tarde, en el 2013, Edwin Sánchez (también artista colombiano), elabora el proyecto titulado *Símbolo Patrio*, que en sintonía con la pieza de Echavarría, reemplaza violentamente el lugar de los símbolos que originalmente corresponden a las nociones de *patria* y de *nación* colombianas, por objetos que ante su incesante presencia y permeabilidad en la vida de los colombianos han venido a reclamar un lugar propio en la historia del país, convirtiéndose así en los nuevos símbolos de lo nacional, y que en el caso de Sánchez no es otra cosa que el arma empleada en los asesinatos de un gran número de sindicalistas, políticos y candidatos presidenciales que indudablemente marcaron la historia reciente del país sudamericano: la subametralladora israelí Mini Uzi de nueve milímetros.

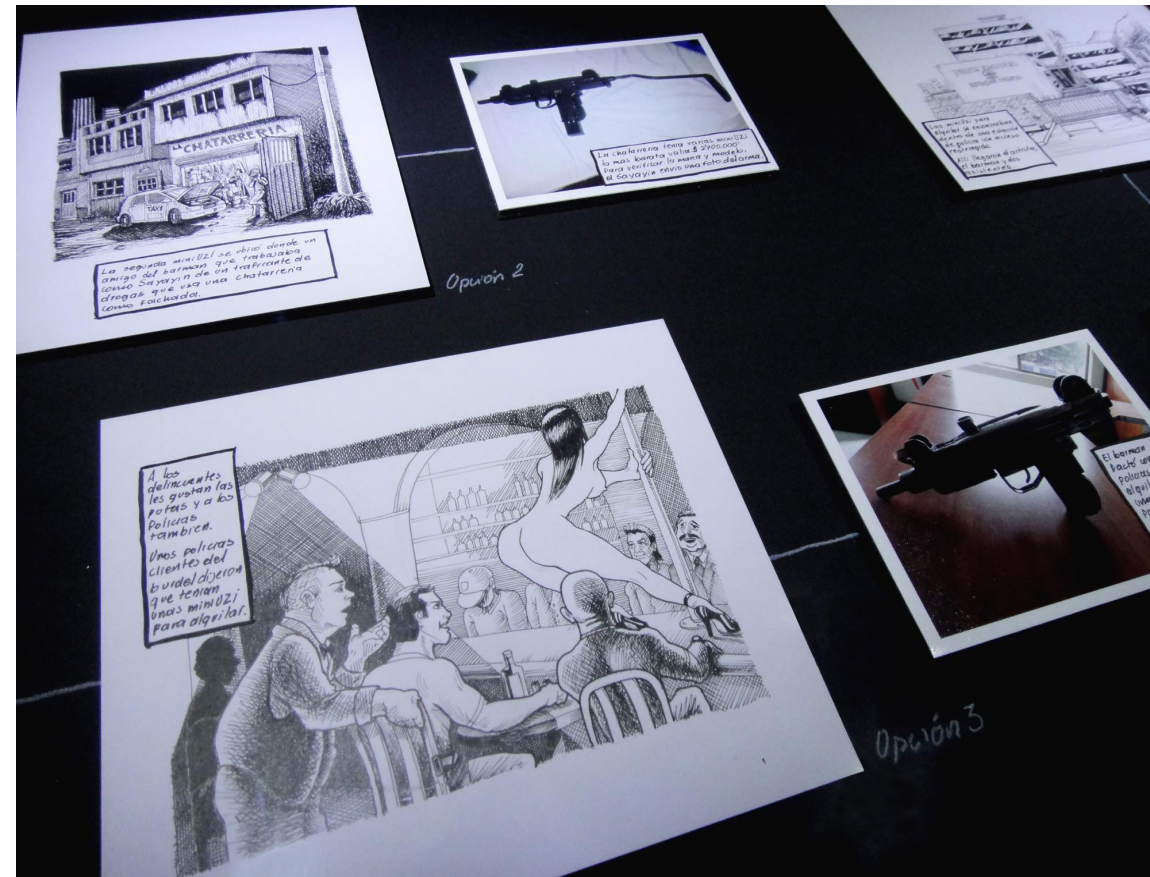
En el proyecto de Sánchez, una combinación de imágenes articulan su propuesta a manera de instalación en la sala de exposición: fotografías sobrias y sombrías de la ametralladora se muestran de manera “casi monumental, a la manera de los bodegones barrocos”¹⁸⁹ contrastando con una serie de fotografías de archivo de los últimos momentos con vida del candidato presidencial Luis Carlos Galán, durante el atentado en el parque Soacha en Bogotá, donde perdió la vida tras recibir una rafaga de disparos por un sicario que le disparó con una Mini Uzi en el año de 1990.

188 «Rupturas a miradas sensacionalistas», Henciclopedia, acceso el 8 de febrero de 2019, <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/AnaMReyes/Echavarrria.htm>

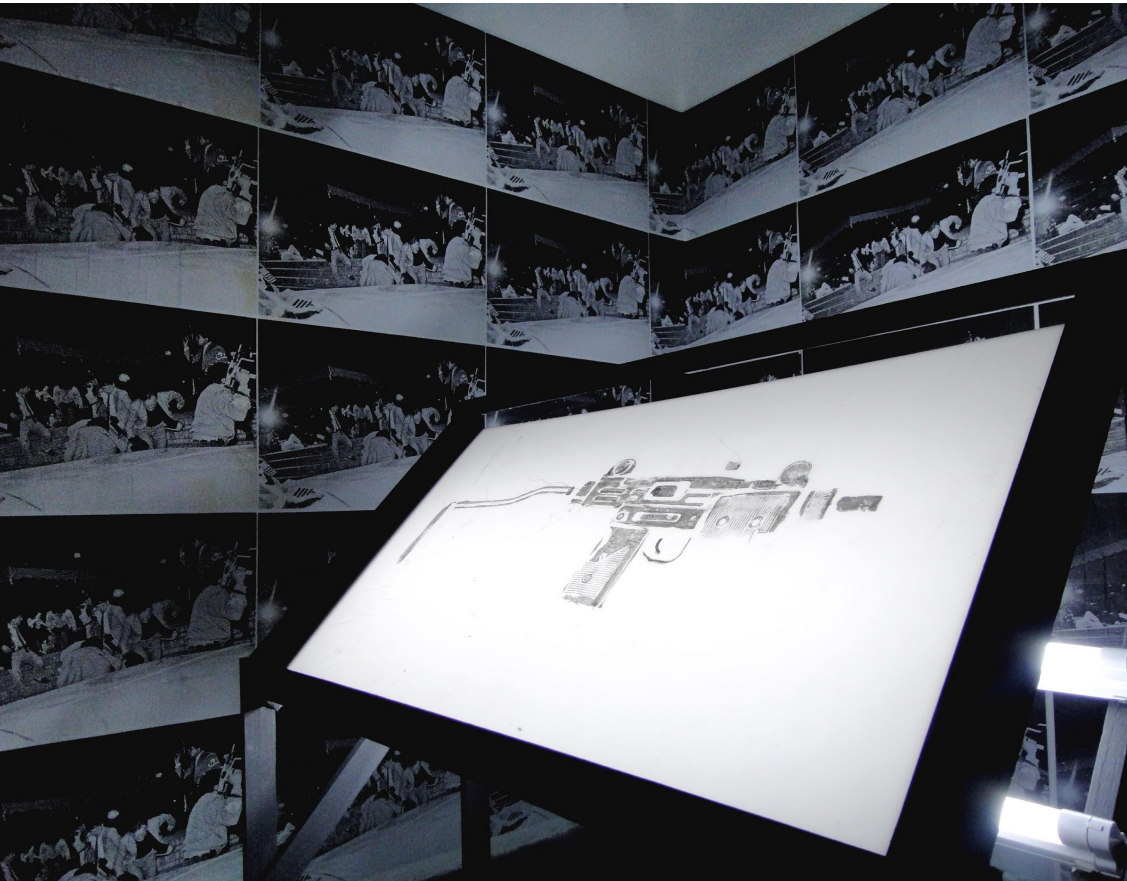
189 «Tres décadas y un lustro», Esferapública, acceso el 8 de febrero de 2019, <https://esferapublica.org/nfblog/tres-decadas-y-un-lustro/>

Por otra parte, exhibidos en una mesa a manera de cómic, una serie de dibujos muestra y relata el proceso de Sánchez para obtener en renta una de estas ametralladoras en el mercado negro en el barrio de Santa Fe, Bogotá, exponiendo no sólo los pasos por los cuáles logra conseguir el arma, sino también cómo operarla, así como su relevancia en la historia reciente de Colombia.

Finalmente, en tableros dispuestos en medio de las paredes recubiertas completamente con las imágenes del atentado al candidato presidencial, Sánchez acompaña el proyecto con unos gofrados realizados de los costados de la ametralladora que permiten a los espectadores casi poder sentir la textura del arma además de percibir sus dimensiones reales.



25 | Edwin Sánchez, *Símbolo Patrio*, dibujos y fotografías de registro 2013.



26 | Edwin Sánchez, *Símbolo Patrio*, 2013.

En el caso de México una de las artistas más destacadas por el desarrollo de su trabajo en torno a temas como la muerte, la violencia política y finalmente, a la violencia narcotizada de los últimos años, es sin duda la sinaloense Teresa Margolles, quien desde la década de los noventa y a través de su paso por el colectivo *SEMEOF* (acrónimo tomado por el colectivo del “Servicio Médico Forense”), ha desarrollado un cuerpo de trabajo conformado por un lenguaje formal que no sólo confronta constantemente a los espectadores de sus obras, sino que tensa y cuestiona los límites morales e incluso legales de individuos e instituciones mediante lo que el curador y crítico de arte Cuauhtémoc Medina denomina como un doble trastocamiento, desde donde “la artista ejercía un abuso de una institución del aparato legal, desviándola de sus fines aceptables” —refiriéndose a la morgue— “y simultáneamente contaminaba de horror sagrado al aparato estético contemporáneo”¹⁹⁰, pues logra infiltrar lo que a menudo es considerado como tabú no sólo en el espacio expositivo, sino en la sociedad: el cadáver.

Desde su trabajo más temprano junto a *SEMEOF*¹⁹¹ se pudo constatar el interés de Margolles por trabajar de manera directa con los restos corpóreos de animales y personas: fluidos y órganos extraídos de organismos muertos como caballos, hasta el agua con que se lavan los cadáveres, así como sangre y prendas de los mismos obtenidos de las morgues, motivados no sólo por el deseo de impactar fuertemente a sus espectadores, sino por explotar y desdoblar hasta el límite una estética vinculada con a la contracultura del gótico mexicano y del *death metal*, y gradualmente, por explorar el contexto socio-político y de violencia nacional de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, motivo por el cual su carrera se ha caracterizado por generar conmoción y extrañeza a lo largo de los años. Pero quizás uno de sus proyectos más memorables a lo largo de su extensa carrera —y probablemente uno de los que más se ha escrito al respecto, pero que no puedo evitar mencionar— fue su participación en la bienal de Venecia en el año 2009, bajo el título en forma de pregunta ¿De qué otra cosa podríamos hablar?.

¹⁹⁰ Cuauhtémoc Medina, «Espectralidad materialista», en ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, ed. por Cuauhtémoc Medina, (Barcelona: RM, 2009), 15-30, pág. 18.

¹⁹¹ Véase Daniela Merediz Lara, «Transgrediendo al espectador: Colectivo SEMEOF», *Archivo Churubusco*, n. 3, (2018), <https://archivochurubusco.encyrm.edu.mx/n3letras2.html>.

En el caso de mi experiencia, puedo decir que a pesar de nunca haber visto la muestra en persona, ha sido uno de los proyectos expositivos más relevantes dentro de mi estudio sobre la relación entre arte y violencia; y uno de los más mencionados en foros de discusiones al respecto de los mismos temas —lo que me parece un dato relevante al respecto de la importancia de la producción de textualidad alrededor de trabajos artísticos, ya sean estos en forma de críticas, de estudios exhaustivos, de reseñas, etc.—.

Ahora, si como dice Diéguez, “las implicaciones, ex/posiciones y representaciones del cuerpo en las artes contemporáneas de una u otra manera han estado acotadas por el lugar que va ocupando el cuerpo real en los diferentes contextos culturales y en las escenas de la vida”¹⁹², para el momento en que Margolles —en colaboración con Cuauhtémoc Medina como el curador del proyecto— estaba por postular su muestra individual como posible opción para representar a México en el pabellón de la Bienal a finales del año 2008, la artista había dado un giro en su metodología de trabajo determinado inevitablemente por las formas en que la violencia estaba repercutiendo en el espacio público, especialmente en las ciudades del norte del país, por lo que, recuperando las palabras de Margolles en una conversación con Medina, la artista le dijo: “ya no necesito ir a la morgue porque los cuerpos están tirados en las calles”¹⁹³. De ahí que parte del trabajo que en ese entonces realizaba consistía en recuperar fluidos directamente de las escenas de muerte en las calles, por medio de telas que impregnaba de los restos de sangre y lodo que se formaba al mojar el lugar donde se removían los cadáveres, a menudo calles y caminos de terracería.



27 | Teresa Margolles, *Narcomensajes*, 2009.

Al tratar directamente con el sentido de la sangre derramada en las calles, la artista problematizaba una serie de fenómenos más complejos y directamente relacionados con las muertes como consecuencia de los mismos. Por ello el curador se expresó de la siguiente manera cuando relataba las motivaciones por las que le interesaba trabajar con la artista en la Bienal:

Decidí trabajar con Teresa Margolles a sabiendas de que las técnicas y temáticas de su trabajo de los últimos años consistía en abordar de modo no-sublimado los efectos de la violencia en esta región del mundo, lo que no es una anécdota meramente mexicana, sino una evidencia de los flujos sociales, cataclismos culturales y del drama político que involucra la globalización.¹⁹⁴

¹⁹² Ileana Diéguez, «Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos», *Investigación Teatral*, Vol. 3, n. 5, (2013-2014): 9-28, pág. 10.

¹⁹³ Cuauhtémoc Medina, «Llevando la peste a Venecia: la bienal como intervención», en *Abuso mutuo: ensayos e intervenciones sobre arte postmexicano (1992-2013)*, ed. por Edgar Alejandro Hernández, (Ciudad de México: RM, 2017), 449-471, pág. 450.

¹⁹⁴ Taiyana Pimentel, «Conversación entre Taiyana Pimentel, Teresa Margolles y Cuauhtémoc Medina», en *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, *op. cit.* pág. 83.



28 | Teresa Margolles, *Narcomensajes*, 2009.

Pero para poder dar cuenta de la importante apuesta que llevaron a cabo artista y curador en ese momento, y el por qué de la relevancia del título que eligieron para la muestra hace falta revisar también el contexto político nacional de entonces, pues mientras la evidente suma de muertes incrementaba de manera sin precedentes, el entonces presidente Felipe Calderón daba la orden de referir que en México se estaba viviendo un ambiente de paz y de bienestar, como deja ver lo redactado en la nota que llevaba por titular “Diplomáticos deben señalar que no hay caos: Calderón” publicado en el diario *La Jornada*, en los primeros días de enero del año 2009:

El presidente Felipe Calderón instruyó ayer a embajadores y cónsules a que divulguen la realidad del país, porque no es cierto que en México se esté “masacrando a la población civil en las calles” y exista caos.

Admitió que el número de muertes sorprende y preocupa, pero están clara e indisolublemente vinculadas a la lucha que los grupos

criminales mantienen entre sí por territorios que vienen perdiendo y por el debilitamiento de sus estructuras. Por tanto, les recomendó decir con orgullo que el país vive un proceso de recomposición institucional y goza de estabilidad democrática.¹⁹⁵

Ante aquel descaro que evidentemente buscaba cuidar la imagen del país hacia el exterior —es decir, para los intereses políticos y económicos que vienen de fuera—, la artista se preguntaba lo que parecía el cuestionamiento más obvio: ¿De qué otra cosa podríamos hablar?, por lo que junto con Medina se planteó “lograr un pabellón que fuera un espacio de fricción”¹⁹⁶, e instaurando una pregunta que habría que visitar día con día, para saber si en efecto estamos en un punto en donde sea posible hablar de otros temas.

De ahí que parte de la relevancia particular de esta muestra dentro de sus otros proyectos y participaciones, tiene que ver con el nivel de representación sobre la idea de lo nacional, movilizado por la artista en un momento específico. Tal como describió la crítica y escritora Kaelen Wilson-Goldie:

Lo que hace que la exposición de Margolles sea tan fuerte es más que sólo los horrores que están presentes en su trabajo. ¿De qué otra cosa podríamos hablar? cuestiona directamente lo que podría o debería ser un pabellón nacional. No construye una imagen idealizada de un país. No pone una buena cara para el mundo. No publicita ni promueve la estrategia cultural de un Estado-nación o su potencial para atraer turistas. No presume ni se pone a la defensiva sobre el carácter cosmopolita, la inclinación crítica o la sofisticación conceptual de una escena artística. Utiliza el espacio y el tiempo de la Bienal para posicionarse, articular una condición y visibilizar una situación de inequidad explosiva que actualmente aflige a gran parte del mundo, aun cuando esas inequidades tienden a perderse de vista en el escenario enrarecido de un evento como la Bienal de Venecia.¹⁹⁷

195 Claudia Herrera Bletrán, «Diplomáticos deben señalar que no hay caos: Calderón», *La Jornada*, 10 de enero de 2009, acceso el 10 de diciembre de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2009/01/10/index.php?section=politica&article=003n1pol>

196 Taiyana Pimentel, *op. cit.*, pág. 83.

197 Kaelen Wilson-Goldie, «Death in Venice», *The National News*, 3 de septiembre de 2009, acceso el 20 de septiembre de 2021, <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/art/death-in-venice-1.521212/>. La traducción es mía.



29 | Teresa Margolles, *Narcomensajes*, 2009.

Formalmente no me detendré mucho más en las obras desarrolladas por Margolles, de las que como ya he dicho se ha escrito y hablado mucho al respecto, pero me interesaba señalar el precedente que con la muestra de Margolles se estableció para el abordaje de las bienales como espacio de cuestionamiento y de toma de posición política frente a aquello que se entiende como *lo nacional*, así como el lugar que ocupa la pregunta formulada por la artista en aquel entonces y si es posible y pertinente leer el contexto de las violencias de la actualidad desde fuera de esa misma pregunta o no.



30 | Teresa Margolles, *Embajada*, 2009.

VOCES

VOCES

VOCES

VOCES

VOCES

Paréntesis: Pedir lo imposible y otras posibilidades de trabajar desde lo colectivo.

En el segundo periodo del 2019, y gracias a la gentil invitación de mi querido amigo Pierre Valls, tuve la oportunidad de participar en el comité organizador para la 2a Bienal de Artes y Diseño de la UNAM como asistente de la dirección, o sea, asistiendo al propio Pierre, a quien se le encomendó la nada sencilla labor de llevar a cabo un proyecto de bienal que fuera completamente distinto al de la edición pasada de 2016, que se realizó en medio de controversias y graves problemas de logística que dieron mucho de qué hablar¹⁹⁸.

Desde que me platicó sus primeras ideas a finales de 2018, cuando recién comenzaba a darle forma su propuesta, me quedaba claro que eran muchos los aspectos en los que le preocupaba establecer diferencias considerables respecto a la edición previa¹⁹⁹. Y aunque evidentemente muchas de las decisiones que permitieran generar esas diferencias estaban sujetas a la revisión y aprobación de la dirección de la facultad, y ésta a su vez, condicionada a los medios que facilitara la propia universidad²⁰⁰, en medio de las negociaciones se encontraba la posibilidad de generar algo distinto.

198 Véase Roselín Rodríguez Espinosa, «Bienal UNAM de Artes Visuales 2016», Excelsior, acceso el 15 de agosto de 2021, <https://www.excelsior.com.mx/blog/cubo-blanco/bienal-unam-de-artes-visuales-2016/1103431>

199 Desde aspectos de logística y coordinación a través de la conformación de un comité especializado y más amplio, que pudiera distribuir ordenadamente las labores del desarrollo del proyecto, hasta la decisión de designar a un jurado externo a la facultad, que estuviera integrado por agentes destacados en la escena artística de la ciudad.

200 Cuestiones que a menudo detonan un pensamiento de que cualquier iniciativa proveniente

Finalmente, la persistencia y el entusiasmo lograron que las ideas e inquietudes que motivaron la estructuración de una nueva propuesta, dieran salida a una convocatoria que buscaba invitar a diez proyectos colectivos y de largo aliento conformados por estudiantes de universidades públicas, que integraran los saberes de otras disciplinas no necesariamente del ámbito académico y que fueran proyectos comprometidos con su realidad y una comunidad en específico con la que estuvieran trabajando al momento de lanzarse la convocatoria, sin necesidad de postular con “obras concluidas”, sino con proyectos en desarrollo.

Con todo esto, la convocatoria de la bienal se diferenciaba drásticamente no sólo de su antecesora, sino de muchas otras convocatorias y bienales, y por ello el título que recibió no pudo ser más apropiado: “pedir lo imposible”.

Así pues, luego de concluido el periodo de registro y de la aprobación del jurado, los proyectos seleccionados recibieron algunas sesiones de acompañamiento a lo largo de casi tres meses entre su selección y la inauguración de la muestra, tiempo que además de permitirles formalizar su salida expositiva les brindaría la posibilidad de revisar, replantear o visitar el proceso de cada proyecto, de la mano de las curadoras de la bienal.

La selección de proyectos estaba conformada por una diversidad de propuestas que trabajaban desde lo colectivo y con comunidades tan distintas como complejas, desde adultos mayores y niños habitantes del pueblo de San Juan Ixhuatepec, poblado marcado históricamente por la explosión de tanques de combustible en 1984 y en un proyecto que buscaba recuperar la memoria de aquel infortunio causado por la negligencia política; otro grupo conformado por las bordadoras del FARO Tláhuac y habitantes del territorio lacustre de Tláhuac y Xochimilco que problematizaban el desgaste medioambiental de ese territorio a causa de los grandes proyectos urbanos; otro grupo trabajó con invidentes y personas con discapacidad visual generando dispositivos incluyentes desde el sistema de lecto-escritura braille; además de los grupos que trabajaron

de un ámbito institucional está inevitablemente limitada a los caprichos de la propia institución en la que se inscribe, o que para poder actuar desde las instituciones hace falta embarcarse en una incansable “lucha contra la burocracia institucional”, o peor aún, que para evitar todas esas cuestiones, lo mejor es desprenderse del ámbito institucional por completo y “combatirlo desde fuera”.

desde diferentes enfoques con la la propia comunidad universitaria. En fin, una diversidad de agrupaciones dispuestas todas a crecer y fortalecer los vínculos con las comunidades con las que colaboraban.

Y fue así que en febrero del 2020 se inauguró la muestra de la bienal en el Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA-CU), con una pequeña fiesta al calor del sol de mediodía, animada por los músicos de la banda de viento San Luis Huentli (vinculados con el proyecto Totlapatlalnatzin del FARO de Tláhuac), y una experiencia extramuros detonada por el dispositivo de impresión móvil de La Zinería.

Para mí, no sólo fue una grata y feliz experiencia la de haber colaborado en el comité organizador y trabajar de cerca con los proyectos, también fue una gran oportunidad para volver a mirar desde otra perspectiva las muchas posibilidades de emprender proyectos comunitarios, y actuar desde la colectividad, así como de pensar en las muchas formas que existen para acompañarnos en diferentes procesos y compartir experiencias.



31 | Día de inauguración de la bienal en Ciudad Universitaria.

Desafortunadamente para los participantes y para el público, la muestra que estaba pensada para estar en exhibición durante dos meses y con un programa lleno de encuentros que la mantendrían permanentemente activa, se vio interrumpida a finales de mes, cuando se acercaba el rumor que traía consigo la presencia incontenible del virus que ya tenía a muchos países en cuarentena y emergencia sanitaria en Asia y Europa, razón por la cual muchas de las actividades que se habían programado para suceder irremediamente quedaron en el tintero.

Mientras que poco antes de ser suspendida, la bienal había recordado que el arte no se trata necesariamente de obras finalizadas, el inicio de la pandemia

ocasionada por el COVID-19 sumergió a los proyectos en un estado de sueño letárgico del que tendrían que despertar en el futuro, en otro espacio y en otro tiempo, donde sus realizadores, sus comunidades y públicos los devolvieran a la vida interactuando de nueva cuenta con ellos; pero hasta que aquello ocurriera se quedaron ahí, congelados, sin poder ser manipulados como muchos de ellos así demandaban, aún en contra de lo que comúnmente ocurre en los museos —donde se delimita cierta distancia obligada entre el espectador y la obra por medio de líneas imaginarias—, acá las proyectos exigían ser tocados, hojeados, alterados, incluso desordenados, pero ante la negativa ocasionada por las restricciones sanitarias, se quedaron ahí, fríos y mirando a los espectadores, que no podían hacer mucho más que mirarlos de vuelta, estáticos.

Me es inevitable no mencionar la llegada de la pandemia no sólo por el hecho de que afectó el desarrollo de la 2a bienal —junto a todo lo demás—, sino porque al igual que el sismo en el año 2017, me parece que han sido interrupciones (o disrupciones) de la normalidad que nos obligan, por lo menos a los que no nos vemos directamente afectados por ellos, a mirar determinados escenarios y pensarlos desde enfoques distintos. Es decir, si bien es cierto que el sismo significó para mí una ruptura importante, afortunadamente no afectó estructuralmente mi vivienda ni la de mi familia y amigos; y aunque actualmente ha sido complejo el permanecer aislado para evitar la propagación de contagios, también me he salvado de contraer el virus el tiempo suficiente como para recibir las vacunas que disminuyan el riesgo de enfermar gravemente. No obstante, me queda claro que eventos como los ya mencionados afectan a todos de maneras distintas, y para muchos, nunca existió la posibilidad real de aislarse y resguardarse.

Ríos y fosas. El mundo no se detiene

Si bien el contexto de la pandemia ocasionó que muchas actividades tuvieran que mudarse indefinidamente al terreno de la virtualidad, el fenómeno de los familiares que buscan a sus desaparecidos ha sido un recordatorio de ese y otros problemas que aún ante las restricciones sanitarias ocasionadas por el virus, hay quienes no pueden permitirse parar, y quienes no están dispuestos a hacerlo, hasta encontrar respuestas, como dijeron algunas madres convocadas en mayo del 2020, a una conversación organizada por el festival de cine *Ambulante*, con motivo de la proyección en su ciclo del documental realizado por el artista chino Ai Weiwei, titulado “Vivos”, en donde reunía algunas entrevistas hechas a familiares de los 43 normalistas de Ayotzinapa²⁰¹.

Un claro ejemplo de esto puede ser el de el *Colectivo Solecito* de Veracruz —una organización formada por más de 300 madres que buscan a sus hijos e hijas desaparecidas en el Estado de Veracruz—, que durante tres años, entre agosto del año 2016 y hasta agosto del 2019, llevó a cabo labores de búsqueda de restos humanos en un área de aproximadamente 36 hectáreas al interior del predio Colinas de Santa Fe²⁰², ubicado a unos pocos kilómetros al norte del puerto de Veracruz²⁰³, en donde fueron hallados los cráneos de 298 personas y aproxi-

201 Véase «Encuentro | Mujeres buscadoras: la desaparición en México desde su mirada», video de YouTube, 1:25:58, publicado por *Ambulante Gira de Documentales*, acceso el 11 de septiembre de 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=IZXO49dOuoA&t=971s>

202 Cuentan las madres que conforman el colectivo, que la ubicación exacta donde debían buscar los restos les fue entregada como obsequio del 10 de mayo, el día de las madres, mientras marchaban en un contingente para exigir justicia y el apoyo de las autoridades para localizar a sus hijas e hijos desaparecidos.

203 “Colinas de Santa Fe es un hueco en medio de una gran alfombra verde. A 12 kilómetros de bullicio del puerto más importante del país, a 15 minutos en auto, casi todo el trayecto dentro de la ciudad. Es una isla de arena que apenas se divisa desde el aire en una franja entre el Golfo de México y la carretera federal 180, fatal camino de entrada a varias fosas dentro de la misma provincia (Rancho Renacimiento San Julián, Arbolillo, La Gallera)”. Paula Mónaco Felipe, Wendy Selene Pérez, «Los jornaleros forenses: Cró-

madamente 22 mil 500 fragmentos óseos extraídos y recuperados de 156 fosas clandestinas, convirtiendo aquel sitio en uno de los cementerios clandestinos más grandes del país²⁰⁴.

Así como el *Colectivo Solecito*, actualmente existen en México un gran número de organizaciones que se dedican a recorrer el territorio nacional en busca de indicios, pistas, o los posibles restos de sus familiares y seres queridos que fueron víctima de desaparición forzada²⁰⁵, algunas veces simplemente salieron de casa como parte de su rutina diaria y jamás volvieron, en otras, la referencia de terceros o de los propios familiares corroboran que fueron “levantados”²⁰⁶ por civiles armados o por elementos de las fuerzas armadas del Estado y transportados en vehículos oficiales, para no volver a ser vistos de nuevo.

En México, el fenómeno de la desaparición forzada es un abismo de ocultamientos que pocas veces logra ver la luz de la verdad. Por un lado, el hecho de que no exista un registro fiel, ni una base de datos que reúna la información los reportes de personas desaparecidas, junto a la falta de apoyo de las autoridades en su búsqueda²⁰⁷, terminan por convertir la desesperación de las familias en

nica de un nuevo oficio en un país de fosas», *Gatopardo*, 15 de mayo de 2019, acceso el 22 de abril de 2021, <https://gatopardo.com/reportajes/desenterradores-fosas-clandestinas-desaparecidos-varacruz-mexico/> 204

De los casi 300 cuerpos hallados en el predio de Colinas de Santa Fe, tan sólo 22 pudieron ser plenamente identificados y 50 completamente descartados por falta de obtención de muestras de ADN. Véase Manu Ureste, «Colinas de Santa Fe: 125 fosas, 14 mil restos óseos, pero no hay recursos para analizarlos», *Animal Político*, 14 de marzo de 2017, <https://www.animalpolitico.com/2017/03/veracruz-fosas-colinas-restos/>; Rodrigo Soberanes, «Cierran Colinas de Santa Fe, la fosa más grande de México hallada por madres de desaparecidos», *Animal Político*, 9 de agosto de 2019, <https://www.animalpolitico.com/2019/08/veracruz-cierran-colinas-santa-fe-busquedas-fosas/>; Jacobo Dayán «La fosa más grande del país: Colinas de Santa Fe (Artículo)», *Aristegui Noticias*, 9 de agosto de 2019, <https://aristeguinoticias.com/0908/mexico/la-fosa-mas-grande-del-pais-colinas-de-santa-fe-articulo/>; Noé Zavaleta, «Colinas de Santa Fe: El holocausto veracruzano», *Proceso*, 10 de agosto de 2019, <https://www.proceso.com.mx/595504/colinas-de-santa-fe-el-holocausto-veracruzano>.

205 La unión de un número importante de organizaciones como ésta dió origen en 2015 al Movimiento por nuestros desaparecidos, una especie de red de colectivos de distintos estados de la república y de países de Centroamérica que buscan a familiares desaparecidos en México. Véase «El Movimiento», *Movimiento por nuestros desaparecidos en México*, acceso el 15 de abril de 2021, <https://memoriandm.org/sobre-el-movndmx/>.

206 El término “levantón”, o el verbo “levantar”, define al acto de raptar a alguien que se encontraba en la vía pública y que es ingresado y transportado en un vehículo de varios civiles armados o vehículos de la policía, y que a menudo son golpeados o incluso víctimas de desaparición forzada.

207 Véase Ernesto Aroche Aguilar, «Desaparecer dos veces: cuando las autoridades fallan y borran a las víctimas de los conteos», *Animal Político*, 13 de noviembre de 2017, acceso el 8 de junio de 2020, ht-

una necesidad de actuar ante la inactividad de los organismos oficiales, ante la impotencia de no saber y ante la falta de un ser amado que les ha sido arrebatado.

Es en ese contexto donde ha surgido la figura de los *desenterradores*, como dejó ver el reportaje realizado por Paula Mónaco Felipe y Wendy Selene Pérez en mayo de 2019, titulado “Los jornaleros forenses: Crónica de un nuevo oficio en un país de fosas”, que narra la experiencia de quienes acompañaron las labores de búsqueda del *Colectivo Solecito* en Colinas de Santa Fé, pero no como familiares o voluntarios, sino como trabajadores pagados por las familias para ayudarles a buscar entre la tierra los restos de sus desaparecidos.

Así como en México la fosa común se ha convertido en una de las figuras que por excelencia remiten a los territorios donde acecha el peligro de la muerte violenta y al trágico destino de innumerables víctimas de desaparición forzada, podría decirse que en Colombia dicha figura la han ocupado los grandes ríos que recorren el vasto territorio nacional²⁰⁸. En sus aguas, miles de los cuerpos de víctimas del conflicto armado han sido arrojados para desaparecer cualquier rastro de sus asesinatos y borrar así cualquier indicio que conduzca a los perpetradores, convirtiéndolos en restos condenados a recorrer los caudales que los conducen a destinos muchas veces inciertos. Sólo algunas veces son recuperados por flotar y estancarse en remolinos o por quedar varados en las orillas de los puertos de poblados lejanos al lugar en donde fueron arrojados.

El municipio de Puerto Berrío, Antioquia, —localizado en la subregión del Magdalena Medio—, es uno de los muchos municipios en Colombia (y otros países de América del Sur) donde por estar ubicado a las orillas del río, la práctica de los pobladores de recuperar con frecuencia cuerpos que llegan flotando a las proximidades de los puertos es algo habitual. Y aunque por indicación de las autoridades y de los especialistas en medicina forense se han establecido protocolos de recuperación de los cuerpos que se le han indicado a la población,

<https://www.animalpolitico.com/2017/11/desaparecer-victimas-conteos-rnped/>; «Personas desaparecidas», Datacívica, acceso el 13 de noviembre de 2020, <https://personasdesaparecidas.mx/historias-de-busqueda#rnped>.

208 La hidrografía Colombiana es una de las más ricas de América del Sur. Sus principales cursos de agua son los ríos Magdalena, de aproximadamente 1,550 km de longitud, el Cauca con 1,350 km, el Putumayo de 1,500 km, el Caquetá de 1,600 km, así como parte importante del Amazonas.

para que en caso de encontrar algún cuerpo lo informen a las autoridades y que sean estas las que lleven a cabo el procedimiento establecido y no contaminen los cadáveres, así como las posibles evidencias de sus asesinatos que pudieran arrojar alguna pista durante las autopsias, sin embargo, en muchas de estas poblaciones es la gente la que se dedica a recuperarlos por sí mismos.

Podría decirse entonces que tanto las fosas clandestinas, como el destino de los cuerpos desaparecidos en ríos, así como el resto de procedimientos que buscan la eliminación de los cuerpos y de sus rastros, como signos de los contextos de exclusión estructural que normalmente padecen muchas de las víctimas, sus familias, y por consiguiente sus comunidades, en ambos países y que, recordando las reflexiones de Judith Butler, dicha exclusión debe entenderse no como el desplazamiento de las vidas marginadas hacia afuera de los límites del poder, sino al contrario, como vidas “saturada[s] de poder, justamente, desde el momento en que [han] quedado privada[s] de la ciudadanía”²⁰⁹.

²⁰⁹ Judith Butler y Gayatri Chakravorty Spivak, ¿Quién le canta al Estado-Nación? Lenguaje, política, pertenencia, (Buenos Aires: Paidós, 2009), pág. 71.

El giro documental

En 2006 y hasta el año 2015, el artista Juan Manuel Echavarría llevó a cabo el proyecto titulado *Réquiem NN*, que consta de tres partes: una serie fotográfica (2006-2015), una serie de videos titulada *Novenario en espera* (2012) y un documental (2013) de 70 minutos. En este proyecto que recibe su nombre de la designación en latín *nomen nescio* que significa “nombre desconocido”, y que se emplea para designar a las personas no identificadas, Echavarría logra combinar testimonios con el registro de varios años de una práctica que se realiza en la comunidad de Puerto Berrio, y que consiste en la recuperación de *NN*'s de los ríos, y su posterior adopción y nombramiento en los cementerios a cambio de favores, como lo explica la señora Blanca Nury Bustamante en el documental:

Aquí hay una costumbre muy arraigada de años atrás, donde muchas personas tenemos fé con los difuntos y en especial con todos los *NN*'s. En el momento en que se encuentran en el río, son personas que no sabemos quienes son ni de dónde vienen... no conocemos su pasado. Pero al recogerlo y traerlo aquí, y darles cristiana sepultura, alguien viene y los adopta y les da un nombre, para que ellos sigan teniendo una identidad, para que no queden sin esa identidad que tuvieron en vida.

Muchas veces ellos colocan nombres de sus mismos familiares, puede ser de un hermano, el papá o la mamá... y casi siempre se comprometen que después de que ellos les concedan el deseo que ellos piden, estas personas después de aquí los llevan para un osario [en el] que ya quedan para toda la vida.²¹⁰

Como ya ha elaborado Elkin Rubiano, esta pieza a menudo se lee desde interpretaciones que tienen que ver con la elaboración del duelo y la configuración de la memoria colectiva, no obstante, atendiendo cuidadosamente al documental

²¹⁰ Testimonio de Blanca Nury Bustamante en «Requiem NN», video de YouTube, 1:07:16, publicado por LuloFilmsLtda, acceso el 20 de noviembre de 2021, https://www.youtube.com/watch?v=0o7swhLbjLs&list=PLOCoAOa_Rf-nSMibS71BJ3vMdOGsqPyo7&index=9&t=35s

o a la serie de videos, se puede apreciar cómo el contexto de los habitantes de Puerto Berrio —que son solicitantes de los NN's porque les piden favores a cambio de otros— tiene más que ver con esos contextos de exclusión en donde “la práctica de adopción de muertos parece llenar simbólicamente los vacíos dejados por el Estado, el mercado y la Iglesia”²¹¹. Dice Rubiano al respecto de los tres componentes del proyecto:

Es difícil no ver *Réquiem NN* (el conjunto de las tres obras) de manera ambivalente: un movimiento que va desde la estilización de la serie fotográfica hasta el realismo documental de la película. El mismo acontecimiento se presenta de distintos modos: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido. Lo reprimido parece sublimarse mediante las formas contemplativas del arte (el montaje fotográfico), lo sugestivo bordea el vacío tenebroso de los nichos fúnebres (la serie de videos) y lo evidente (la evidencia) toma cuerpo en los testimonios de los habitantes de Puerto Berrio. Siendo así, difícilmente puede hacerse una lectura unívoca de *Réquiem NN* (...).²¹²



32 | Juan Manuel Echavarría, *Requiem NN*, 2006-2015.



33 | Juan Manuel Echavarría, *Requiem NN*, 2006-2015.

Pero además de la desaparición, el borramiento y disolución de las personas, la acción de destruir a los sujetos y reducirlos a nada más que la imagen de su muerte también es otro signo evidente de la exclusión estructural de las víctimas, cuando estas pasan a convertirse en “muertes sin nombre” como las llamó el periodista norteamericano John Gibler en su libro titulado *Morir en México*, donde describió los impactos de esta forma de muerte en las siguientes palabras, dirigidas al lector en primera persona, reafirmando así su alcance indiscriminado:

Una muerte que extingue lo que fuiste junto con lo que eres. Una muerte que te deja frente al mundo como un testamento sólo de la propia muerte. Lo único que queda es tu cuerpo destruido en un terreno baldío, colgado de un puente o encerrado en la cajuela de un coche. Tu nombre es cercenado, desprendido y descartado. La única historia que permanece unida a tu cuerpo es la de tu muerte particular: agujeros de balas, quemaduras, cortaduras, contusiones, miembros mutilados. Los verdugos de este campo

211 Elkin Rubiano, «“Réquiem NN” de Juan Manuel Echavarría: Entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 12 n.º 1 (2017): págs. 33-45, pág. 38.

212 *Ibid.* pág. 43.

de muerte destruyen a cada persona dos veces. Primero aniquilan tu mundo; si tienes suerte lo hacen con una ráfaga de balas. Pero después, cuando ya no esté, transformarán tu cuerpo: del de una persona al de un mensaje. Aparecerás como un destello en una pantalla de televisión. Saldrás impreso a todo color en las primeras planas de periódicos amarillistas y te exhibirán en las laterales de puestos de revistas en ciudades de todo el país, tu cuerpo desfigurado colgando al lado de jugadores de fútbol y modelos en bikini. Perderás tu nombre. Perderás tu pasado, el registro de tus amores y miedos, triunfos y fracasos, incluso los pequeños detalles. Aquellos que te miren verán sólo la muerte.²¹³

Gibler describe la imagen de una muerte abismal, de una destrucción tan brutal y total sobre el cuerpo que éste es reducido a una sólo lectura: la del mensaje que porta su muerte y nada más que su muerte, pues su objetivo es el de no dejar nada de la persona a la que le correspondía aquel cuerpo. Y al mismo tiempo señala cómo esa misma imagen se transmite a través de los medios, particularmente en la prensa amarillista o de nota roja, o como un destello en los noticieros de la televisión.

Ante esta realidad la pregunta obligada parece ser la de ¿qué puede hacer el arte ante estas imágenes de la violencia? Ileana Diéguez —siguiendo las reflexiones de la historiadora del arte Andrea Giunta—, se plantea tres problemas que atraviesan las relaciones entre el arte y las imágenes del horror: la fascinación que pudiera producir la contemplación de un espectáculo horroroso; la pregunta por la posibilidad ética y estética del arte al representar el horror; y finalmente, la necesidad de hacer arte en tiempos de violencia y terror²¹⁴. Por lo que teniendo en cuenta estas últimas anotaciones, se vuelve necesario complejizar los cuestionamientos y pensar ¿cómo poner en marcha una operación de indexicalidad con estas imágenes sin mantener su carácter de espectacularización de la muerte? ¿cómo puede el arte subvertir la representación que exhibe la expresión máxima del necropoder? ¿de qué manera es posible pensar estas escenas sin escapar de ellas? y “[¿cómo construir] otra textualidad [que] pueda

dar cuenta de la especificidad de esas imágenes para que no sean percibidas como laxo espectáculo visual[?]”²¹⁵.

Y es aquí donde el trabajo que realizó el fotógrafo mexicano Fernando Brito, oriundo de Culiacán, Sinaloa²¹⁶, en su serie titulada *Tus pasos se perdieron con el paisaje* (2006-2010), se torna un caso paradigmático para hacer un análisis del trabajo con las imágenes de la violencia y la muerte, al accionar eso que Diéguez denomina el “hacer del trabajo de muerte, un trabajo de mirada”.

La serie tiene su origen en el trabajo que realizó Brito a lo largo de diez años (de 2004 a 2014) como fotoperiodista y editor de fotografía para los periódicos *La i* y *El Debate*, dos diarios sensacionalistas impresos y distribuidos en el estado de Sinaloa que lo especializaron en la cobertura de la nota roja. A partir de ahí, la relación que Brito tenía con la violencia pasó de ser voluntariamente indirecta pero cotidiana, —como sucede de manera habitual desde que la ola de violencia rebasó los límites de lo comprensible y pasó a convertirse en un elemento cotidiano, sobre todo en los estados más violentos del país— a una experiencia vivencial y anómala, misma que le permitiría comprender la magnitud y complejidad del fenómeno, como recordó en una entrevista:

Desde que yo recuerdo siempre ha habido violencia en Sinaloa, pero como ciudadano, antes de entrar al periodismo, nunca quise enterarme mucho de las cosas, pero cuando entré a trabajar en esto me di cuenta de lo que en verdad sucedía... desde que esto pasó ya no me fue tan sencillo ignorarlo porque ya lo vivía, porque ya estaba ahí en el lugar de los hechos.²¹⁷

Así, al poco tiempo de iniciada su carrera como fotógrafo de escenas violentas para aquellos periódicos, en los que el lenguaje visual sobre los cuerpos de las

²¹⁵ *Ibid*, pág. 97.

²¹⁶ Sinaloa es una de las tres entidades federativas que junto con Durango y Chihuahua delimitan al denominado “Triángulo Dorado”, ubicado en una amplia región de la Sierra Madre Occidental y que desde principios del siglo XX ha sido un lugar estratégico para los cultivos más importantes de amapola y marihuana en el norte de México, y por consecuencia, una de las regiones con más violencia desde el estallido de la “guerra contra el narcotráfico”.

²¹⁷ Perla Pascual, «Fernando Brito, el lado artístico y elegante de la fotografía de nota roja», *Al Momento Noticias*, 28 de mayo de 2015, acceso el 15 de marzo de 2018, <https://almomento.mx/fernando-brito-el-lado-artistico-y-elegante-de-la-fotografia-de-nota-roja-fotos/>.

²¹³ John Gibler, *Morir en México*, (Oaxaca de Juárez: Surplus, 2012), pág. 18.
²¹⁴ Diéguez, «Cuerpos sin duelo ...» *op. cit.*, pág. 99.

personas asesinadas prioriza la representación de la violencia explícita tal y como esta sucede en el “lugar de los hechos”, Brito decidió emprender un ejercicio fotográfico en el que buscaba dar un giro a esa forma de representación sensacionalista, mismo que añadiría una nueva capa a su práctica fotográfica: la documental.



34 | Fernando Brito, de la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2006-2010.

Si bien Brito continuaba realizando los registros de las escenas que se ajustaban a los estándares de la nota roja para continuar con su labor periodística —en donde la práctica fotográfica consiste en la elaboración rápida y efectista de la imagen—, de manera paralela comenzó a capturar esas mismas escenas bajo un registro completamente distinto al de su perfil de fotoperiodista, en el que se establecía una diferencia desde el momento mismo de su elaboración, pues para poder componer estas nuevas escenas el fotógrafo necesitaba, de entrada, dedicar un tiempo considerable para encontrar las condiciones de luz adecuadas, el ángulo más favorable para envolver los cuerpos con el paisaje en donde se encontrasen, y un encuadre preciso, evitando la presencia de los cuerpos policíacos, médicos forenses o posibles espectadores de la escena, produciendo así una elaborada composición en cada fotografía.

En la serie, que comenzaría a trabajar a partir del año 2006 con el propósito de visibilizar y denunciar la escalada de violencia de la que ahora era testigo, el fotógrafo pone en marcha una doble operación, que por un lado, busca aislar a los muertos y separarlos de los vivos, en un ejercicio que consiste en extraer la representación de los cuerpos rotos del sensacionalismo que produce la espectaduría. Por otra parte, a través de una compleja ecuación de significados, persigue la restitución de los cuerpos a su calidad de sujetos mediante el recurso del anonimato, pero no por pretender que estos desaparezcan, sino que mantenga el reconocimiento como un asunto a la espera, para priorizar la idea de que el dolor en tiempos de violencia no debería ser ajeno.

El trabajo de Brito en *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, junto a las prácticas artísticas de otros autores²¹⁸ provenientes del fotoperiodismo, del documental fotográfico y cinematográfico, así como del arte contemporáneo, que emanan “directa o indirectamente de territorios en disputa y zonas de guerra, donde las fronteras entre realidad e irrealdad, verosimilitud y ficción, ya se encuentran diluidas”²¹⁹, configuran lo que Iván Ruiz ha catalogado dentro del neologismo de *docufricción*, cuyo fundamento estético y político tiene que ver con la ruptura

218 Además de la serie de Brito, Ruiz aborda el trabajo de Guillermo Arias, Maya Goded, Adela Goldbard, Mauricio Palos, Pedro Pardo, Daniela Rossell, Alejandra Sánchez e Yvonne Venegas.

219 Iván Ruiz, *Docufricción: prácticas artísticas en un México convulso*, (Ciudad de México: LI-BRUNAM, 2017), pág. 16.

que estas prácticas producen en el marco de la representación de la violencia, produciendo imágenes que no la neutralizan ni la naturalizan, sino que, a través de un “trabajo de ficción” —como refiere Ruiz siguiendo las ideas de Jacques Ranciere—, consiguen mostrarla de manera que seamos capaces de verla sin rechazarla —como sucede con algunas imágenes de la nota roja—, pero que tampoco la suaviza ni embellece.

Así, sobre la serie de Brito, Ruiz apunta que:

En términos creativos *Tus pasos se perdieron con el paisaje* representa tanto un revés como una alternativa documental frente a los iconos de la violencia que el Estado ha fabricado con la guerra contra el narcotráfico mostrando un claro contubernio con la industria del espectáculo [...] En términos de interpretación crítica, este proyecto sabotea el culto a la violencia derivado de la nota roja, pone en escena aquello que está colocado al margen en la iconización oficial del Estado (el cuerpo-desecho) y con ello introduce una profunda discontinuidad que, en lugar de paralizar nuestra relación como espectadores con esa clase de imágenes, permite vincularnos con ellas dentro de un marco político y civil.²²⁰

Es por ello que para Ruiz, el trabajo fotográfico de Brito pone de manifiesto un “nuevo fotoperiodismo” en México, que surge en el contexto de la representación mediática de la violencia excesiva, “en donde parecería que el ‘deber informativo’ se encuentra supeditado al deseo perverso de reproducir la imagen del cadáver como instrumento de escarnio público y de asociación criminal,”²²¹ y que puede ser leído entonces como un *fotoperiodismo iconoclasta*²²², “entendido fundamentalmente como un debilitamiento de la expresión de la violencia, un desvío de la narrativa oficial del Estado y, de modo paralelo, el surgimiento de un contrato civil con el espectador”²²³.

220 *Ibid*, pág. 69.

221 *Ibid*, pág. 77.

222 Dice Ruiz siguiendo a la pensadora Ariella Azoulay que “una de las formas posibles para desenganchar a los espectadores de la asimilación de una violencia constituyente (...) reside precisamente en la activación de un protocolo iconoclasta”. *Ibid*, págs. 68-69.

223 *Ibid*, pág.30.

De modo que, frente a eso que Diéguez denomina como necroteatro, donde “los restos corporales han sido dispuestos para que también hablen y envíen señales de lo que está por suceder a otros, [pero que es] sobre todo, el despliegue escénico de un necropoder que decide soberanamente no sólo la muerte, sino los modos de sufrir y reducir la condición humana”²²⁴, el trabajo de Brito en *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, configura nuevas escenas en los mismos escenarios de donde se obtienen las imágenes de la nota roja, trayendo al frente de la discusión el dispositivo de teatralidad como lo entiende Diéguez, es decir, “como discursividad específica que implica siempre la puesta en relación de cuerpos y objetos en determinados espacios, particularmente espacios cotidianos, resignificando las relaciones habituales”²²⁵.

Las formulaciones que desarrolla Diéguez sobre la idea de la teatralidad se apoyan en las teorizaciones de autores como Antonin Artaud, Nicolás Evreinov, entre muchos otros artistas, dramaturgos y teóricos del teatro que pensaron en la inversión de los vínculos que tradicionalmente subordinaban la teatralidad al teatro, para pasar a reflexionar sobre “la percepción de situaciones que desautomatizan, extrañan o destacan temporalmente los espacios cotidianos”²²⁶, donde la teatralidad es entendida sí como dispositivo escénico, pero desmarcado o no necesariamente relacionado con el arte, sino como un campo expandido hacia el espacio de la vida, —llegando incluso a comprometer la vida misma, como sucede con lo que designa como necroteatro—. A partir de ahí, la autora distingue dos estrategias que configuran un sentido de teatralidad: el acto de la presencia, de alguien que despliega un imaginario y produce un espacio de representaciones para ser leídas por otras personas, y el acto de la mirada, donde la teatralidad se configura a partir de la descripción del espectador.

En los escenarios de la muerte donde se producen los siniestros montajes que disponen de los cuerpos en el espacio, parecen suceder a la manera de una construcción dramática en tres actos: “la preparación del acontecimiento, la toma del espacio para la ejecución mortal, y la escena final en la que se muestran los cuerpos”, que resultan en perversas y elaboradas “instalaciones” configura-

224 Diéguez, «Cuerpos sin duelo ...», *op. cit*, pág. 137.

225 *Ibid*, pág. 138.

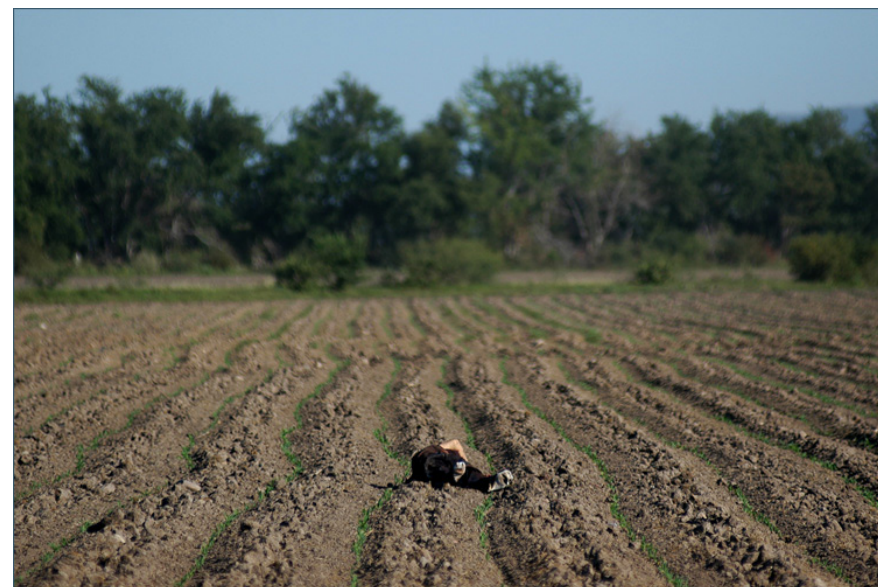
226 *Ibid*, pág. 139.

das por un acto de la presencia. No obstante, cuando estas macabras puestas en escena se trasladan al espacio mediático, su mensaje de terror punitivo y aleccionador se conserva íntegro, como sucede con los registros explícitos de la nota roja, que se justifican bajo presuntos propósitos realistas. Sin embargo, trabajos como el de Brito que llevan a cabo un “tratamiento creativo de la realidad”²²⁷ y desarrollan así una estrategia de comunicación distinta, terminan por producir una nueva teatralidad, esta vez, desde el acto de la mirada; pues en los contextos donde la contundencia de las imágenes violentas pretende conducir al desvío de la mirada como “acto reflejo” ante la brutalidad con que se produce el derramamiento de sangre, debe recordarse que el mirar es también una decisión, y por lo tanto una implicación ética y política. En esos contextos el “mirar, aunque sea oblicuamente, nos devuelve una posibilidad de acción ante aquello que pretendía paralizarnos, [por lo que] hay que atreverse a mirar”²²⁸.

En el trabajo de fotoperiodistas como Brito, que producen un ejercicio de mediación donde se pone en marcha una operación de intervención en los regímenes de la representación de las escenas de la muerte, el punto de partida que comparten tiene que ver con una “manera distinta de subjetivar —mirar, registrar, sentir, documentar— [estos crímenes] con respecto al imaginario narco”²²⁹. Así, a través de un primer trabajo de mirada que lleva a cabo el fotógrafo-documentalista en la escena misma, se genera un segundo trabajo de mirada, esta vez por parte del espectador al momento de ver la fotografía, quien en palabras de Ruiz, deberá “asumir su estatuto de ciudadano para comprender cómo la *docufricción* [...] suspende el flujo del horror y lo transforma en un escenario de reflexión”²³⁰, enfatizando el hecho de que la relación del espectador con las imágenes es siempre activa.

Para conseguir que el espectador lleve a cabo un trabajo de mirada que “[traiga] al presente una huella de la realidad ciertamente violenta, pero de una manera que [le] permita pensarla y no rechazarla”²³¹ el trabajo de Brito en *Tus pasos se perdieron con el paisaje* “adquiere su fuerza en la yuxtaposición entre los dese-

chos de una realidad ultraviolenta y la belleza de sus atmósferas cautivantes, (...) [donde] la serenidad del trabajo con la luz y las condiciones atmosféricas se torna ambiguo cuando se asoma un detalle en otro momento disimulado, creando así una tensión en la mirada”²³²; y basta con que esta tensión produzca en el espectador una reacción de extrañeza, incertidumbre, curiosidad, rabia, solidaridad o sospecha, para que se detenga y realice un ejercicio reflexivo en torno a esa imagen.



35 | Fernando Brito, de la serie *Tus pasos se perdieron con el paisaje*, 2006-2010.

227 Ruiz, *op. cit.*, pág. 30.

228 Diéguez, *op. cit.*, pág. 92.

229 Ruiz *op. cit.*, pág. 24.

230 *Ibid.*, pág. 31.

231 *Ibid.*, pág. 29.

232 *Ibid.*, pág. 59.

Ahora sí, voces

Me interesaba llegar a la elaboración de este eje estableciendo una breve ruta determinada por un lado, por una revisión de proyectos colectivos como los participantes de la segunda bienal de la UNAM por ejemplo, y por otro lado, revisando la relevancia y presencia de las nuevas prácticas fotográficas de artistas como Brito y Echavarría para, ahora sí, poder hacer el planteamiento de los artistas y proyectos a partir de los cuales he venido articulando el eje de *Voces* desde lo que establecimos en un primer momento cuando existía el GI-IVLA, y que tenía que ver con el trabajo de artistas que ahondan en la construcción de lazos y vínculos cercanos con las comunidades en donde realizan sus proyectos, propiciando espacios y dispositivos para la construcción de memoria individual y colectiva, y su incidencia en eso que Elkin Rubiano denomina como las posibilidades de una “reparación simbólica” y de “activación del habla” en contextos donde la elaboración del duelo se ha visto imposibilitada y donde el silencio generado por la imposición de la violencia y el trauma han venido a desgarrar el tejido social.

Así pues, entre las características principales de estos proyectos destacan el hecho de que, en primer lugar, deben ser de larga duración para, en segundo lugar, poder tener el tiempo que sea necesario para establecer vínculos cercanos con las comunidades, pues no pueden simplemente arribar a un lugar y pedirle a sus habitantes que les hablen de sus traumas y sus desgracias para “hacer algo con ello” —lo cual estaría más cerca de la pornomiseria que del trabajo vinculante—. De ese modo, los proyectos, aunque no en el sentido contemporáneo del arte participativo, terminan por convertirse en propuestas donde los artistas verán transformadas e intervenidas sus ideas a partir del involucramiento de las comunidades, llegando incluso a la necesidad de romper con los espacios normalmente destinados para la exhibición artística como las galerías y los museos —espacios que muchas veces se encuentran alejados o son ajenos a las y los pobladores de las comunidades con las que establecen relaciones—, y

llevándolos a exponer en espacios de lo cotidiano como salones comunitarios, escuelas o iglesias²³³.

Uno de los casos que mejor ilustra este tipo de trabajos es el de la artista colombiana Erika Diettes, quien en su proyecto titulado *Río Abajo* (2008), subvierte el fenómeno de los *NN's* y de la desaparición de personas en los ríos de Colombia, y convierte a la muestra de su obra en un espacio para los dolientes y la reelaboración del duelo.



36 | Erika Diettes, *Río Abajo*, 2008.

233 “El espacio seguro es el templo, donde se sabe que debemos estar en silencio, que debemos estar en una conexión diferente a otros tipos de espacios, entonces por eso, últimamente, en los últimos 6 años, he mostrado mi obra en templos, porque de esa forma puedes conectarte tanto contigo y con Dios, depende de la creencia individual. El hecho de que esté en un espacio que está destinado a lo sagrado hace que enfrentemos estas imágenes de una manera distinta” Erika Diettes. 2014. “Por los desaparecidos y sus familiares”. *El Catolicismo*, junio 25. Citado en Elkin Rubiano «Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes», *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º. 7, (2018): 83-108, pág. 87.

El proyecto consiste en una serie de fotografías realizadas a las prendas y otros objetos personales —como bolsas, anteojos, zapatos, entre otras cosas— de personas desaparecidas y que fueron prestadas a la artista por los propios familiares de las víctimas. El tratamiento de las fotografías, en palabras de Rubiano, es el siguiente:

prendas y objetos hundidos en el agua, pero no en un agua turbulenta, como la que arrastra con los indicios de los asesinatos, sino inmersas en un agua calmada, translúcida y luminosa y, por otro lado, mediante la elección del soporte utilizado: una impresión en vidrio que da transparencia a lo fotografiado y cuyo efecto fantasmagórico intensifica la ausencia que allí se manifiesta²³⁴.

Dice pues Rubiano sobre la simbolización lograda por Diettes:

Si la violencia en Colombia ha impedido la ritualización de la muerte, ya que no hay cuerpos a cuáles velar, no es un azar que de manera sintomática aparezca el cementerio en el arte colombiano. Las acciones simbólicas para ritualizar la muerte llevadas a cabo por el arte son una suerte de sustituto funcional del ritual real, como se pone de manifiesto en “Río abajo”. Aunque la serie fotográfica ha circulado por espacios museísticos y galerísticos, resulta claro que su exposición en los 18 municipios del oriente antioqueño resultó significativa para los pobladores y las familias de personas asesinadas y desaparecidas. Y esta importancia tiene que ver con que “Río abajo” construye un marco que simboliza las pérdidas de vidas humanas.²³⁵



37 | Erika Diettes, *Río Abajo*, 2008.

234 Elkin Rubiano, «Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes», *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, N° 7, (2018): 83-108, pág. 86.

235 *Ibid*, pág. 88.

En su análisis sobre el trabajo de Diettes, Rubiano aclara que tal simbolización no es ni un sustituto para la pérdida real, ni del rito funerario necesario para que los dolientes puedan llevar a cabo una elaboración del duelo como corresponde, sin embargo, sí destaca la importancia de dicha simbolización en el arte en tanto que permite crear un marco que dé cuenta de las vidas perdidas y no reconocidas por la ciudadanía y, valdría decir también, a menudo negadas por el Estado, aunado al hecho de que los familiares de víctimas de desaparición forzada viven en un perpetuo estado de deuda simbólica que les impide llevar a cabo aquella elaboración del duelo.

En su proyecto titulado *Relicarios* (2011-2015), Diettes vuelve a trabajar de cerca con los dolientes y con los objetos de sus familiares asesinados o desaparecidos, pero esta vez no en calidad de préstamo, sino de obsequio o, mejor dicho, de intercambio: Los familiares le donan sus objetos a la artista y ésta les devuelve una fotografía del relicario que ahora contiene su objeto permanentemente suspendido en un polímero transparente y amarillento. De igual manera, algunos de los dolientes con los que colabora Diettes le devuelven después otras fotografías, esta vez, de la imagen de su relicario inserto en la vivienda de las personas, muchas veces colocado a manera de altar.



38 | Erika Diettes, *Relicarios*, 2011-2015.

En ambos proyectos, Rubiano reflexiona sobre lo que llama como la presencia de la metáfora del cementerio en este tipo de obras, en donde la solución formal remite directamente a la figura de la lápida, del ataúd, del nicho funerario etc. Tanto en *Río abajo*, como en *Relicarios*, la artista dispone la exposición a modo de que el espectador camine entre las fotografías y los objetos igual que lo haría al caminar por un cementerio, acercándose a contemplar de cerca cada una de las lápidas, y en el caso de *Relicarios*, teniendo incluso que hacer una reverencia al agacharse para poder apreciar los objetos dispuestos muy cerca del suelo.



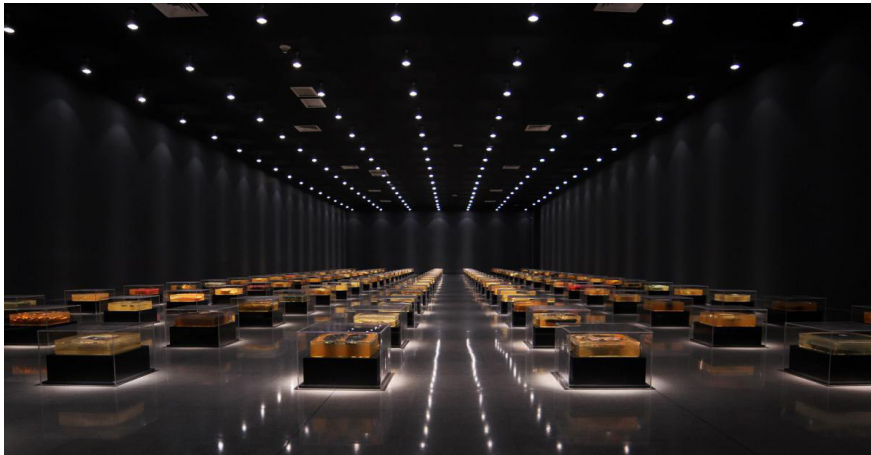
10 Me gusta

erikadiettes Bellísimo seguir recibiendo las imágenes de RELICARIOS en sus hogares. Mi gratitud para todos los dolientes que me las siguen compartiendo

28 de abril de 2017 · Ver traducción

39 | Captura de pantalla del Instagram de Erika Diettes

Ahora bien, de acuerdo con Rubiano, estos son proyectos que no se agotan en las imágenes, como podría ser en el soporte fotográfico en el caso de *Río abajo*, o en el montaje expositivo de los objetos en el caso de *Relicarios*, “sino que se extienden hacia las prácticas desplegadas por la comunidad en las que se construye un espacio donde se reza, se llora y se manifiesta el dolor de manera pública.”²³⁶ Y es que precisamente en esa acción de hacerlo público y de compartir el dolor, la artista propicia la construcción colectiva de un espacio donde se activa el ejercicio de la construcción de memoria en donde hay alguien —un tercero (que puede ser el público que visita la obra o la propia artista al escuchar los relatos de los dolientes)— que testifica y por la tanto certifica las pérdidas negadas.



40 | Erika Diettes, *Relicarios*, 2011-2015.

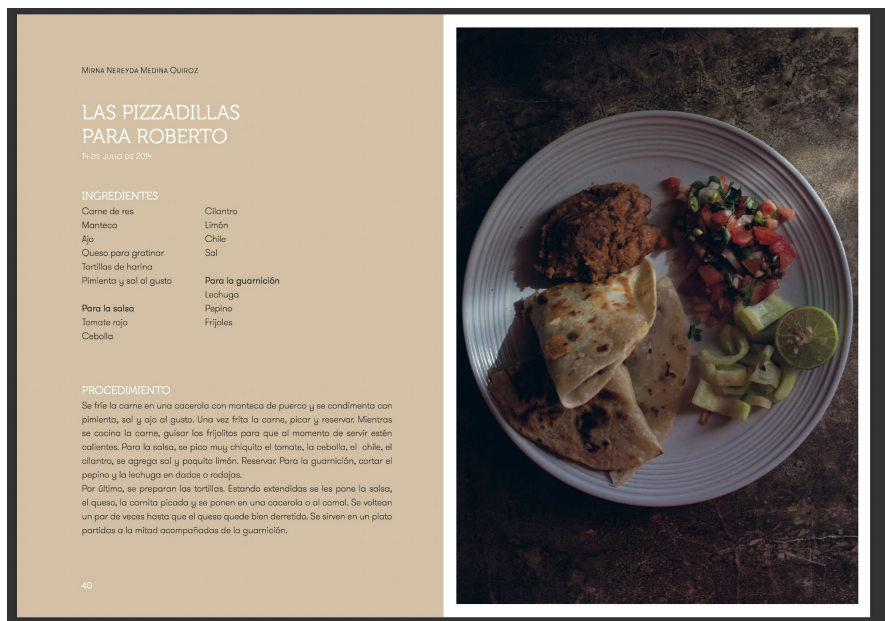
De manera similar fue que la fotógrafa madrileña radicada en México, Zahara Gómez Lucini, en colaboración con el grupo de mujeres rastreadoras autoproclamado “Las Rastreadoras del Fuerte”, de la ciudad de Los Mochis, en Sinaloa, realizaron el proyecto fotográfico, gastronómico y social titulado *Recetario para la memoria* (2016-2020), el cual, como se lee en el sitio web del proyecto, consiste en:

²³⁶ *Ibid*, págs. 4-5.

Un recetario para accionar
 Un recetario para aprender a cocinar
 Para alimentarnos la memoria
 Para resistirnos al olvido
 Para nutrirnos de resistencia
 Para que lo individual sea colectivo
 Una mesa puesta para sentarse a compartir²³⁷

“Las rastreadoras del Fuerte” es otra de las organizaciones de mujeres que buscan a sus familiares desaparecidos, y está compuesta por más de 130 madres, esposas e hijas de personas desaparecidas. En *Recetario para la memoria*, que es un fotolibro con fotografías de platillos acompañados de sus recetas, cada una de ellas realiza el que era, o mejor dicho, que es, el platillo favorito del familiar al que busca. De esta forma, las rastreadoras no sólo le expresan a sus desaparecidos el lugar que aún les guardan junto a la mesa, sino que convierten su dolor en un dolor colectivo donde se evidencia el hecho de que los desaparecidos, siempre, nos faltan a todos.

²³⁷ «Un proyecto gastronómico, fotográfico y social», *Recetario para la memoria*, acceso el 8 de septiembre de 2021, <https://www.recetarioparalamemoria.com/en/inicio>.



41 | Zahara Gómez Lucini, *Recetario para la memoria*, 2016-2020.

Así pues, y en sintonía con la propuesta de Rubiano, en los tres proyectos anteriores suceden dos cosas primordiales: el rol del artista como testigo y catalizador, y la obra como un dispositivo para la “activación del habla”, es decir “como un dispositivo que crea un lugar para que se despliegue el testimonio de las víctimas”²³⁸. Dice Rubiano:

(...) para hacer una valoración de la obra debe tenerse en cuenta, además del aspecto formal, el trabajo de campo llevado a cabo por [la artista] y la relación que se construye con las mujeres que testimonian sobre su dolor. Tener en cuenta, por ejemplo, que el mismo hecho de testimoniar sobre la propia experiencia permite articular el relato en un “nosotros”, que es lo que

238 Rubiano, «Duelo, memoria y dolor...», *op. cit.*, pág. 101

precisamente busca fracturar la perpetración de los asesinatos selectivos, la desaparición forzada y las masacres.²³⁹

No obstante, una diferencia formal importante que me gustaría señalar entre los trabajos de Diettes y el proyecto de Gómez Lucini, radica en la exteriorización del testimonio como documento. Mientras que en el recetario quedan asentadas como notas a pie de página —debajo de los procedimientos y los ingredientes—, información como los nombres de la persona desaparecida y de su familiar que lo busca, así como la fecha de su desaparición y otros datos relevantes del desaparecido, en el trabajo de Diettes no se muestra ningún texto que documente o explique al espectador algo más allá del objeto que mira, algo sobre lo que Rubiano elabora diciendo que en el trabajo de esta última “no es indispensable que el testimonio se exteriorice como documento en la obra, sino que se active el habla mediante el intercambio llevado a cabo entre las mujeres (...) y la artista”²⁴⁰. Si bien esto último no significa que el tratamiento de uno u otro proyecto sea mejor o peor que el otro, ni que algún proyecto tenga o carezca de valor por el hecho de mostrar u omitir esa información, simplemente da cuenta de la diferencia de tratamientos que cada artista considera pertinente en relación con su proyecto y con la comunidad con la que trabaja.

Ahora bien, básicamente todo lo que he tratado de elaborar a lo largo de estas páginas tiene que ver con una cuestión que rige mi interés por el trabajo de las y los artistas que he revisado en este documento, así como en mi propia práctica personal; me refiero a la relación entre arte y política, pues tal como expresa Rubiano —apoyándose en el filósofo Jacques Ranciere—, el arte político “no está en el tema ni en el contenido, sino en las acciones que procuran activar al público, que reconfiguran el espacio de lo sensible”²⁴¹. Y aunque no es de mi interés caer en una lectura sobre el “efectismo del arte”, pues dicha eficacia sería simplemente imposible de cuantificar en tanto que opera en el territorio de los *afectos* y no de los *efectos*, o como ha dicho el propio Rubiano, que “sus efectos están en el plano de los afectos”, sí me parece que como artistas que trabaja(mos) sobre el tema y desde la preocupación por las violencias, existe inevitablemente un interés y una preocupación por la incidencia de lo

239 *Idem.*
240 *Idem.*
241 *Ibid.* pág. 91

simbólico del arte en “lo real”, aunque sea desde el mero cuestionamiento sobre el mundo en el que vivimos y que hemos (todos) construido y perpetuado —y evidentemente regido por las desigualdades— y el mundo que imaginamos y quisiéramos habitar y compartir.

Reescrituras: memoria, historia y prácticas comunitarias.

Para poder cerrar con este capítulo me gustaría revisitar los dos últimos proyectos de este documento, por un lado, el de la mexicana Adela Goldbard titulado *Kurhirani no ambakiti (Quemar al diablo): Porque sólo así nos escuchan*, realizado en el año 2020 con la comunidad Purépecha de Arantepacua, Michoacán, y por otro lado, un último trabajo de Juan Manuel Echavarría que con el apoyo de la “Fundación Puntos de Encuentro”, Fernando Grisalez y Noel Palacios, “organizaron cuatro talleres de pintura con excombatientes de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia–Ejército del Pueblo (FARC-EP), soldados heridos en combate del Batallón de Sanidad del Ejército de Colombia y Mujeres desmovilizadas de las FARC-EP, [con el] objetivo (...) [de] abrir un espacio de conversación y de confianza que les permitiera pintar sus historias personales en la guerra”²⁴² bajo el título de *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, entre los años 2007 y 2009.

Ahora, primero he de aclarar que con más dudas que certezas decidí aventurarme a establecer esta dupla entre el proyecto de Goldbard y el de Echavarría, pues

²⁴² «Info», *La guerra que no hemos visto*, acceso el 19 de septiembre de 2021, <https://laguerraquenohemosvisto.com/es/info/>.

son proyectos que por momentos me parecen extremadamente antagónicos, pero también, debido al increíble espacio de posibilidad que surge a partir de las reconfiguraciones sociales que propician ambos proyectos, me fue inevitable no acoplarlos en un mismo apartado que espero no aparezca forzado de manera innecesaria.

En segundo lugar, debo decir que en tanto corresponde a la última parte de este escrito, he aquí un cúmulo de cosas de las que ya he hablado en páginas anteriores que entran en juego y que ponen en tensión muchas de las categorías hasta aquí abordadas, como por ejemplo, la necesidad de entender otras violencias que traspasan las explicaciones narcocéntricas y que tienen más que ver con lo que proponía Mbembe al respecto de las *máquinas de guerra*, tanto en sus formas desde el propio aparato Estatal, así como otras formas para-Estatales y que han sumergido a ambos países en las vorágines de violencia que cada uno ha atravesado históricamente.

Si bien el abordaje sobre el fenómeno del narco tenía que ver originalmente con un pretexto para poder discutir al respecto de las formas más desencarnadas de violencia que habíamos llegado a pensar y presenciar en el espacio público, es evidente que los sujetos que ejercen el necropoder no tienen porqué estar necesariamente relacionados con la economía del narcotráfico, tal como los mismos traficantes pueden dedicarse a la vez a muchas otras actividades delictivas. Así pues, tal como sostiene la tesis de Valencia sobre los *sujetos endriagos* o la de Mbembe al respecto de las *máquinas de guerra*, las formas de violencia que ejercen los sujetos del necropoder estarán permeadas y motivadas por múltiples razones, tales como la interiorización absoluta de las formas que rigen y determinan el capitalismo contemporáneo, y que atraviesan un sinnúmero de otras cuestiones y motivaciones tales como el género, los odios heredados, cuestiones de clase, etc.

Así pues, tal como he dejado ver en este capítulo final a partir de la revisión de trabajos como los de Diettes, Echavarría o Gómez Lucini, puede apreciarse que la discusión no gira necesariamente alrededor del tema de la violencia asociada o inherente al fenómeno del narcotráfico, pero sí de las consecuencias irreparables de la violencia descarnada, como son la ejecución o la desaparición

forzada; y es por estos motivos que decidí concluir con la revisión de estos dos últimos proyectos, aún cuando pudiera parecer que el de Goldbard “nada tienen que ver” con el tema del narcotráfico, y no obstante es inseparable de muchas otras problemáticas que convergen con el problema de la violencia y del narco, y finalmente, con la propuesta de pensamiento que me interesaba articular en este eje sobre la idea de las *Voces*.

Una vez aclaradas todas estas cuestiones, comenzaré por desarrollar el trabajo de Goldbard que llevó a cabo para su comisión artística dentro de la XIV Bienal FEMSA²⁴³, en la que trabajó en colaboración con la comunidad y el consejo comunal de Arantepacua, Michoacán, con el objetivo de “visibilizar, conmemorar y hacer presente”²⁴⁴ lo ocurrido en esa localidad el 5 de abril del año 2017, “cuando más de 400 elementos de la policía michoacana, civiles armados y fuerzas del ejército, ingresaron a la comunidad a bordo de camionetas, patrullas, tres helicópteros y un ‘rinoceronte’ táctico, en un operativo que arrojó un saldo de cuatro comuneros muertos y nueve detenidos”²⁴⁵.

El trabajo de Goldbard presenta una cronología de aquellos hechos de dos maneras diferentes: mediante una serie de audios de entrevistas realizadas a comuneros de Arantepacua que participaron en el conflicto, y “a través del trabajo con un grupo de bordadoras de la misma población, quienes elaboraron diversos textiles que dan cuenta de lo ocurrido a partir de fotografías del archivo comunal de los enfrentamientos”²⁴⁶.



42 | Adela Goldbard, *Kurhirani no ambakiti (Quemar al diablo): Porque sólo así nos escuchan*, 2020. Detalle de bordado.

Además, el proyecto que realizó la artista consistió en una serie de encomiendas a diferentes localidades cercanas que trabajan con diversos materiales para obtener 55 pequeñas camionetas de madera decoradas a manera de patrullas en la localidad de Pichátaro, a bordo de las cuales iban más de 400 figuras de diablitos de cerámica elaborados en Ocumicho, así como otras 17 pequeñas patrullas que de acuerdo con la artista fungieron como un ejercicio de documentación artística donde se representa la cantidad de policías que violentaron a la comunidad. Por último, “la artista comisionó a un grupo de pirotécnicos de Cherán la elaboración de un rinoceronte de tamaño natural, a manera de representación del vehículo utilizado por las fuerzas policiales”²⁴⁷ (fig. 42, 43 y 44).

Así pues, los dos elementos recurrentes en el trabajo de Goldbard —como puede leerse en el sitio web de la bienal—, y de nuevo presentes en este proyecto

243 Fundada en 1992 la Bienal FEMSA es una iniciativa de la Fundación FEMSA, una empresa multinacional mexicana fundada en Monterrey, Nuevo León.

244 Véase «Adela Goldbard presenta “Kurhirani no ambakiti (quemar al diablo): porque sólo así nos escuchan” pieza que busca visibilizar la lucha de la comunidad de Arantepacua por su autonomía», video de Facebook Watch, 05:36, publicado por Secretaría de Cultura de Michoacán, acceso el 5 de diciembre de 2021, <https://www.facebook.com/SECULTMICH/videos/adela-goldbard-presenta-kurhirani-no-ambakiti-quemar-al-diablo-porque-s%C3%B3lo-as%C3%AD-n/118581820115893/>.

245 «Kurhirani no ambakiti (quemar al diablo): porque sólo así nos escuchan. Por Adela Goldbard», Bienal FEMSA, acceso el 7 de diciembre de 2021, <https://bienalfemsa.com/es/xiv-inestimable-azar/comisiones/kurhirani-no-ambakiti-quemar-al-diablo-porque-solo-asi-nos-escuchan>.

246 *Idem*.

247 *Idem*.

fueron, por un lado, el uso de la pirotecnia, y por el otro lado, la vinculación de procesos en los que se integra el trabajo comunitario:

(...) En el trabajo de Goldbard, la pirotecnia aparece como un elemento recurrente que evoca el sentir de las fiestas populares, al tiempo que funciona como una acción catártica para “exorcizar” eventos traumáticos de manera simbólica (...)

(...) De esta forma, Goldbard propone un cruce entre arte popular y procesos de trabajo comunitario que abonan a la construcción de la memoria colectiva de Arantepacua, al tiempo que visibiliza la reacción desmedida de las fuerzas del orden con un proyecto que pone sobre la mesa la historia de lucha y resistencia de esta comunidad de la meseta purépecha²⁴⁸.



43 | Adela Goldbard, Kurhirani no ambakiti (Quemar al diablo): Porque sólo así nos escuchan, 2020. Procesión con rinoceronte de cartón.

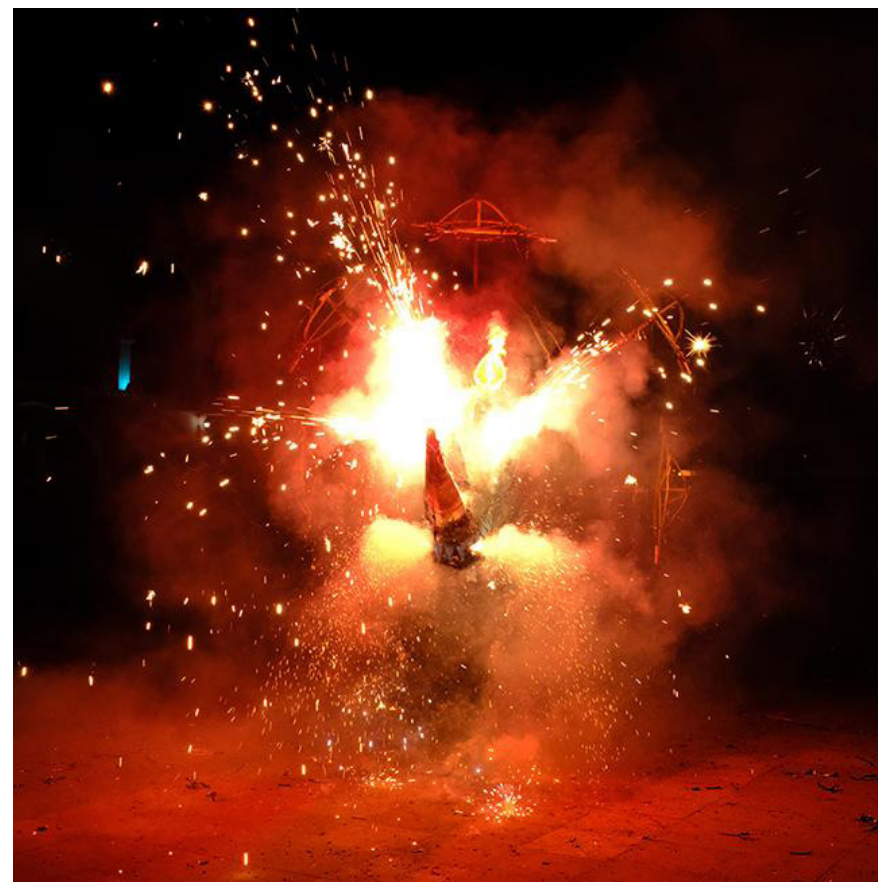


44 | Adela Goldbard, Kurhirani no ambakiti (Quemar al diablo): Porque sólo así nos escuchan, 2020. Registro de “quema de Judas”.

De más está decir que el elemento pirotécnico añade cierto aire espectacular al trabajo de Goldbard, sin embargo, lo que me interesa es centrarme en la idea de generar una “acción catártica para ‘exorcizar’ eventos traumáticos de manera simbólica”, pues tal como sucedía con los trabajos de Diettes, de nueva cuenta parece que el dispositivo artístico busca operar como una suerte de “reparador simbólico” en los terrenos de la memoria colectiva, así como de abrir e incluir los testimonios ignorados para construir un nuevo relato histórico que no sea el escrito desde los poderes hegemónicos desde donde se ha justificado la violencia. A través del acto simbólico de “quemar al mal” la comunidad no sólo se reafirma y visibiliza su lucha en las otras comunidades de la meseta purépecha y de más allá que colaboraron con los objetos encomendados por la artista, como fue el caso de Ocumicho, Pichátaro, Turicuaro y Cherán, sino que también posibilita la acción de revisitar su propia historia desde otro lugar que no sea el del dolor, y que incluso se desarrolló de manera festiva.

Así pues, en este proyecto de Goldbard, la artista generó un espacio de encuentro a partir de su trabajo con la comunidad que permitió realizar una procesión similar a las que comúnmente se realizan en las tradicionales “quemadas de judas”²⁴⁹, pero con el alegórico rinoceronte que remitía a la fuerza utilizada por la policía en contra de la comunidad de Arantepacua, llevando a cabo un acto ritual que más allá de tener o no “efectos” reparadores constatables, posibilita otros espacios de encuentro y de memoria sobre un evento tan relevante en la historia de esa comunidad en particular.

Otra parte importante del proyecto tiene que ver con la composición de Pirekuas, composiciones musicales de tradición purépecha elaboradas por músicos miembros de la comunidad de Arantepacua, así como otras dos de hiphop realizadas por un artista de la comunidad y otra cantante de Zamora, Michoacán, todas compuestas en torno a los eventos del 5 de abril y a la lucha por la independencia y la autogestión de Arantepacua y que se escucharon el día de la quema, en la que también hubo comida para, de nuevo, detonar no sólo un acto de protesta pública, sino también para convertir esa protesta en una celebración.



45| Adela Goldbard, *Kurhirani no ambakiti (Quemar al diablo): Porque sólo así nos escuchan*, 2020. Registro de “quemada de Judas”.

²⁴⁹ “La Fiesta del Judas, Quema de Judas o Manteo del Judas es una tradición local de algunos pueblos españoles e iberoamericanos en los que, preferentemente el Domingo de Resurrección, en Semana Santa, se apedrea, lincha o quema un muñeco que representa a Judas Iscariote, por su traición a Cristo.” Véase «Fiesta del Judas», Wikipedia, acceso el 2 de diciembre de 2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Fiesta_del_Judas.

Por último, y para terminar de cerrar algunas ideas al respecto del trabajo comunitario es preciso revisar el proyecto de Juan Manuel Echavarría *La guerra que no hemos visto. Un proyecto de memoria histórica*, en el que como ya mencioné, el artista y sus colaboradores llevaron a cabo una serie de talleres de pintura con militares heridos, exparamilitares y exguerrilleros y exguerrilleras de las FARC-EP, con el objetivo de que pintaran sus experiencias en la guerra, y

que dio como resultado una serie de 480 pinturas en las que se muestra la cara de lo que nadie había visto, no sólo porque comúnmente no se muestra, sino también, porque es la cara que no habíamos querido ver sobre el conflicto armado en Colombia, pues es el relato contado por los propios perpetradores de la violencia en ese conflicto.



46 | Ronald, *Compra de mercancía y asalto a las milicias populares*, 2007.

Así pues, y retomando la propuesta de Rubiano sobre la “activación del habla” y lo que ello significa en el decir-escuchar de las voces históricamente silenciadas, Rubiano dice al respecto del proyecto de Echavarría:

El trabajo de Echavarría consiste en propiciar, por medio de la construcción de un espacio creativo (los talleres de pintura), un desplazamiento y una multiplicación de las miradas que, a su vez, posibilita una ampliación en los modos de ver. Esta

multiplicación de los puntos de vista tiene que ver con que son las voces de los excombatientes rasos las que se ponen en escena en esas pinturas. Es decir, no son las voces oficiales de la guerra, ni las de los comandantes de las fuerzas al margen de la ley, ni las de la academia, que son con frecuencia las que en conjunto construyen el relato de la guerra en Colombia. En el caso de la “Guerra que no hemos visto” emergen las voces anónimas que han experimentado los desastres de la guerra, cuyo mandato ha sido “Enterrar y callar”, como se consigna en uno de los grabados de Goya. En este sentido, la serie de pinturas opera como un *dispositivo de activación del habla* de aquellos que, por fuerza, debieron permanecer silenciados, de aquellos cuya voz silenciada guardaba una verdad de la guerra.²⁵⁰



47 | Eulices, *Masacre del Tigre, del Valle del Guamuez, Inspección del Tigre*, 2008.

Ahora, algo que sucede en el proyecto de *La guerra que no hemos visto*, es que se presentan imágenes que “no son alegóricas sino reales, testimonios en los que se indican lugares, hechos y tiempos” en “un verdadero paisajismo de la crueldad”²⁵¹ y donde la mirada se tensa por dos motivos formales presentes en un gran número de estas pinturas: por un lado, el contraste entre las tonalidades

250 Elkin Rubiano, «“La guerra que no hemos visto” y la activación del habla», *Estudios de Filosofía* n.º 58, (2018): 65-98, págs. 75-76. Las cursivas son mías.

251 Elkin Rubiano, «“Ríos y silencios” de Juan Manuel Echavarría», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 3 (2018): 315-322, pág. 318.

verdosas de los paisajes y “la presencia de la naturaleza estrechamente unida al rojo de las masacres”²⁵²; y por otro lado, el tipo de representación en el que, en el decir de Rubiano “es ingenua desde el punto de vista formal, una candidez en el modo de representar en el que, sin embargo, nada de lo representado resulta ingenuo”²⁵³ (fig. 48). Sobre esto último y sus impactos en el espectador al momento de enfrentarse a las pinturas ahonda Rubiano diciendo lo siguiente:

Las imágenes impactan: no sólo impresionan, sino que también chocan. Pero tanto la impresión como el choque resultan diferentes a los efectos producidos por las imágenes sensacionalistas, imágenes que, de hecho, no pueden verse con facilidad. A pesar de la brutalidad de las imágenes de “La guerra que no hemos visto” podemos fijarles la mirada. Tal vez el acierto afectivo en estas imágenes tenga que ver con la lógica de su representación o, más bien, con su inversión: adultos que pintan como niños asuntos que no son infantiles.²⁵⁴



48 | Silfredo, *Muerte a profesora por sospecha*, 2008.

252 Rubiano «“La guerra que no hemos visto” y...», *op. cit.*, pág. 74.

253 *Idem.*

254 *Ibid.*, pág. 75.

De acuerdo con Rubiano, “en estas imágenes hay un juego de oposiciones entre la representación y lo representado: la ausencia de verosimilitud formal (“así no se ven las cosas”), es inversamente proporcional a la verosimilitud narrativa (“así sucedió”). La ingenuidad de la representación se liga a la brutalidad de lo representado generando una tensión en quien observa estas imágenes”²⁵⁵.

Ahora bien, Rubiano llama la atención al respecto de este y otros proyectos similares sobre las “posibilidades que hay en estas formas de simbolización con respecto a la construcción de verdad histórica”²⁵⁶, pues tal como se lee en la descripción del proyecto:

Fue en los talleres donde lograron —los desmovilizados— hablar, retomar, volver a comprender y comunicar lo indecible: la verdad que pintaron estos desmovilizados sin haberles enseñado a pintar; así iniciaron el proceso para hablar del hecho concreto: sus memorias de la experiencia como soldados rasos de esta violencia interminable que para nuestros ojos era irrepresentable.²⁵⁷

Y es ahí donde Rubiano señala como la manifestación de la memoria histórica el hecho de que proyectos como éste, que “no son fábulas sino hechos puntuales narrados por sus protagonistas y testigos presenciales”²⁵⁸, tienen como horizonte de posibilidad “una transformación en los modos de enunciar: de los desastres de la guerra hacia una posibilidad de la verdad de la guerra. En el lenguaje artístico esto sugiere un cambio con respecto a los efectos de los contenidos y las formas: de la exhortación indignada (‘Esto no puede ser’), hacia la activación de la agencia política (‘Esto no debe volver a suceder’)”²⁵⁹.

Rubiano hace también una distinción entre lo que propone como lo que vendría a ser la “activación del habla” y que estará unido a la construcción de memoria histórica sólo cuando exista un trabajo de largo plazo con las personas y las comunidades, en oposición a lo que denomina como la “simulación del habla”, en donde “la comunidad opera como algo a lo que se accede para el proyecto

255 *Ibid.*, págs. 74-75.

256 *Ibid.*, pág. 76.

257 «Info», La guerra que no hemos visto, acceso el 19 de septiembre de 2021, <https://laguerraque-nohemosvisto.com/es/info/>.

258 Rubiano «“La guerra que no hemos visto”...», *op. cit.*, pág. 80.

259 *Ibid.*, pág. 81.

[del] artista” y donde “las personas [vendrían a ser] propiamente, parte del material.” Lo cual innegablemente representa un problema que “tiene que ver con la posible instrumentalización que se haga con estas personas, que no es un asunto moral sino ético”. Así pues, dice Rubiano:

Cuando el arte pone en juego la *activación del habla*, sus resultados no son inmediatos. Son procesos de larga duración para los que resulta indispensable el compromiso del artista con la comunidad participante. En otras palabras, la relación entre el artista y la comunidad no puede estar fundamentada en relaciones pasajeras, si lo que se busca, desde luego, es la construcción de la memoria del conflicto armado reciente.²⁶⁰



49 | Jhon Gerardo, *Sin rastro*, 2009.

Entonces, si en un proyecto como *La guerra que no hemos visto* se pone en operación un dispositivo “de activación del habla de los perpetradores de asesinatos, desapariciones, masacres y desplazamiento forzado, cuyas acciones, en muchos de los casos, deliberadamente se ejecutaron con sevicia”, habrá que considerar que para que dicha complejidad no se banalice en la instrumentalización de los sujetos, deberá de existir “un trabajo con la comunidad que implica una inmersión y un compromiso duradero de comunicación, intercambios y retroalimentación —que es el modelo de trabajo Echavarría—”²⁶¹ y de artistas como Diettes, o como la propia Goldbard en su proyecto con la comunidad de Arantepacua.

En proyectos como *La guerra que no hemos visto*, los procesos de exploraciones, intercambios y modos de trabajo implementados pueden llegar a extenderse y sufrir modificaciones importantes durante su desarrollo y acompañamiento a lo largo de varios años, teniendo cambios tan significativos incluso en los modos de exponer los trabajos y a sus autores, primero desde el anonimato debido al peligro potencial de acompañar las pinturas con sus nombres reales, hasta no sólo mostrar los nombres de cada autor, sino de llegar a contar con su activa participación llegando a brindar incluso algunos de los recorridos guiados por la exposición y relatando sus experiencias directamente al público, lo cual no hubiera sido posible de no ser porque el proyecto estuvo enmarcado por dos importantes procesos de justicia transicional en Colombia: la Ley de Justicia y Paz del año 2005, y el Acuerdo Final para la Terminación del Conflicto y la Construcción de una Paz Estable y Duradera en 2016, lo cual da cuenta de lo extenso que ha de ser el trabajo y la relación establecida por el artista con la comunidad con la que colabora, en el caso de Echavarría, los desmovilizados.

Sobre su propuesta en torno a la activación del habla, Rubiano concluye con dos cuestiones importantes de nuevo apoyadas en Ranciere:

(...) vale la pena señalar que uno de los resultados del arte que experimenta con la activación tiene que ver con una inversión de los “efectos” del arte político: interesa menos lo que el arte hace con las personas y más lo que las personas hacen con el

261 *Ibid*, pág. 89.

arte, un tránsito que va, siguiendo otra idea de Ranciere, de los “modos de hacer” a los “modos de ser”, o del régimen representativo al régimen estético del arte (...). Lo que opera en las obras entendidas como dispositivos de activación del habla es una inversión del orden basado en una distribución jerárquica de los lugares y las funciones. La política de la estética consiste en quebrar la identificación naturalizada de unos cuerpos con respecto a unos equipamientos y unas competencias: que quienes estaban destinados al combate se expongan públicamente con lo que hacen con pinceles.²⁶²

Por mi parte puedo decir que al encontrarme investigando sobre los artistas y proyectos a partir de los cuales fui estableciendo lo que me interesaba problematizar en torno a la idea de trabajar con las *Voces*, o las dinámicas de trabajo colaborativo en contextos sensibles como lo es involucrarse y comprometerse con víctimas de la violencia —o con comunidades tan complejas como pueden ser los perpetradores de la violencia cuya categoría rompe con la dicotomía de víctimas y victimarios—, pude complejizar la importancia y el alto grado de responsabilidad ética y crítica que implica cualquier trabajo en el que los vínculos establecidos requieren de forjar lazos afectivos y por lo tanto implican un tiempo considerable en donde el proceso de creación gira más alrededor de las dinámicas sociales y afectivas creadas y negociadas con las comunidades, que con la producción de objetos.

262 *Ibid*, pág. 91.

Reflexiones finales. Culminación en tres tiempos.

Remembranza: Convocar la ra- bia y el trabajo con las imágenes

En abril de 2016 participé en un pequeño taller impartido por el artista Erick Beltrán en SOMA México²⁶³, cuya propuesta consistía en un ejercicio colectivo de “convocar la rabia” (el título del taller) para tratar de captarla y lograr, de alguna manera, convertirla en una (auto)publicación (similar a un zine) que estuviera impregnada de la misma rabia implicada en su realización: un trabajo

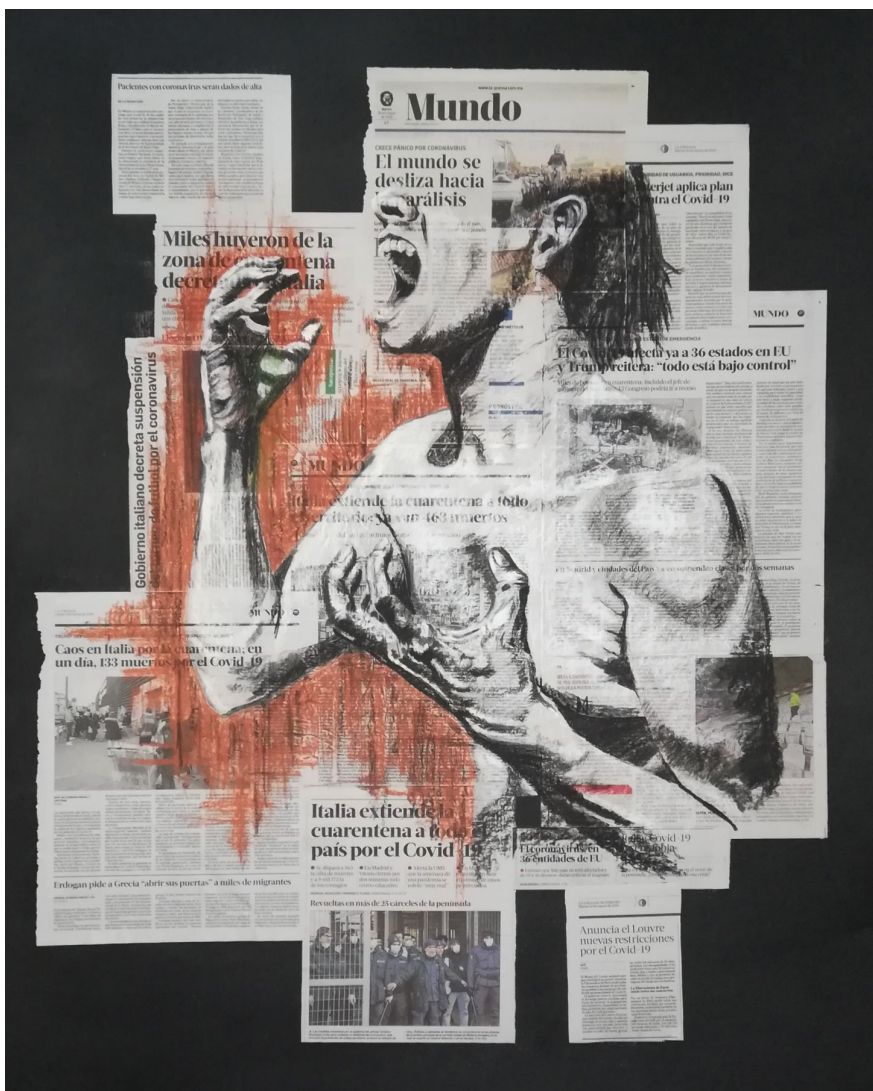
²⁶³ “SOMA es un espacio de artistas para artistas, que permite reflexionar y discutir sobre diferentes acontecimientos en el arte a nivel nacional e internacional. La misión de SOMA es estimular el diálogo y la colaboración entre artistas y agentes culturales de diferentes contextos y generaciones. A través de sus tres programas, en SOMA se analizan colectivamente las consecuencias estéticas, políticas y sociales de la producción de arte.” «Nosotros», SOMA, acceso el 5 de enero de 2022, <https://somamexico.org/nosotros>.

con las imágenes que despidiera la furia de sus páginas como una pestilencia. Y aunque no fue posible concretar la reproducción de la propuesta final obtenida como resultado de los pocos días en los que se desarrolló el taller, puedo decir que la dinámica de trabajo que se exploró a través de los ejercicios y las discusiones que nos propuso Beltrán incidieron fuertemente en mi modo de trabajar y de aproximarme a las imágenes —y en concreto a las imágenes de la violencia— desde la saturación y la acumulación.

Recuerdo que como primer ejercicio tratamos de identificar eso que queríamos convocar, para lo que comenzamos con un ejercicio de escritura rápida: una lista de cien palabras, ideas o frases que nos vinieran a la mente en poco menos de cinco minutos sobre aquello que nos enfureciera. No obstante, rápidamente nos percatamos de que había algo en el lenguaje que inevitablemente restringía el alcance de las ideas allí vertidas, en contraste con la fuerte sensación que, como un nudo en la garganta, nos produjo el hecho de no alcanzar siquiera a evidenciar la gran diferencia entre el alcance de lo que escribimos y lo que eso nos hacía sentir en el cuerpo.

Fue así que decidimos atraer algunos conceptos fundamentales, pasando inclusive por la propia definición clínica-veterinaria de la enfermedad contraída por el virus y sus síntomas: fiebre, dolor de cabeza, exceso de salivación, espasmos musculares, parálisis y confusión mental, que si bien no era necesariamente a lo que nos interesaba aproximarnos nos devolvía a la cuestión de la rabia asociada a lo corporal, a la enfermedad y a la virulencia que se propaga.

¿Qué es pues, la rabia en tanto furia? nos preguntábamos. “Es fuerza pura” decía Beltrán, pero también es un virus que trae consigo un obstáculo o bloqueo porque detona un cambio de percepción. A diferencia del enfado, la rabia tiene largos alcances porque al contrario que el enojo no es pasajera, sino acumulativa, de modo que se vuelve estructural y detona una fuerza contenida en el cuerpo que estalla violentamente: las manos tiemblan, el corazón bombea más sangre, más que un grito, el sonido de un animal se gesta desde las entrañas y oprime la boca del estómago, y finalmente se transforma en energía que sale del cuerpo en un impulso natural hacia la destrucción.



50 | Autorretrato, *El mundo se desliza hacia la parálisis*, 2021

¿Existe entonces la posibilidad de trabajar con esa energía liberada, o es que acaso tratar de instrumentalizarla no vendría a ser lo mismo que reprimirla, y por lo tanto falsear su verdadero potencial? Parece pues que la rabia, en tanto energía pura, no puede ser capturada por el lenguaje, mas sin embargo, la idea de “convocar la rabia” ha sido un ejercicio constante y necesario para la escritura de esta tesis —aunque también contraproducente en algunos momentos—. Pero convocar la rabia tiene que ver con expulsar, con vaciar, con extraer y transformar aquella energía aunque sea como simple evidencia de algo que sucedió, como el vestigio de algo que fue y que ya no existe.

En otro ejercicio del taller, en el que trabajamos a partir de las imágenes que nos causaban rabia, Beltrán nos compartió parte de su metodología de trabajo: arrancar desde una saturación de imágenes, palabras e ideas, con el propósito de decantar todas nuestras inquietudes y ponerlas literalmente “sobre la mesa” para posteriormente realizar un rastreo de patrones, que arrojara nuevas imágenes surgidas de las primeras por medio de un ejercicio de edición y de clasificación²⁶⁴. Así pues, la propuesta en el taller de Beltrán era la de rastrear una “rabia cósmica” y preguntarse ¿cuál sería nuestra furia más absoluta?

²⁶⁴ En el trabajo de Beltrán la idea de “edición” es fundamental en el desarrollo de toda su obra tanto conceptual como materialmente, de ahí gran parte de su trabajo se compone a su vez de ediciones o publicaciones impresas.



51 | Taller “Convocar la rabia” con Erick Beltrán en Soma México, 2016.

Agosto de 2021: Ejercitando nuevas preocupaciones.

Escribo estas ideas a pocos días de terminar el mes de agosto, en este claustrofóbico segundo año de pandemia y aún en espera de que se anuncien las fechas para recibir la primera dosis de la vacuna en mi alcaldía. Las escribo casi a las tres de la madrugada y desde mi teléfono; acababa de apagar mi computadora hace apenas unos minutos con la intención de irme a acostar “más temprano” que en las últimas noches... pero al parecer mi mente despierta hasta después de la media noche, así que de nuevo dormiré hasta tarde.

Aquella experiencia de trabajo con Beltrán me fue especialmente relevante en cuanto a mi posterior modo de trabajar y de estudiar el tema de la violencia y el narcotráfico, y por consecuencia, en la elaboración de esta tesis, por lo que me interesaba dejar aquí mis reflexiones a partir de aquel ejercicio de convocar la rabia, pues si bien fue fundamental, también aprendí que inevitablemente debe de haber momentos para expulsar esa energía y transformarla en otra cosa antes de que implote en el propio pensamiento.

Convocar la rabia debe de ir unido al ejercicio de manifestarla, y es ahí donde espero poder implementar una dinámica de trabajo con tiempos mucho más cortos, que me permitan materializar ideas sin tener que saturarme de ellas al punto de no saber cómo actuar.

Las escribo luego de haber participado en un breve taller intensivo realizado obviamente en la modalidad virtual obligada por la pandemia. “Asesoría crítica para proyectos de investigación-creación sobre violencia” era el título del taller, que impartió la artista y educadora Adela Goldbard, como parte de las actividades educativas que desarrolló el Centro de la Imagen (CI) en torno a la muestra “DPV. La guerra fallida”²⁶⁵, y que consistió de tres sesiones intensivas, dos de seminario de discusión grupal y un día de asesorías individuales de 25 minutos en las que cada participante le expondría a Adela el avance de

265 “Drogas - Políticas - Violencias (DPV) es una investigación multiplataforma dirigida por Fundación VISIT, para plantear una nueva mirada sobre las políticas de drogas y sus consecuencias en América Latina. Fotógrafos, artistas, periodistas, escritores y científicos se suman para construir una narrativa distinta al discurso dominante en el último medio siglo. DPV nace ante la necesidad de hacernos preguntas nuevas para obtener respuestas diferentes sobre unas sustancias que están mucho más rodeadas de mitos que de saberes. En esta muestra trabajamos sobre tres sustancias: la marihuana, la coca, y sus derivados, y la amapola y sus derivados”. Fragmento del texto curatorial de la muestra *DPV. La guerra fallida* que se presentó en el Centro de la imagen del 10 de junio de 2021 al 26 de septiembre de 2021. Véase «DPV. La guerra fallida», Centro de la imagen, acceso el 9 de octubre de 2021, https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2021/DPV_LaGuerraFallida.html#.

su proyecto o idea con la que postuló al taller. Yo por mi parte apliqué con lo segundo: una pequeña idea que no había desarrollado mucho y de la que sólo le había contado a algunos de mis amigos más cercanos.

En fin, desde que comencé a formular esa idea y se las platicué a mis amigos habían pasado ya algunas semanas —poco tiempo comparado con los últimos 15 meses de estar encerrado en casa—, y cuando creí que estaba por soltarla sin haber llegado siquiera a darle forma, me encontraba llenando el formulario para aplicar al taller del CI, al que decidí postular con esa pequeña idea. No sólo porque se relacionaba con el tema de la exposición, el cual yo había venido estudiando algunos años, sino porque dentro de ese mismo proceso había un giro o cambio de enfoque con un aire fresco en cuanto a mi manera de aproximarme al tema que hacía varios años había dejado de lado en mi trabajo. Me refiero como tal a mi propia investigación artística, pues desde hace un tiempo me había estancado tan sólo en la recopilación de textos y fuentes documentales.

—Tuve que levantarme a encender de nuevo la computadora porque el teclado del teléfono no me permite escribir estas cosas tan rápido como llegan a mi cabeza y a la velocidad a la que necesito vaciarlas... No hay tiempo mientras escribo para corregir las faltas de ortografía ni los errores de dedo... en fin, los revisaré después—.

Espero no “irme por las ramas”, pero para poder explicarme necesito repasar brevemente parte de mi proceso antes y durante la pandemia, pues debo confesar que desde hace algún tiempo venía pensando que mi trabajo como artista había llegado a un punto muerto, y que mi “carrera” había terminado antes de comenzar siquiera. Motivo por el cual desde antes de la pandemia pensé que podría dedicarme de lleno a la gestión cultural y a la dinámica de organizar actividades culturales en las que nunca estaría implicado mi propio trabajo, sino el de otros, a quienes yo apoyaría de cierta forma para ver sus propuestas realizadas, tal como lo hice durante mi participación en la Segunda Bienal de Artes y Diseño de la FAD. Hasta que la llegada de la pandemia por el COVID-19 me hizo darme cuenta de que aquel tampoco era un camino fácil.

Semanas antes de que se declarara la cuarentena en México me encontraba concluyendo mi participación en la bienal y apalabrando una oportunidad de empleo que se me había ofrecido para colaborar en un proyecto de mediana duración que me habría permitido seguir creciendo en el ámbito de la gestión cultural. Pero con el cierre indefinido de actividades artísticas y culturales por parte de museos, escuelas, talleres y cualquier otro recinto que normalmente hubieran impulsado iniciativas y actividades colectivas, aquella oportunidad se desvaneció poco a poco.

Por lo que mientras transcurría el tiempo de estar encerrados, y mientras subían los índices de contagios, hospitalizaciones y defunciones, y el semáforo epidemiológico se debatía entre el color rojo y naranja, me ví a mí mismo atrapado en un extraño limbo en el que creía que no había ninguna posibilidad de actuar y de moverme hacia ningún lado. Y es que honestamente me sentía tan alejado de mi propia formación, de lo que había sido mi propia práctica artística y de mis intereses, que no encontraba piso para establecer mis prioridades, por lo que sí, terminar o no esta tesis había sido también una cosa más que no podía resolver y que mi propia apatía me impedía continuar escribiendo lo poco que me faltaba ordenar, pues gran parte de este texto se escribió hace ya unos años, por lo menos una pandemia atrás. Lo que quiero decir es que no sabía cómo terminar... o para qué terminar esta tesis. No sabía que pasaría después con eso que estuve leyendo, escribiendo, consumiendo, participando, viviendo... y me decía a mí mismo que necesitaba “algo más”.

Cuando me enteré de que había sido seleccionado para participar en el taller del CI comprendí que mi trabajo, si bien hacía algún tiempo que estaba detenido, no eran sólo ocurrencias, sino que de verdad tenía cohesión, y por lo tanto me di cuenta de que no podía estar tan perdido como yo me imaginaba. Después de todo fui seleccionado con una carpeta desempolvada de trabajos anteriores, —algunos de los que ya hablé en este texto y, un par más—, junto con esa pequeña nueva idea.

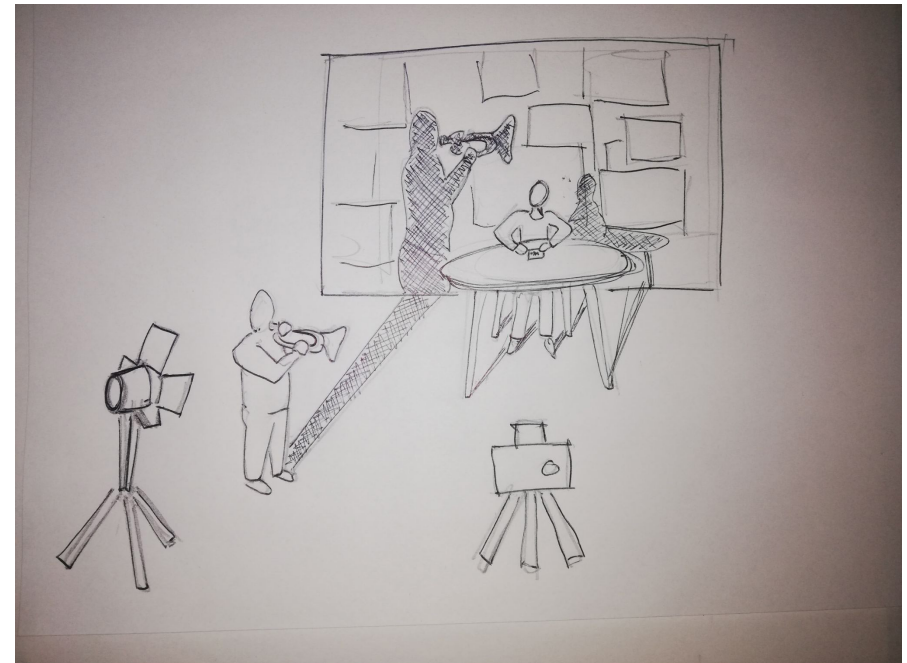
La idea como tal era muy sencilla, tal como la describí para una de las sesiones de discusión:

En medio del proceso por la despenalización del uso recreativo de la marihuana en México y luego de años de violencia y persecución a comerciantes y consumidores, mi proyecto busca explorar las contradicciones discursivas así como indagar en las reivindicaciones necesarias para comprender el cambio político y social que representa el paso de una política a otra y cómo afectan a los individuos implicados o que hacen uso de la marihuana.

Me interesa, como primera aproximación, realizar un video-performance que condense algunos de los elementos que convergen en esta discusión: imágenes de los funcionarios que por mucho tiempo satanizaron el comercio y consumo de la marihuana, desde las políticas prohibicionistas impulsadas primero en Estados Unidos y posteriormente aplicadas en México a principios del siglo XX y hasta el estallido de violencia desencadenado por la guerra contra el narcotráfico, así como vincularla con personajes importantes que a lo largo de la historia defendieron el uso recreativo de la marihuana, como lo fue el músico de jazz Louis Armstrong.

Y surgió originalmente como una idea para realizar a manera de video-performance en el que, un músico trompetista interpreta temas de Louis Armstrong frente a una lámpara que proyecta su sombra en el fondo del escenario, el cual está compuesto por un muro en el que se observa imágenes de los políticos que han estado a favor de la prohibición en E.U y México, así como notas de prensa relacionadas con el consumo, la detención de personas por posesión de marihuana y finalmente, sobre el actual proceso de despenalización de su uso recreativo en México. Frente a dicho fondo, un joven prepara un cigarro de marihuana y a continuación se lo fuma (fig. 52).

Así pues el taller me abrió camino para poder volver a investigar desde otro punto, pues si uno se queda siempre en el mismo lugar no hay posibilidad de avanzar. Después de eso, he vuelto a investigar y recuperar material de archivo desde este nuevo enfoque con el que espero trabajar el tema más adelante, y que por ahora me sirvió para retomar y concluir esta tesis, desde un enfoque que me satisfaga.



52 | Primer boceto para realización de video-performance

Febrero de 2022: Estableciendo un nuevo estado de la cuestión.

Casi un siglo ha pasado desde el estallido de las campañas anti marihuana más sensacionalistas que se difundieron en los Estados Unidos y que afectaron no solamente a sus políticas internas, sino a la de muchos otros países que no habían discutido el tema y que se vieron directamente influenciados por el arranque y despegue de las políticas prohibicionistas más extremas.

Entre los personajes más renombrados por haber sido un entusiasta partidario de la prohibición y de la criminalización de esta y otras sustancias, destaca el nombre de Harry J. Anslinger, quien se desempeñó como el primer comisionado de la Oficina Federal de Narcóticos del Departamento del Tesoro de los Estados Unidos desde 1930 y hasta 1962, durante cinco administraciones presidenciales: las de Hoover, Roosevelt, Truman, Eisenhower y Kennedy.



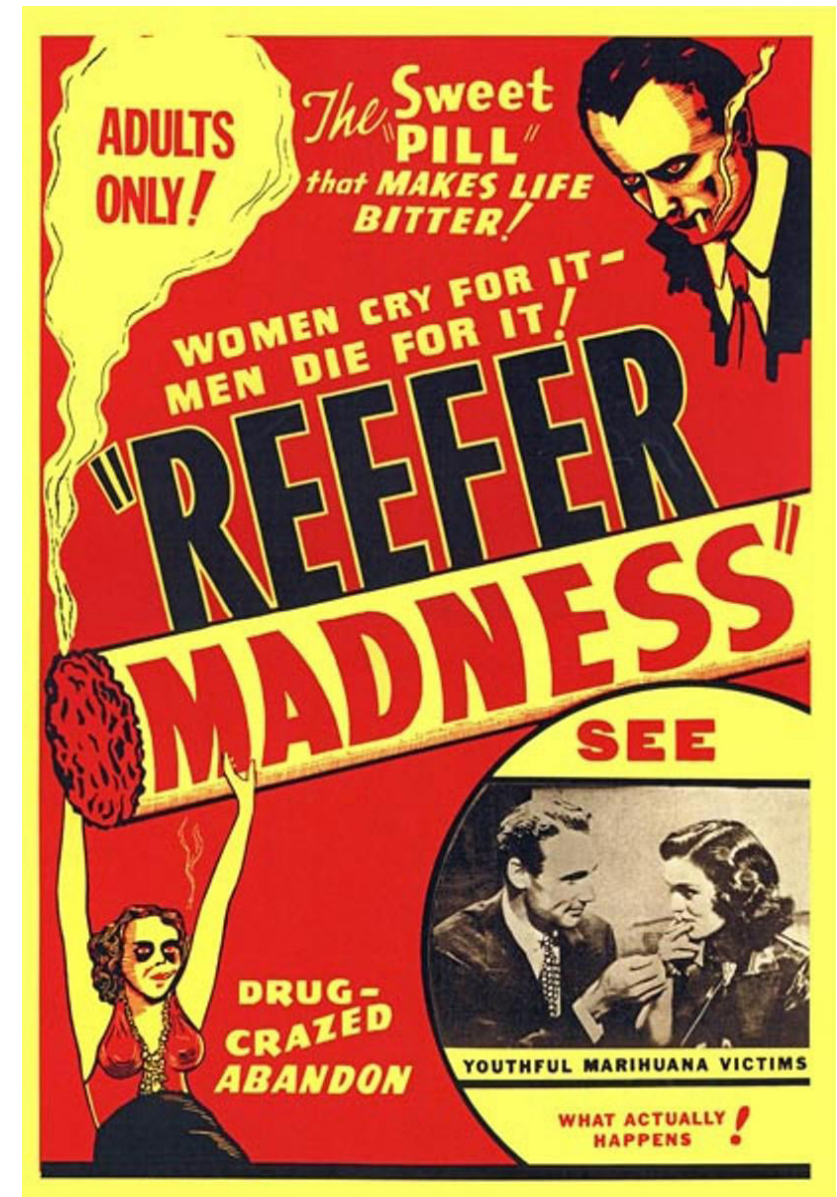
53 | Harry J. Anslinger

Fue desde la administración de Anslinger que la agenda prohibicionista y punitiva de los Estados Unidos dejó ver sus más fuertes tintes racistas y de clase, así como una agenda política que buscaba por sobre todo la contención de las minorías oprimidas por los poderes hegemónicos bajo fundamentados supremacistas.

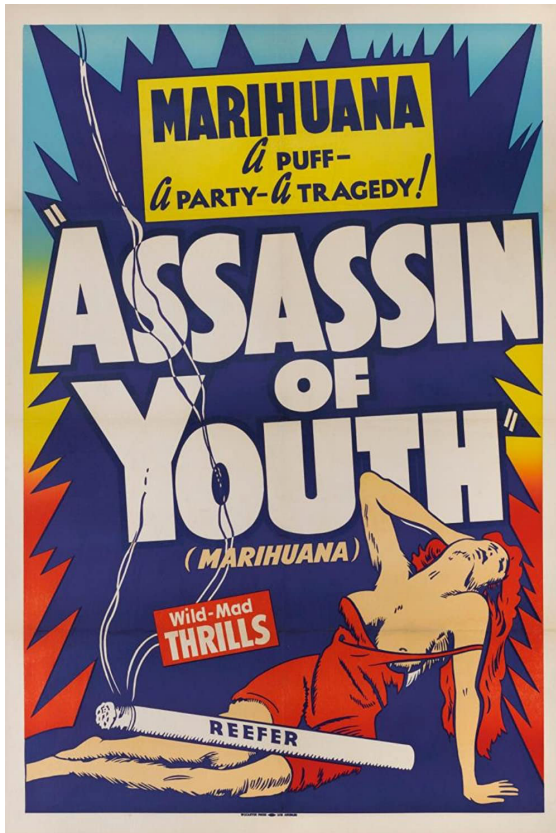
Así como Anslinger, otra figura destacada es la del empresario y magnate William Randolph Hearst, quien para la década de los años 30 era dueño de por lo menos tres decenas de periódicos que llegaban a dos millones de ciudadanos

estadounidenses diariamente, y de los que se sabe que se hicieron populares por su contenido amarillista. Como era de esperarse, Hearst y Anslinger hicieron buena mancuerna, por lo que gracias a la presencia de personajes como ellos con mucha injerencia política y económica, la propaganda antidrogas creció y se propagó rápidamente esparciendo su discurso que desde los años 30 nombraba a la marihuana como “el enemigo público número uno”, como se advertía en el texto preliminar de *Reefer Madness*, una de las películas propagandísticas anti marihuana estrenada en Estados Unidos en 1936 (fig. 54):

La película que está a punto de presenciar puede asustarlo. De lo contrario, no habría sido posible enfatizar lo suficiente el espantoso número de víctimas de la nueva amenaza de las drogas que está destruyendo a la juventud de Estados Unidos en cantidades alarmantemente crecientes. La marihuana es esa droga, —un narcótico violento—, un flagelo indecible ¡El verdadero enemigo público número uno!²⁶⁶



266 Texto de apertura de la película *Reefer Madness*. La traducción es mía.



54 | Pósters de las películas *Reefer Madness*, de 1936, y *Assassin of Youth*, de 1938

Para la segunda mitad del siglo XX —y como ya he elaborado en este documento—, el combate frontal a las drogas se recrudeció, perjudicando tanto a productores y distribuidores, como a consumidores y otras víctimas incidentales. Así pues, parte de lo que me interesa a partir de mi estudio sobre el tema y las motivaciones exploradas en el taller del CI, es rastrear y trabajar con las figuras que a lo largo de la historia han construido el relato prohibicionista en la relación bilateral de México y Estados Unidos, con nombres como los de Hearst y Anslinger, pasando por figuras posteriores como Nixon y Reagan, o

la contradictoria postura sobre el tema de la despenalización de la marihuana de los expresidentes mexicanos Vicente Fox y Felipe Calderón, siendo el primero un supuesto defensor del uso medicinal y aparentemente recreativo de la marihuana pero desde una mirada muy enfocada en la oportunidad de negocio que esta ofrece²⁶⁷ y no tanto por una agenda de seguridad y de salud públicas, mientras que su sucesor fue el encargado de declarar la guerra contra las drogas y en numerosas ocasiones se ha mostrado como uno de los personajes políticos de la derecha más conservadora del país²⁶⁸, y siendo ambos candidatos del Partido Acción Nacional, uno de los que más se ha pronunciado en contra de la legalización y la despenalización de la marihuana²⁶⁹.

Y es que parte de lo que descubrí en el taller con Goldbard fue precisamente un interés particular por la posibilidad de aproximarme desde el trabajo con el retrato y el gesto a este tipo de personajes de la vida política. Si bien tal aproximación sólo la había llegado a explorar desde el trabajo con el dibujo y el autorretrato (fig. 50) —y bajo otras motivaciones que había considerado completamente ajenas a esta investigación—, en la sesión de asesoría con Goldbard discutí sobre la posibilidad de compaginar ambos tratamientos y descubrir qué posibilidades me arroja.

267 Véase «Empresas de marihuana, ávidas por entrar en México apenas se legalice: Vicente Fox», *Forbes México*, 5 marzo de 2021, acceso el 18 de enero de 2021, <https://www.forbes.com.mx/despenalizacion-marihuana-senado/>.

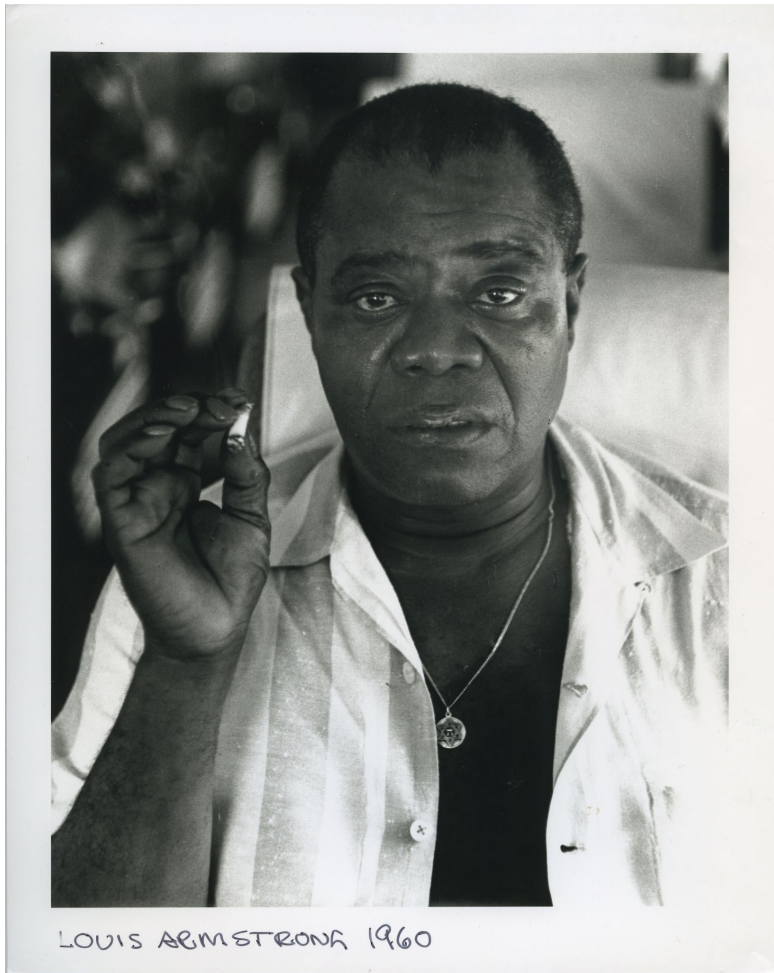
268 Véase «Legalizar marihuana no terminaría con la violencia: Felipe Calderón», *Atiempo*, 8 de marzo de 2014, acceso el 15 de enero de 2021, <https://www.atiempo.mx/politica/legalizar-marihuana-no-terminaria-con-la-violencia-felipe-calderon/>.

269 Véase Manuel González Vargas, «El PAN mostró su oposición en el Senado a la regulación del uso lúdico de la marihuana», *Infobae*, 17 de noviembre de 2020, acceso el 15 de enero de 2021, <https://www.infobae.com/america/mexico/2020/11/18/el-pan-mostro-su-oposicion-en-el-senado-a-la-regulacion-del-uso-ludico-de-la-marihuana/>.



55 | Nixon, Reagan y Calderón

Por otro lado, me interesa también acercarme a otras figuras públicas, particularmente músicos que defendieron o que simplemente admitieron o expresaron en declaraciones o en sus mismas canciones el uso lúdico de la marihuana, a pesar de que algunos de ellos fueron perseguidos por tales declaraciones, especialmente aquellos que vivieron durante las campañas más estigmatizantes alrededor del uso de la marihuana, como sucedió en el caso de los músicos de jazz y del soul, teniendo como ejemplo a personajes como Louis Armstrong, o Billie Holliday, y donde de nuevo vuelven a llamar la atención las contradicciones, por ejemplo, el hecho de que Anslinger calificaba a la música de jazz como “música satánica” y perversa que dañaba a las juventudes blancas, mientras que es bien sabido que Nixon fue un gran admirador de la música de Armstrong.



56 | Louis Armstrong

Finalmente, los retratos de los detenidos, que a menudo suelen ser criminales menores (fig. 57) cuando en la realidad, las evidencias apuntan a que los vínculos verdaderamente importantes con el crimen organizado se fraguan

desde dentro de las instituciones, como se ha demostrado con las detenciones de exfuncionarios de cargos importantes, tales como Genaro García Luna (fig. 58) quien fuera titular de la Secretaría de Seguridad Pública durante el sexenio de Felipe Calderón, o el también investigado por la Administración de Control de Drogas de los Estados Unidos (la DEA, por sus siglas en inglés Drug Enforcement Administration) por posibles vínculos con el narcotráfico, pero veloz y sospechosamente “exonerado” por la Fiscalía General de la República, el militar y político Salvador Cienfuegos²⁷⁰ (fig. 59), quien fuera titular de la Secretaría de la Defensa Nacional durante el gobierno de Enrique Peña Nieto.



57 | Traficantes detenidos junto a la droga que les fue incautada y elementos de la policía.

270 Véase Antonio San Juan, «“Simular una investigación no es hacer justicia”: Anabel Hernández reprobó la exoneración expés de Cienfuegos», *Infobae*, 16 de enero de 2021, acceo el 12 de febrero de 2021, <https://www.infobae.com/america/mexico/2021/01/16/simular-una-investigacion-no-es-hacer-justicia-anabel-herandez-reprobo-la-exoneracion-expres-de-cienfuegos/>.



58 | Genaro García Luna detenido durante su juicio donde enfrenta cargos por tráfico de cocaína, y a la derecha junto al expresidente Felipe Calderón



59 | Salvador Cienfuegos, exsecretario de la Defensa Nacional, junto al expresidente Enrique Peña Nieto.

Con todo lo amplio que es el tema así como las discusiones alrededor del fenómeno del narcotráfico y todas las otras problemáticas que ahí convergen, me interesa acotar y centrarme en una sólo de las plantas ilegalizadas que es la de la cannabis, o marihuana, por varias razones, siendo la más destacada quizás, que es con la que más he tenido contacto desde mi juventud sin ser necesariamente consumidor, pero siendo plenamente consciente de lo fácil que es acceder a ella aún en su estatus de droga no despenalizada.

Por un lado, me interesan las discusiones que abogan por la legalización del uso lúdico y medicinal de la cannabis en el actual escenario político, social y económico de México y de los Estados Unidos, donde la comercialización ya se

ha reflejado en varios estados²⁷¹, —mientras que en México la discusión parece que sigue sobre la mesa, pero aún sin una resolución definida—.

Por otro lado, me pregunto también por la situación de todos aquellos que en su momento fueron detenidos —o lo siguen siendo— a la par de las discusiones por la despenalización, ¿y qué no el paso hacia la legalización debe también de contemplar miras hacia la reparación de los daños causados? especialmente cuando muchas de las detenciones se realizaron bajo prejuicios de raza y de clase.

Me parece que hay mucho que problematizar al respecto del actual escenario en torno a la legalización de la cannabis —reitero, siendo o no consumidores necesariamente—, sobre todo cuando la discusión parece estar más decantada hacia la explotación del “nuevo” macro mercado que traería consigo, y donde no hay que perder de vista el hecho de que el sistema económico voraz y apolítico del mundo globalizado y sin memoria no tiene intenciones de restitución ni reparación de ningún tipo hacia los afectados.

En fin, creo que llego al final de este escrito con más preguntas que al comenzar, pero con una renovada inquietud por responder a todas ellas desde la experimentación y el movimiento por diferentes ámbitos; pues si bien durante mucho tiempo me pregunté por el camino que debía de elegir profesionalmente, —el de la producción artística, el de la gestión cultural, o el de la investigación académica— hoy puedo pensar en la posibilidad de transitar por varios de esos caminos simultáneamente, salir del que en determinado momento no me funcione, y retomarlo cuando me sea necesario.

271 Actualmente, el consumo de marihuana es legal en 16 Estados de los E.U. Véase María Antonia Sánchez Vallejo, «El Estado de Nueva York legaliza la marihuana con fines recreativos», *El País*, 31 de marzo de 2021, acceso el 9 de enero de 2022, <https://elpais.com/sociedad/2021-03-31/el-estado-de-nueva-york-legaliza-la-marihuana-con-fines-recreativos.html>

Bibliografía.

Libros Publicados

ASTORGA, Luis. *Drogas sin fronteras*, Ciudad de México: Grijalbo, 2003.

_____, Luis. *Mitología del narcotraficante en México*, Ciudad de México: Plaza y Valdés Editores, 1995.

CAVARERO, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona: Anthropos Editorial, 2009.

CUÉ, Ana Laura y Carlos Noriega eds. *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, Ciudad de México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo, 2012.

DIÉGUEZ, Ileana. *Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*, Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2016.

DOKINS, Said y Gabriela Martínez, eds. *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, Naucalpan: Pneuma, 2015

FERRER, Rita, ed. *Violencia política y de género en Latinoamérica: representaciones críticas desde el arte y la fotografía*, Santiago: Atlas, 2017.

GIBLER, John. *Morir en México*, Oaxaca de Juárez: Surplus, 2012.

MALAGÓN, Maria Margarita. *Arte como presencia indéxica: la obra de tres artistas colombianos en tiempos de violencia: Beatriz González, Oscar Muñoz y Doris Salcedo en la década de los noventa*, Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado e indirecto*, Madrid: Melusina, 2011.

MEDINA, Cuauhtémoc. *Abuso Mutuo. Ensayos e intervenciones sobre arte post-mexicano (1992-2013)*, Ciudad de México: Promotora Cultural Cubo Blanco; RM, 2017.

_____, Cuauhtémoc, ed. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, Barcelona: RM Verlag, 2009.

RUIZ, Iván. *Docufricción: prácticas artísticas en un México convulso*, Ciudad de México: LIBRUNAM, 2017.

SALLES, Marcel. «La posverdad y su manejo o impacto en la realidad nacional». En *Delinquir sin castigo, la marca del sexenio*, editado por Luis Marrufo Cardín, Juan Carlos Núñez Bustillos, Francisco Urrutia de la Torre y Jorge Valdivia Garcían, págs. 189-199. Guadalajara: ITESO, 2017.

VALENCIA, Sayak. *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y necropoder*, Ciudad de México: Paidós, 2016.

VILLEGAS, Armando, Laksmi De Mora, Natalia Talavera y Roberto Monroy, coords. *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido y la memoria*, Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores; Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2019.

ZAVALA, Oswaldo. *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Barcelona: Malpaso Ediciones, 2018.

Artículos

AGUIRRE, Genaro, y Edgard González. «La violencia: signos y expresiones en el espacio urbano del puerto veracruzano», *Global Media Journal México* vol. 8, no. 15 (2011): págs. 140-161.

ESTRADA, Alfonso, Karen Alfaro, y Valeria Saavedra. «Disinformation y misinformation, posverdad y fake News. Precisiones conceptuales, diferencias, similitudes y yuxtaposiciones», *Información, cultura y sociedad*, n.º 42

(2020): págs. 93-106.

CADENA, José Luis. «Geopolítica del narcotráfico. México y Colombia: la equivocación en el empleo de las fuerzas militares», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 52 n.º 210 (2010): págs. 45-58.

CHÁVEZ, Helena. «Necropolítica. La política como trabajo de muerte», *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, vol. 4 n.º 78 (2013): págs. 23-30.

DIÉGUEZ, Ileana. «Necroteatro. Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos», *Investigación Teatral*, vol. 3 n.º 5 (2013-2014): págs. 9-28.

GARCÍA, Roberto y Diego Dávila. «¿Está la democracia colombiana consolidada? Hipótesis, análisis y propuesta metodológica», *Papel Político*, vol. 20 n.º 2, (2015): págs. 501-519.

GUANUMEN, Merly. «La narcotización de las relaciones Colombia-Estados Unidos», *Revista de Relaciones Internacionales, Estrategia y Seguridad*, vol. 7 n.º 2 (2012): págs. 221-244.

HERRERAS, Enrique y Mariana García. «Sobre verdad, mentira y posverdad. Elementos para una filosofía de la información», *Bajo Palabra. Revista de filosofía*, n.º 42 (2020): págs. 157-176.

LINTON, Magnus. «La guerra contra las drogas: de Richard Nixon a Barack Obama», *Nueva Sociedad*, n.º 255 (2015): págs. 69-80.

MEDINA, Cuauhtémoc, «Un deslave de imágenes: una historia que no es historia 2014-2015», *Re-visiones*, (2015): <http://re-visiones.net/antteriores/spip.php%3Farticle137.html>.

ORTÍZ, Mauricio. «El cuerpo expósito», *Luna Cornea*, n.º 33 (2011): págs. 233-252.

REGUILLO, Rossana. «De las violencias: caligrafía y gramática del horror», *Desacatos*, n.º 40 (2012): págs. 33-46.

RUBIANO, Elkin. «Arte, memoria y participación. Dónde están los desaparecidos», *Hallazgos*, vol. 12 n.º 23 (2015): págs. 31-48.

_____, Elkin. «"Cuerpos sin duelo" y deuda simbólica: el lugar del arte en contextos de violencia», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol 12 n.º 2 (2017): págs. 31-48.

_____, Elkin. «Duelo, memoria y dolor en la obra de Erika Diettes», *AURA. Revista de Historia y Teoría del Arte*, n.º 7 (2018): págs. 83-108.

_____, Elkin. «La guerra que no hemos visto y la activación del habla», *Estudios de Filosofía*, n.º 58 (2018): págs. 65-98.

_____, Elkin. «Las formas políticas del arte. El encuentro, el combate y la curación», *Ciencia Política*, vol. 9 n.º 17 (2014), págs. 79-96.

_____, Elkin. «"Réquiem NN", de Juan Manuel Echavarría: entre lo evidente, lo sugestivo y lo reprimido», *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol 12 n.º 1 (2017): págs. 33-45.

_____, Elkin. «"Ríos y silencios" de Juan Manuel Echavarría», *H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte*, n.º 3 (2018): págs. 315-323.

TOKATLIAN, Juan Gabriel. «Política antidrogas de Estados Unidos y cultivos ilícitos en Colombia. La funesta rutinización de una estrategia desacertada», *Análisis Político*, n.º 35, (1998): págs 42-61.

ZÁRATE, Andrea Catalina. «La mentira en política: Entre la manipulación de los hechos y la pregunta por quién habla ahí», *Universitas Philosophica*, vol 36 n.º 72, (2019): págs 71-95.

Multimedia

ARNAUT, Alberto, *Hasta los dientes*, 2018; México: IMCINE-FOPROCINE, Hasta los Dientes Films S.A. de C.V., Chemistry Cine, 108 min.

ASTORGA, Luis, «Historia del narcotráfico», video de YouTube, 27:14, publicado por ProyectoECOS, https://www.youtube.com/watch?v=ghJh-tWPROIA&list=PLOCoAOa_Rf-nSMlB71BJ3vMdOGsqPyo7&index=4&t=43s.

BAGLEY, Bruce, «Conferencia Crimen y Narcotráfico, Colombia Cuarto de Siglo, IEPRI», video de YouTube, 1:31:45, publicado por cagesamail, https://www.youtube.com/watch?v=qWjoK1QdWPc&list=PLOCoAOa_Rf-nSMlB71BJ3vMdOGsqPyo7&index=4

DIÉGUEZ, Ileana, «Necropolítica, necrocampo, necroteatro. Regímenes de visibilidad» video de YouTube, 18:07, publicado por SEFISPO UAM, https://www.youtube.com/watch?v=ZTLGUo5z-RM&list=PLOCoAOa_Rf-nSMlB71BJ3vMdOGsqPyo7&index=69&t=0s

ECHAVARRÍA, Juan Manuel, «Requiem NN», video de YouTube, 1:07:16, publicado por LuloFilmsLtda, https://www.youtube.com/watch?v=0o7swhLbjLs&list=PLOCoAOa_Rf-nSMlB71BJ3vMdOGsqPyo7&index=9&t=35s

«Encuentro | Mujeres buscadoras: la desaparición en México desde su mirada», video de YouTube, 1:25:58, publicado por Ambulante Gira de Documentales, <https://www.youtube.com/watch?v=IZXO49dOuoA&t=971s>

GARCÍA, Enrique, *El paso de la tortuga*, 2018; México: Salamandra Producciones, Tequila Gang. Productor: Guillermo del Toro, 80 min.

GONZÁLEZ, Everardo, *La libertad del diablo*, 2017; México: Artegios, Animal de Luz Films, 74 min.

REGUILLO, Rossana, «Violencia y narco-cultura: la noción de narco-máquina», video de YouTube, 2:21:05, publicado por Canal Instituto de Investigaciones Sociales, https://www.youtube.com/watch?v=LwYG06rDC_Y&t=716s.

WEIWEI, Ai, *Vivos*, 2019; Alemania - México: Ai Weiwei Studio, No Ficción, 112 min.

Web

DIÉGUEZ, Ileana, «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», Archivo Artea, <http://archivoartea.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/> (Consultado el 10 de abril de 2020).

«La Guerra Que No Hemos Visto. Un Proyecto De Memoria Histórica», <https://laguerraquenhemosvisto.com/es/>, (Consultado el 19 de septiembre de 2021).

Plataforma Ayotzinapa, «Ayotzinapa: una cartografía de la violencia» <http://www.plataforma-ayotzinapa.org/>, (Consultado el 21 de marzo de 2019).

REGUILLO, Rossana, «La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación», *emisférica* 8, no. 2, (2010): <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/reguillo5.html>, (Consultado el 15 de enero de 2018).

ROCA, José, «Flora Necrológica. Imágenes para una geografía política de las plantas», *Columna de arena*, no. 50, 31 de mayo de 2003, disponible en <http://universes-in-universe.de/columna/col50/index.htm>, (Consultado el 15 de enero de 2019)

Este libro se terminó de imprimir
en octubre del 2022, México.

