


Arqueología
de las sensibilidades
(que refieren violencias)

Armando Villegas Contreras
Coordinador

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



Arqueología
de las sensibilidades
(que refieren violencias)



Arqueología de las sensibilidades (que refieren violencias)

Armando Villegas Contreras
Coordinador



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



HUMANIDADES
CENTRO INTERDISCIPLINARIO
DE INVESTIGACIÓN
CIIHU

Arqueología de las sensibilidades (que refieren violencias) / Armando Villegas Contreras, coordinador.
- - Primera edición. - - México : Universidad Autónoma del Estado de Morelos : Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2023.

248 páginas

ISBN 978-607-8909-83-4 UAA

ISBN 978-607-8951-26-0 UAEM

1. Violencia – Aspectos sociales – Estudio de casos 2. Mujeres – Violencia contra 3. Percepción espacial
– Aspectos sociales

LCC HM886

DC 303.6

Arqueología de las sensibilidades (que refieren violencias)

Esta publicación fue dictaminada por pares académicos bajo la modalidad doble ciego.

Primera edición, diciembre de 2023

Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940, Ciudad Universitaria
Aguascalientes, Ags., 20100
editorial.uaa.mx
libros.uaa.mx

Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Av. Universidad 1001, col. Chamilpa
Cuernavaca, Mor., 62209
publicaciones@uaem.mx
libros.uaem.mx

Armando Villegas Contreras (*coordinador*)
Natalia Elizabeth Talavera Baby
Alfredo Rodríguez Chavarría
Roberto Monroy Álvarez
Laksmi de Mora Martínez

Irving Juárez Gómez
Allison Magali Cruz Aparicio
Ma. Centeocihuatl Virto Martínez
Manuel Reynoso de la Paz
José Carlos Méndez Gamez



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

978-607-8909-83-4 UAA

978-607-8951-26-0 UAEM

doi: 10.30973/2023/arqueologia_sensibilidades

Hecho en México / *Made in Mexico*

Índice

Agradecimientos	9
Preludio	
<i>Enrique Luján Salazar</i>	11
El trabajo de la memoria	17
Arqueología de las sensibilidades.	
Crítica para comprender algunos años	19
<i>Armando Villegas Contreras</i>	
Tan lejos tan cerca	33
Experiencias contemporáneas de la crueldad.	
La matanza de Acteal: testimonio, trauma y duelo	35
<i>Natalia Elizabeth Talavera Baby</i>	
Lo que sigue. El asunto por todos conocido	53
Interrogatorios narcotraficantes: una relación entre masculinidad, violencia y representación	55
<i>Alfredo Rodríguez Chavarría</i>	
Algunas consecuencias	75
Escuchar a los muertos. Testimonio, trabajo arqueológico y sensibilidad del silencio	77
<i>Roberto Monroy Álvarez</i>	
Feminismos. Sin duda	103
El feminismo como marco de visibilidad	105
<i>Laksmi de Mora Martínez</i>	

El orden jurídico y la discusión sobre la violencia en las manifestaciones feministas del 12 de agosto de 2019	133
<i>Irving Juárez Gómez</i>	
Y más allá	151
Hacia una transfiguración del género y el cuerpo en “Perras” de Jorge Enrique Lage y <i>Máscaras</i> de Leonardo Padura	153
<i>Allison Magali Cruz Aparicio</i>	
Escenarios y (re)presentaciones drag. Haus of Toro en Cuernavaca, Morelos	171
<i>Allison Magali Cruz Aparicio</i>	
Y más adentro en el laberinto	193
Experiencias del asco: espectador imparcial y cuerpo asqueado	195
<i>Ma. Centeocihuatl Virto Martínez</i>	
<i>Manuel Reynoso de la Paz</i>	
Espacios de la nueva violencia y nueva violencia de los espacios. Tres ejemplos	217
<i>José Carlos Méndez Gamez</i>	
Semblanzas	243

Agradecimientos

A nombre del seminario “Figuras del discurso” del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHU) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, quiero agradecer al equipo editorial de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA) la hospitalidad para albergar este libro dentro de su colección y al doctor Enrique Luján Salazar, profesor investigador de la UAA, por la lectura a este trabajo y sus comentarios críticos.

A la Dirección de Publicaciones de Investigación de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en particular a Jade Gutiérrez y a Lucero Sandoval, por la gestión para que este texto colectivo viera la luz; a la Jefatura de Producción Editorial del CIIHU a cargo del maestro Ernesto Alonso Navarro y a la directora del mismo Centro, doctora Beatriz Alcubierre Moya por los apoyos editoriales que nos brindaron; quiero reconocer el

trabajo de Allison Magali Cruz, quien fungió como revisora del manuscrito y tuvo una excelente labor de lectura y corrección atenta de los textos.

A Laksmi Adyani de Mora, quien se desempeñó como coordinadora del seminario durante buena parte del desarrollo de esta investigación y a quien, luego de un tránsito difícil, le deseo ánimo para lo que viene, ¡con cariño Laks!

Armando Villegas Contreras

Preludio
a la *Arqueología de las sensibilidades*
(*que refieren violencias*)

Enrique Luján Salazar
Departamento de Filosofía, UAA

Aquí yace mi cuerpo, aquí yacen mis ganas,
aquí yace mi incendio y toda mi sustancia
sólo recuerda que en esta fosa
no sólo voy yo, va el dolor de toda la nación.
Poema para leerse en una fosa, Fabiola Morales Gasca

Cercados por el miedo
vivimos formulando preguntas sin respuesta.
Cercados por el miedo, Julio Ameller

En la actualidad, en nuestro mundo y en nuestro país y en todas las relaciones humanas públicas y privadas se ha dado un fenómeno que conocemos como sociedades disciplinadas, es decir, sociedades que si bien respetan la libertad han creado una serie

de tácticas y estrategias mediante las cuales establecer la vigilancia y el control continuo y constante de los subordinados, que luego se revierte también sobre los propios encargados de la vigilancia. La modernidad se ha caracterizado por la defensa e invención de las libertades, sin embargo, también ha creado de diferentes estrategias, tácticas y maneras inéditas de control y ejercicio del poder (Foucault, 2002).

En este contexto, el vértigo, los simulacros y la saturación de acontecimientos de nuestros días nos anestesian frente a los horrores de la violencia, la discriminación y las desigualdades que vivimos día a día. Una época compleja y contradictoria que reúne en un solo momento lo antiguo y lo actual, que da espacio a lo atávico y desaparece en una aceleración constante que impregna todos los ámbitos humanos plantea desafíos a los estudiosos de la sociedad y de las cuestiones humanas.

Ante esta realidad social compleja y contradictoria, los autores que participan en este texto se parten de la búsqueda colectiva de ‘saberes sometidos’ y se preguntan sobre temas sociales urgentes y, en ocasiones, invisibilizados, tales como la violencia, el cuerpo, la equidad de género y otras cuestiones concretas y próximas a nuestro existir.

Este magnífico texto es una muestra de este ímpetu de indagación que ha generado conceptos y miradas más radicales y ágiles que atienden a lo cercano y novedoso teniendo en cuenta su carácter histórico no progresista y no lineal, realidades que se transpolan e intersectan de maneras múltiples. El marco teórico de estas investigaciones se opone al postulado de cientificidad positivista de la historia, su objetividad y su carácter predictivo. Asimismo, el objeto de investigación se trastoca y se orienta al análisis de prácticas y análisis del discurso de las realidades mencionadas.¹ Los autores postulan que la arqueología, el poder y la discontinuidad –de raigambre postestructuralista y feminista– son la base de su aproximación a los fenómenos históricos señalados. Los temas relacionados con la violencia, la equidad de género y el uso de los cuerpos son una prioridad para el pensamiento actual y la convivencia social porque se manifiestan de múltiples maneras y se requieren estudios desde una perspectiva que ofrezca posibilidades de cambios culturales estructurales que conlleven el

1 El análisis del discurso también puede partir del agrupamiento de ellos, el conjunto de discurso sobre una práctica determinada es a lo que se denomina ‘Archivo’, desde el pensamiento foucaultiano.

respeto de los derechos de las mujeres y cuestionen la inevitabilidad de la violencia o el sometimiento de los cuerpos. Afirman que los acontecimientos humanos se inscriben temporalmente, en el instante mismo con todo el peso de su realidad política y nos reclaman una inyunción que nos compromete a salvar el presente mediante la búsqueda de la paz, la justicia y la inclusión² para construir una sociedad libre, justa y humana (Foucault, 2002; Foucault, 2001; Butler, 2021; Benjamin, 1995).

Estamos ante una serie de textos que se plantean preguntas acerca de las implicaciones sociales, económicas o políticas que proceden de las más acuciantes prácticas actuales que suponen de alguna manera una sociedad disciplinada con una concepción especial del abordaje y con un trabajo colaborativo que realizan de una manera rigurosa.

Pero no queremos alejar al lector porque se trate de un libro difícil y muy especializado, por el contrario, desde nuestra mirada, tenemos en nuestras manos un libro actual, sugerente y marginal.

Actual porque su temática aborda el flagelo social y absurdo de la múltiple violencia que cada día cobra más víctimas, la enajenación de los cuerpos manipulados por una sociedad que impone cánones y funciones y la imposibilidad de la manifestación libre de las diferentes opciones de género. Se cuestiona acerca de las nuevas relaciones sociales invisibilizadas por el poder político o económico que han generado las sociedades disciplinadas. Un análisis reflexivo de las prácticas de violencia que utilizan el “principio de medios y fines” para justificar su realización.

Es una obra sugerente, ágil y perspicaz que emplaza a la *insurrección de los saberes sometidos*³ que se manifiestan por el cuestionamiento de las prácticas y los discursos generados desde órganos colectivos o instituciones; una insurrección que lleva a preguntarnos, a través de una indagación sintomática, ¿qué hemos hecho con nuestro cuerpo, con nuestras relaciones y con nuestro actuar cotidiano?

2 Cfr., Villegas Contreras, A., “Arqueología de las sensibilidades. Crítica para comprender algunos años”, en este mismo texto, p. 19.

3 Sin duda un texto de aliento nietzscheano y foucaultiano. El trabajo de los autores remite frecuentemente a postulados y convicciones derivados de la crítica de estos autores y de los señalamientos que realizan en obras como *La Gaya Ciencia, Más allá del bien y el mal, Las palabras y las cosas, la Arqueología del saber y En defensa de la sociedad*, entre otras.

El texto está vertebrado por presupuestos teóricos compartidos: la arqueología, la genealogía y la sensibilidad, la imagen anacrónica y una sintomatología de los fenómenos sociales. Ofrece una perspectiva inmanente, discontinua y compleja que si bien se constituye como una “caja de herramientas” conceptual al servicio de las luchas socio-políticas y recurre a materiales inéditos: testimonios, voces silenciosas, prácticas artísticas, novelas, nos ofrece una perspectiva crítica y actual sobre temas que tienden a ignorarse o soslayarse.

En este sentido es también *marginal* en tanto búsqueda de la verdad en el encuentro y develación en el acontecimiento concreto, en el uso de metodologías que no requieren su validación en saberes totalitarios y universalistas. No sigue las grandes visiones de las ciencias sociales o alguna deontología de la investigación sino ofrece nuevas miradas que permiten el acercamiento a realidades complejas, abiertas y plurales.

El texto parte de diferentes miradas y busca *dar cuenta de modificaciones en la percepción y construcción de corporalidades que marcan cambios históricos pero que empalman temporalidades diversas*. Parte fundamentalmente de la “Arqueología” que, en el sentido que fue usada por Foucault, *da cuenta de estratos de análisis que se parecen a capas geológicas de análisis y que intenta delimitar el parentesco entre los sistemas filosóficos, las palabras dichas y escritas, los documentos y los saberes de la gente*.

En este sentido, *la ruptura y discontinuidad son importantes para una primera aproximación al concepto de arqueología, no más ni menos que son los de regularidad y reordenamiento*. Y un elemento que recuperamos de la noción foucaultiana de arqueología es la posibilidad de *hacer análisis de continuidades y discontinuidades sin temor a la preocupación de una racionalidad pura desligada de complejidad*.⁴

Finalmente, *tampoco pretende establecer lo que ha sido dicho en su identidad, sino que es una reescritura de los discursos en el nivel de su exterioridad* (Foucault, 2002b: 182-183).

La *Arqueología de las sensibilidades y de las violencias* pretende ser una contribución al *análisis de la experiencia contemporánea a través de la estética y el análisis del discurso desde una perspectiva inmanente, discontinua y condicionada históricamente*. Se constituye –siguiendo la idea derrideana de la ‘inyunción’– como *una suerte de llamado a la responsabilidad, al compromiso y la acción*.

4 Cfr., Villegas Contreras, A., *loc. cit.*, p. 29 *et passim*.

Desde estas posturas y compromisos teóricos se abordan temáticas como la *Crueldad muerte y duelo: Acteal*, en el que se relaciona el ‘duelo’ con la ‘resistencia’; Masculinidades e interrogatorios a narcotraficantes y apropiación de los cuerpos; *La muerte y el silencio* y la falta de narrativas para explicar nuestro presente; *Feminismo y violencia* como una contribución a una propuesta de visibilizar el arte hecho por mujeres en un contexto institucionalizado; el *Género y cuerpo en la literatura*, y las posibilidades electivas y cierra con los capítulos las *Nuevas violencias* y el *Cuerpo y discurso asqueados*, basada en testimonios de residentes de las casas *drag*.

Tenemos ante nuestra mirada los deslizamientos y escenarios en los que aparecen los diagnósticos de estos fenómenos históricos desde el geográfico hasta el cibernético, espacios que neutralizan el propio espacio humano en una sociedad disciplinada.

Las aportaciones de quienes colaboran en este texto provocador van más allá de pretensiones de moda o afanes de perennidad, sino que son investigadores que se someten a las prácticas y los discursos al crisol de nuestro presente. Los lectores que corran el riesgo de deambular por sus afilados precipicios quedarán sorprendidos por el lúcido bricolaje que nos presentan. Sin embargo, habrá que recuperar críticamente las diferentes vertientes de estas investigaciones proteicas que merodean por lo social y la socialización del individuo, recuperar al sujeto histórico transformador para poder eliminar la violencia; la praxis política como parte de la crítica a la concepción de la historia y el progreso y recuperar lo estético, como un ámbito que va desde la experiencia sensible a la experiencia simbólica, como un modo privilegiado de emancipación creativa y pacífica.

Al terminar las páginas nos quedaremos con un horizonte arqueológico, plural y diseminado sobre las condiciones actuales de las prácticas y discursos que desde el ejercicio del poder se ejercen sobre las diferentes sensibilidades.

Referencias

- Benjamin, Walter. (1995). *Para una crítica de la violencia*. (Héctor A. Murena trad.). Buenos Aires: Editorial Leviatán.
- Butler, Judith. (2021). *La fuerza de la no violencia. La ética en lo político*. Barcelona, España: Paidós básica/Planeta.

- Foucault, M. (2002). *Arqueología del saber* (A. Garzón trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2001). *Defender la sociedad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

El trabajo de la memoria



Arqueología de las sensibilidades. Crítica para comprender algunos años

Armando Villegas Contreras

El tema de la arqueología de las sensibilidades y las violencias aparece en el debate contemporáneo como un modo de explicación en el área de las humanidades que intenta dar cuenta de las modificaciones realizadas en la percepción y construcción de corporalidades que *marcan* cambios históricos, y que empalman temporalidades diversas. La arqueología de la sensibilidad se refiere a los gobiernos de los cuerpos,¹ las marcas de

1 La arqueología tiene que ver con el archivo, no simplemente como ciencia del origen o de la memoria, sino como la implicación performativa de toda la semántica de la vieja palabra *arkhé*. Como nos enseñó Derrida (1997), *arkhé* es comienzo, pero también es gobierno. *Arkhé* es domicilio, es el espacio físico en donde se resguarda la memoria y, por tanto, un espacio en donde los documentos están ahí para ser consultados y, entre tanto, olvidados. Y por ser origen, es también norma. Requiere de inscripción, del recuerdo que marca algo para que no se olvide por medio de la escritura en el cuerpo. Sólo escribimos lo que vamos a olvidar, de otra manera, ¿lo

las modificaciones que en la historia configuran nuevas maneras de ver, sentir, oír, gustar y oler. Cada una de estas marcas, a manera de palimpsesto, se empalma una con otra y otra y otra formando una madeja que ordena y reordena las percepciones de la violencia. No es una teoría general de la violencia, sino una estrategia que explica situaciones que nos aportan reconocer las líneas de fuga de los poderes legítimos o no del Estado y del mercado, del mundo de la técnica y de las figuras que agreden sistemáticamente formas de vida, humanas y animales.

Dar cuenta de una arqueología de tal índole requiere explicar, como concepto, cada una de las nociones que la convocan, hacer su historia y sus posibilidades de aplicación a un contexto determinado.

Delimitación del concepto de Arqueología

Se encuentran, desde luego, como primer registro las reflexiones de Foucault sobre la arqueología de las ciencias humanas. En *Arqueología del saber*, Foucault (2002) estudió cómo eran concebidos los objetos de preocupación de las ciencias humanas, de dar cuenta de la formación de los problemas, de los conceptos, de las estrategias que, en el discurso, daban como resultado la delimitación de una disciplina, liberando un vocabulario y objetos propios. Esta primera noción de arqueología incluyó el concepto de archivo que se usó para delimitar la memoria de los pueblos, los registros y los espacios que guardan físicamente las escrituras, las condiciones de aparición de los discursos, las normas y las órdenes que los conservan.

“Arqueología” es una palabra que, en el sentido en el que fue usada por Foucault, da cuenta de estratos de análisis que se parecen a capas geológicas que intentan delimitar el parentesco entre los sistemas filosóficos, las palabras dichas y escritas, los documentos y los saberes de la gente. Un análisis tal da cuenta de preocupaciones que visibilizan discontinuidades en la historia de los saberes. Esas discontinuidades se pueden analizar con la función de las *epistemes*, formas de conocimiento de cada una de las épocas que Foucault analizó. Lo que mostraban sus epistemes era la forma en la que las ciencias tenían rupturas

haríamos? Con todo, la arqueología es como una madeja que deja ver marcas subindividuales, síntomas que retornan de un tiempo a otro.

y se reconfiguraban a la luz de nuevos problemas. En este sentido, ruptura y discontinuidad son importantes para una primera aproximación al concepto de arqueología, es decir, no son ni más ni menos que regularidad y reordenamiento. Un elemento que recuperamos de la noción foucaultiana de arqueología es el de la posibilidad de hacer análisis de continuidades y discontinuidades sin temor a la preocupación de una racionalidad pura desligada de complejidad.

El problema que enfrentó Foucault es que aparentemente su noción de arqueología dio cuenta de los efectos del saber, pero no de cómo un registro discursivo cambia. Esto se entendió como una versión estática de la historia. Así, las acusaciones, en este sentido, sobre todo de Sartre, estaban por un análisis histórico “estático”. Foucault lo aclaró más tarde, no con tanta convicción como se hubiese requerido, hasta que abandonó la palabra, so pena de parecer un pensador conservador o, en el mejor de los casos, que hacía análisis de corte hegeliano desde el momento en que su noción de *episteme*, se parecía mucho a la de “época”. Pero la noción de “época”, estudiada por los historiadores, no daba cuenta de la forma en la que el autor quiso estudiar el saber. Por eso mismo la abandonó, pues a veces más vale cambiar de palabra para no ser incomprendido, aun cuando su concepto de “orden discursivo” de regularidad nos parece aún fructífero. Sucedió que los análisis sobre las regularidades en las preocupaciones de una época se empalmaban con las discontinuidades, provocando un daño epistemológico a su “arqueología”.

El trabajo de Foucault sigue siendo interesante no tanto por sus contenidos, sino por las formas con las que se aproxima a los objetos. En esfuerzos más tardíos, Foucault (2018) asoció su trabajo a lo que denominó genealogía. En *¿Qué es la crítica?* afirma que ha construido dos formas de acercamiento “metodológico”, uno denominado arqueología y el otro genealogía. Así, llegó a la elaboración retrospectiva de sus trabajos relacionando genealogía y arqueología o lo que él mismo denominó “análisis histórico filosófico”, es decir, la explicación de cómo dar cuenta del orden del discurso ligado a la historia “efectiva”, de la historia de las cosas dichas y escritas, pero también la historia de las empiricidades.

Ahora bien, lo que aquí se entiende por arqueología es la derivación de esa estrategia de análisis. Así, como primeras características tendremos que pensar la arqueología como:

1. Análisis de singularidades.
2. Análisis de discontinuidades (y su ubicación en el tiempo).
3. Análisis de los/as órdenes.

1) El *análisis de singularidades* refiere a un procedimiento de escritura, lectura e interpretación de contenidos históricos concretos, pero también de estrategias argumentales diversas y diferenciables. La singularidad refiere a la imposibilidad de generalizar las experiencias, las prácticas y las instituciones bajo lógicas unidireccionales, cuyos fines serán predeterminados por sus causas. Por ejemplo, un análisis singular requiere el conocimiento exhaustivo de una práctica, de sus efectos y de sus relaciones con otras prácticas. Así, se podría decir que un análisis de singularidad es siempre crítico y nunca teórico, en la medida en que la crítica es siempre “crítica de” algo concreto; en cambio, la teoría es siempre “teoría sobre”, esto es una explicación global sobre un asunto determinado. Habría, entonces, teoría de la sociedad y crítica de la sociedad.

El análisis de singularidad restituiría los saberes oscurecidos por las teorías globales en términos de objetos de estudio; también trataría de diferir la solución de un problema inmediatamente después de que otro problema haya sido presentado. Esto es, dejaría abierta una discusión para retomarla más tarde con datos históricos. Y, por último, en términos de lectura, el análisis de singularidad no haría referencia a conjuntos de enunciados, obras o categorías como las del autor, sino a textos, experiencias y subjetividades que no pueden ser tomados en su unidad o ligados a un nombre propio sino por sí mismos, combinando lo anterior con un profundo conocimiento histórico.

2) El *análisis de las discontinuidades* refiere a un corte en los objetos de preocupación. Estas discontinuidades no deben relacionarse con cambios macropolíticos en términos de las formaciones estatales o de las economías, también macro. Refieren modificaciones que por un lado están ligadas a contextos históricos anteriores (prácticas, saberes, disciplinas, modelos de economía) y su nuevo reordenamiento práctico y semántico. Por ejemplo, en el caso de la “violencia” las preguntas no son ¿qué gobierno hizo posible la sobredeterminación en el sentido althusseriano de la violencia?, ¿qué políticas públicas detonaron un cambio en la percepción, en las finalidades y en las formas de estructurar las agresiones contra los pueblos? Sino más bien, ¿en qué consisten esas nuevas violencias?, ¿son verificables temporalmente?, ¿qué criterios adoptar para su análisis?, pero también, ¿qué conservan como huella,

como marca, de tiempos pasados de otras violencias y en qué consiste su especificidad?, ¿qué identidades y qué diferencias hay?, ¿cómo marcar el corte?

Un ejemplo inmediato analizado en este texto es: ¿se debe analizar el feminicidio a partir de las luchas de las madres de las desaparecidas?, ¿esas luchas datan de la última década del siglo xx y con ellas se introducen vocabularios en la discusión, leyes regulatorias y demandas de movimientos sociales como el feminismo?, ¿o es una cuestión apenas estudiada por razones de género y que, sin embargo, hunde sus raíces en distintas motivaciones de estructuras de más larga duración?

Otro caso es el de la construcción del cuerpo de los individuos neoliberales. En México se dice que el “periodo neoliberal” apareció con las privatizaciones que tuvieron lugar en los años noventa. El problema así se reduce al Estado, sin embargo, el neoliberalismo no se debería asociar a ese origen, ni al periodo inglés del gobierno de Margaret Thatcher, sino al resultado de la “fobia al Estado” surgida de la crítica a los regímenes fascistas de Europa. En este sentido, también Foucault es esclarecedor. El autor ubica el surgimiento del neoliberalismo en la aversión que causaron los regímenes fascistas, nacionales socialistas y el estalinismo. Foucault (2007: 94) retoma una frase del historiador del arte Bernard Berenson “Dios sabe que temo la destrucción del mundo por la bomba atómica, pero hay al menos otra cosa que temo tanto: la invasión de la humanidad por el Estado”.

Según lo anterior, Europa ya había criticado el autoritarismo y las tiranías desde el siglo xvii, pero no había registrado un fenómeno tan mórbido como esos a mitad del siglo xx. Ahora bien, si ya se tenía un arte liberal de gobernar, lo que se reprodujo con la fobia al Estado, fue la intensificación del modelo empresarial en la vida de las sociedades. Esto es lo que constituyó al neoliberalismo como un punto en el que no se quería volver a la presencia masiva del Estado. Las discusiones entre los liberales fóbicos al Estado y los que reivindican el mínimo estado de bienestar (a quienes por otro lado se acusa de comunistas) surgen de ese punto en el que Europa y Estados Unidos no quieren –ni por error– volver al Estado Masivo tal y como fueron los regímenes fascistas, estalinistas y nacional socialistas.

Se puede tener fobia al Estado, pero es a través de distintas justificaciones que esa fobia se detenta. Es paradójico que en el abanico político los polos más separados planteen la desaparición del Estado, es decir, tanto el socialismo como el comunismo, e incluso el anarquismo, pueden considerarse, por

distintas razones, como fobia al Estado; y la utopía liberal, aunque por otros medios y con distintas razones, suscribiría también a la extinción del Estado.

Las discontinuidades del análisis en la historia quedan así pensadas como argumentos, acontecimientos históricos, posiciones de grupos sociales, subjetividades y estructuras ideológicas que aparecen para sostenerse, para modificarse.

3) *Análisis de los/as órdenes*. Mostrar una regularidad implica ejemplificar por qué hay un orden en las prácticas, en los saberes, en los enunciados; construir sus referencias y, además, constituir un reto en materia de los documentos que se deben usar o la manera en que se constituyen en corporalidades.

Dado que nuestra labor se realiza en el ámbito de las humanidades, difícilmente podemos tener acceso a materiales de trabajo de campo o realizar investigaciones sociológicas de tipo estadístico que luego pongamos a trabajar y a funcionar dentro de un marco general de explicación. Así es como nuestros materiales de estudio pasan por los objetos del arte, los literarios, los visuales, los testimonios de la gente recogidos por diferentes investigadores, o por los discursos de todo tipo. En el caso del arte es sintomático que se pueda utilizar el trabajo de los artistas críticos o “artistas” como se los llama comúnmente; ellos dan cuenta de preocupaciones contemporáneas.

Así, se usan diversos materiales como la narrativa y la obra de artistas como Teresa Margolles y Mónica Mayer para pensar las sensibilidades feministas en la elaboración de una representación de género en la búsqueda de desaparecidas. En el caso del testimonio el ejemplo más claro es el de Acteal, que da cuenta de síntomas y de experiencias de las víctimas que quedan latentes en las violencias recurrentes. El testimonio ha sido siempre problemático para quienes piensan que no tiene estatuto epistemológico, pero los trabajos de Beverly (2010) y Pilar Calverio (1998) han mostrado que son fructíferos en términos analíticos o psicoanalíticos a la hora de construir, no la historia académica, sino la memoria de las personas. En este sentido, “orden” refiere la disciplinarización de las prácticas de los cuerpos, su constante educación de los sentidos, pero también el imperativo de reproducirlos de esa manera.

En el sentido y en el marco de las cosas del arte, la noción de arqueología también podría verse beneficiada con algunas categorías de la historia del arte tal como la ha estudiado George Didi Huberman.

Anacronismo, síntoma y arqueología

La arqueología, tal y como la entendemos, no trata de construir una historia ni un relato con las herramientas de las disciplinas tal y como exige el “método histórico”, se trata por el contrario de construir una memoria. Benjamin afirma que una de las tareas del materialismo histórico es la de recordar, no la historia como “realmente fue” con las herramientas de la historiografía y sus procedimientos sancionados por la interpretación, sino de elaborar el “recuerdo” en un momento de peligro. Estas enseñanzas fueron recogidas por Didi Huberman (2015) para atestiguar cómo existen imágenes que producen un conocimiento por la vía de la semejanza, o por las relaciones de semejanza que dan cuenta de la imaginación humana. Así, una imagen puede resultar anacrónica si se mira en un contexto en el que la historia del arte es continua, o si se tematiza por épocas, por temas y por autores. Didi Huberman se refiere a una serie de mallas conceptuales que implican pensar en un tiempo sin retorno, puro y cuya eucronía se sostiene en las palabras “época”, “contexto histórico” o “edad”. En cambio, si se analizan como síntomas veremos qué imágenes aparentemente distintas guardan relaciones secretas en la memoria de las personas. Tal es el sentido que Didi Huberman dio al concepto de anacronismo, ya que una imagen que transporta parecidos con otra no puede ser prescindible por el hecho de que no entra en una “época” construida artificialmente por la historiografía, sino que es fructífera para analizarla como síntoma. Arqueología refiere un tipo de análisis también de la imaginación humana, más allá de la historia y sus procedimientos de interpretación del pasado.

Sin embargo, en el caso de las imágenes que analiza el historiador del arte y en el caso de las marcas de violencias dispares de la arqueología de las sensibilidades, se trata de mostrar capas, sedimentos y umbrales producidos por las subjetividades que las incorporan a sus vidas. Violencias que son síntomas que retornan un momento, desaparecen en otro y vuelven a jugar otros papeles en el devenir. Dice Huberman que el síntoma se sostiene en una paradoja:

La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma* interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación [...] un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre

a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente (2005: 63-64).

Aquí debemos ser cuidadosos. No se trata de renunciar a la explicación sociológica de la violencia, pero sí de explicar los momentos en que una violencia se vuelve a incorporar (en el sentido de agregarla al cuerpo) a nuestras preocupaciones.

El feminismo, por ejemplo, si aprendemos de la voz de las mujeres, nos ha enseñado sin tantos estudios sociológicos que una preocupación de las mujeres es habitar los espacios libres de agresiones de todo tipo. Sensibilidad muy distinta a la de los varones y que ha sido ya parte de la sensibilidad contemporánea. Por ello, la arqueología de las sensibilidades no discute con las disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, no les regatea su valor de verdad, sólo utiliza otros materiales de estudio para analizar el problema de los cuerpos. Esa problemática intentaría entonces pensar anacrónicamente, combinando tiempos y haciendo aparecer la memoria como una estrategia de resistencia de las colectividades. Lo que enseña la arqueología de las sensibilidades a través del anacronismo es que:

demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma objetividad (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla *trabajar* en el campo diferencial de los instantes de proximidad empática (Didi-Huberman, 2005: 45).

En el caso de las violencias, ni han pasado totalmente ni son totalmente nuevas. Mostrar un corte implica registrar un cambio de las violencias (ubicado en el caso de la arqueología en las matanzas contra comunidades indígenas, seguida durante estos años a través de Ayotzinapa, por ejemplo), no su superación definitiva, sino sobre-determinada.

Sensibilidades

El problema de las sensibilidades está muy marcado por la reflexión estética. Ella siempre supuso un reto a los sistemas filosóficos racionalistas en cualquiera de sus versiones. La reflexión sobre la sensibilidad quedó en esos sistemas desligada de la reflexión política hasta que, en el siglo xx, muchas de las reflexiones críticas sobre política vinieron de pensadores estéticos. Benjamin, la teoría crítica, Derrida. ¿A qué se debe esta imposibilidad de la filosofía política de pensar la sensibilidad?

Consideramos que la noción de experiencia, desligada del empirismo, puede ayudar a pensar esta cuestión. Esto es el sentido que el historiador Dominick Lacapra (2006) dio al término experiencia como la correlación de la sensibilidad dominante y las formas en las que ésta se impone de manera traumática en las sociedades. Surge así, según el autor, la pregunta sobre si todos los grupos sociales necesitan justificar su identidad a raíz de experiencias que les han sido traumáticas. No. Nos enseña un poco polémicamente que sólo los grupos oprimidos necesitan elaborar una reflexión memorística sobre lo que les ha pasado, dado que los grupos dominantes ven su propia experiencia y desde luego su propia forma de ver, oír, gustar, sentir, oler, es decir, su sensibilidad, como normativa.

Además, convendría aquí, hacer una reflexión de los estudios sobre el cuerpo. Es cierto que la “experiencia” indica una relación de “articulación” entre los seres humanos y el mundo percibido, por ejemplo, el mundo de la naturaleza, la forma en la que se “está” en el mundo. Es cierto también que este concepto ha quedado comprometido con todo tipo de epistemologías, ya sea de la filosofía del lenguaje, la filosofía de la mente o los estudios cognitivos. Pero la experiencia no puede verse reducida a ese ámbito todavía tradicional de la epistemología del “sujeto” y del “objeto” ligados a través de un método. Más allá de esta concepción se puede reformular la manera en que se articulan las vivencias, las percepciones, las representaciones y los imaginarios colectivos en función de un mundo sociohistórico. Una primera formulación de este concepto se encontró en Benjamin, discutiendo con la epistemología de Kant. Para Benjamin (2003) era indudable que se debía “avanzar” hacia una consideración de la experiencia más allá de la teoría del conocimiento, es decir, no sólo referirlo a los fenómenos, sino a lo incondicionado, a la forma en que sin saberlo el individuo se ve obligado a vivir dentro de un mundo práctico.

Por ejemplo, las experiencias que Benjamin data sobre la manera de vivir en las ciudades por el individuo, la forma en que el cuerpo se ve afectado por las construcciones, los monumentos de las ciudades, etcétera. Referido a las violencias, esto tiene consecuencias particulares.

Así podemos relacionar la experiencia con el mundo histórico, la forma en que las modificaciones políticas, culturales, técnicas, económicas, dan lugar a modificaciones en las corporalidades humanas y animales. No es lo mismo tener la experiencia del estudio de una célula como objeto que dar cuenta de las modificaciones en el cuerpo de la edición genética. No es lo mismo tampoco pensar en la genética como una disciplina que sirve para la identificación de personas desaparecidas que pensar en las modificaciones y efectos sociales que ello conlleva.

Las sensibilidades son modificadas por dichas experiencias, por la manera en cómo se imaginan las personas su propio contexto y con las cuales elaboran sus recuerdos y sus memorias. Hablar, por ejemplo, de las prácticas de violencia que no se podían visualizar hasta hace 30 años en México no implica solamente un análisis de los cambios históricos ligados a decisiones de gubernamentalidad, sino también la comprensión de cómo los colectivos y los individuos inscriben en su memoria corporal dichas modificaciones. Hablar, por ejemplo, de cómo los feminismos incorporan de manera determinante prácticas de cuidado colectivo a raíz de la violencia contra la mujer; o de cómo las madres de las y los desaparecidos construyen un saber indiciario para buscar a sus hijos. Hablar, en fin, de otras cuestiones sórdidas como la forma en que son tratados los cuerpos masivamente amontonados en un viaje de migrantes; o de cómo los aparatos técnicos modifican la forma en que interpretamos el mundo, por ejemplo, al momento de leer o estudiar tal o cual objeto.

El recuerdo de un evento traumático como el de Acteal supone una formación histórica de la violencia que se emparenta a otras tantas masacres, como El Charco, Aguas Blancas, Tlatlaya, Loxicha, Ayotzinapa que tienen rupturas y continuidades, pero con otras venidas de otros puntos como las masacres configuradas por el así nombrado, desde las instancias oficiales, “crimen organizado”, cuyo ejemplo más mediático es la masacre de San Fernando en Tamaulipas, en 2010. Eso recrea unas violencias, unas memorias en el cuerpo que pasan marcas retóricas y que dan lugar a otros procesos sociales, a narrativas literarias, a resistencias colectivas y a representaciones artísticas.

El cuerpo

Desde hace dos años se ha elaborado una línea de trabajo que pretende dar respuesta, desde las artes y la estética, a distintos fenómenos mediáticos de violencia social, cultural, de género. A este esfuerzo se lo denominó *arqueología de la sensibilidad y la violencia*. La cuestión de los sentidos empezó a ser tratada de este modo por Iván Illich, particularmente en su texto sobre el olor, *H₂O y las aguas del olvido*, en el que el autor analiza cómo se perdió el olfato en las ciudades europeas por una sociedad cada vez más higiénica.

Ahora bien, “sentido” es una palabra problemática, ya que implica el cuerpo, pero también la inteligibilidad (la significación) y la dirección. Incluso ahí donde la historia de Occidente se puede pensar como la historia del sentido o del “querer decir” el ser (Derrida, 1998). En palabras de Jean Robert:

Hay que explicar que este proyecto de la historia de los (5) sentidos físicos era parte de otra, más amplia, a la que Iván Illich y Barbara Duden dedicaron más de 20 años: un estudio de la somática histórica que, a veces, para que se los entienda, llamaban “historia del cuerpo”. ¿Por qué tomaron distancia de la palabra “cuerpo”? Porque deriva de *corpus*, palabra que en latín define una entidad vista desde el exterior, una entidad que, además, puede no ser de carne. Buscaban una palabra que definiera el “cuerpo” (la autocepción de “mi” cuerpo) percibido desde el interior y se quedaron con la palabra griega *sôma*, que puede designar el abdomen, algo que es más sentido que visto.

Actualmente, Barbara Duden persigue esta obra explorando el argumento que “el cuerpo” (o mejor “soma”) es la *deixis* del ser: cuando hablo, las referencias a mis manos, mis pies, mi “soma” son deícticas en el mismo sentido que las palabras “en este momento”, u “hoy”, “ayer”, etcétera: ubican lo que digo en un contexto concreto (Jean Robert, 2019, conversación personal).

Hay que analizar los discursos y su comportamiento en la historia reciente que cambian esa *deixis* social e individual, la forma en la que “nos sentimos” como efecto de casos singulares de violencia hacia los cuerpos. Ello permite distinguir los sentidos de la violencia sin afanes de generalización, ni histórica ni geográfica, y no permite trasladar al análisis categorías usadas en otros tiempos, para otras geografías. Siempre con la responsabilidad de la semántica al modo de Koselleck (2012) y el conocimiento de la historia. Esta arqueología

de la sensibilidad intenta contribuir en los debates (innumerables por otro lado) sobre la violencia en México, pero marcando un corte en el que intervienen discursos, disciplinas, saberes y manifestaciones artísticas recientes. Por ejemplo, a partir del cambio de las tipificaciones de las violencias revolucionarias, a las estructurales y constantes en el tiempo.

Para evitar la palabra “sentidos” se recurrió a la palabra “sensibilidad”, que refiere globalmente a una serie de fenómenos del cuerpo producidos con una historicidad diferencial. Esa sensibilidad refiere formas en las que las percepciones cambian, pero que algunas veces se prolongan.

Arqueología de las sensibilidades y de las violencias pretende ser una contribución al análisis de la experiencia contemporánea a través de la estética y el análisis del discurso. Puede que esas violencias tengan una matriz común como quieren mostrar los estudios de corte marxista, algunas de esas violencias desde luego son capitalistas, aunque no pueden explicarse solamente con la contradicción capital-trabajo.

Las violencias

El tema de las violencias sucede como con el del cuerpo. En los últimos 20 años en México se han diseminado innumerables estudios desde distintas disciplinas que intentan dar cuenta de un periodo particularmente problemático. Normalmente se intenta hacer surgir ese periodo del inicio de “la guerra contra el narco”, iniciada en 2006. Este golpe de fuerza es indudable, hay una inyunción, la puesta en escena de una política estatal para perseguir al así llamado “crimen organizado”. Ahora bien, la arqueología de las violencias empezaría por cuestionar el olvido de las marcas de violencias ya estructuradas anteriormente. En el ejemplo anterior, se ha dicho que las bandas delincuenciales tienen registros de procedimientos que comúnmente se relacionan con el aparato de Estado: estructuras jerárquicas, control del territorio, incluso economía propia, etcétera. Desde otras perspectivas, el Estado sería fallido, dejando en la vida nuda a la ciudadanía, a merced de una muerte violenta. Esta perspectiva opone al Estado a la sociedad. Otras más apelan al capitalismo Gore que en última instancia es valorado por encima de un “capitalismo más civilizado”. El trabajo de Sayak Valencia (2010) ha sido importante en este sentido, sin embargo, categorías como “tercer mundo” es usado en principio

para referir un mundo distinto al que configuraron las dos potencias del siglo xx (Estados Unidos y la Unión Soviética) no deja de apelar a una valoración que recurre a un capitalismo “bueno” y otro “malo”, como si las fronteras estuvieran delimitadas puntualmente.

Estas perspectivas históricas no toman en cuenta el anacronismo, la manera en cómo una sintomatología social retorna de manera importante y otras veces se diluye. Y en ese sentido, no registra un corte general que sobrepase la concepción normal del tiempo. Por ejemplo, como dijimos, lo que se denomina neoliberalismo no se agota en un periodo que puede ir a una temporalidad relacionada con un gobierno, un personaje en particular. Estos actores digámoslo así, se introducen en el sistema, pero ningún esfuerzo de imaginación podría decir que lo producen. La época del post-estructuralismo enseñó a pensar en términos de marcas, de escrituras y de formas de inscripción; en el caso de la arqueología de las violencias, en estratificaciones y capas difíciles de pensar si no se asumen como diferenciaciones sociales y culturales, en los consentimientos para acceder al poder del Estado, en el poder de las corporaciones y en las instancias competidoras por la violencia. Si bien es cierto que la teoría del Estado de Hobbes a Weber describió la legitimidad por la cual un grupo de personas otorga a un tercero el poder de monopolizar la violencia, el análisis de la contemporaneidad implica ajustar esa definición y ver en el Estado un competidor más que busca ejercer la violencia. En ese sentido, el capitalismo ha logrado introducir en el Estado la competitividad que se requiere para ejercer el control y el sometimiento de las poblaciones. Por ello, poca utilidad tiene un concepto general de violencia si antes no se promueve el análisis de experiencias que dan lugar a modalidades de agresión física, psíquica, social y cultural.

En resumen, la arqueología de las sensibilidades reformula el problema del cuerpo con materiales de estudio disímboles y distintos a los de las ciencias sociales. Da cuenta de materiales epistemológicos poco “nobles” en términos de los datos, la objetividad, y da lugar a la imaginación, al conocimiento sensible, al gobierno de lo sensible pero también a su recurrente resistencia.

Referencias

- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. Eickardt trad.). México: Itaca.
- Beverley, J. (2010). *Testimonio: sobre la política de la verdad* (I. Fenoglio y R. Mier trads.). México: Bonilla Artigas Editores.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte trad.). Madrid: Trotta.
- ____ (1998). La forma y el querer-decir. Nota sobre la fenomenología del lenguaje. En *Márgenes de la filosofía* (C. González trad.) (193-212). Madrid: Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (A. Oviedo trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Duden, B. (2016). Heterosomática. Apuntes de una historiadora de los cuerpos de las mujeres (H. Peña trad. y J. Robert ed.). *Voz de la tribu. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos*, 10, 23-28.
- Foucault, M. (2002). *Arqueología del saber* (A. Garzón trad.). Buenos Aires: Siglo XXI.
- ____ (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)* (H. Pons trad.). Buenos Aires: FCE.
- ____ (2018). “¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklärung*)” (J. de la Higuera trad.). En *Sobre la Ilustración* (3-52). Madrid: Tecnos.
- Illich, I. (2008). *Obras reunidas II* (V. Borrema y J. Sicilia revs.). México: FCE.
- Koselleck, R. (2012). *Historia de conceptos. Estudios sobre semántica y pragmática del lenguaje político y social* (L. Torres trad.). Madrid: Trotta.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (T. Arijón trad.). Buenos Aires: FCE.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.

Tan lejos tan cerca



Experiencias contemporáneas de la crueldad. La matanza de Acteal: testimonio, trauma y duelo

Natalia Elizabeth Talavera Baby

*Lkunex Ti Ch'nalo'
Ta yunenal ikliman ch-atin ti kàkàle
spomtabe xch'uvil me'onetike
jpannuk'tavanej smakbeik slekil sbek'tal ti osile
stz'ujet no'ox cha'iik ti milvaneje.*

*Ti ch'uvil xch'uk syaxal a'maletike
j ok' no'ox kàtaj ta uk'umal ch'ich'
ti yichèl ti muk' ti kajvaltike yakuxulxa
te xa no, ox xkajet ta sba stz'ubibal ti lajelale.*

*Junxa yo'nton nopejik talel ti jmilvanejetike
ta sba xch'ulekik ti jsa' lekilaletike
a' xhci'ilik pukuj spas yabtelik
lek xvinaj ti a'iel ti milel lajelale.*

*Ti buch'u lek yo'ntonike, a' stijik jbael ti ti' mukenale
k'okbatik snij'ik yu'un smantal ti jk'ulejetike
chanavik ta pixbil ch'ixal lumetik
xchi'uk subjilal milel la staike.*

*A' la jyil ta sat ti j-anil o'nton ikè
xchi'uk xch'ichèl ya'lel sat ti osile
smakbeik sat ti me'on untike
ch'och'obtasbil ikomik yu'un skak'al yo'nton tuketike.¹
Ruperta Bautista Vázquez*

Testimonio: la verdad del otro

El propósito de este texto es pensar la experiencia de la crueldad en la matanza de Acteal a partir del análisis de diversos testimonios proporcionados por los sobrevivientes.² Consideramos que la palabra de la gente tiene un valor discursivo de *verdad*, y que puede dar cuenta de una forma muy específica de experiencia, por lo que es necesario prestar oídos a la manera como estas personas vivieron la masacre. Prescindiremos, por tanto, del análisis de documentación

-
- 1 Lunes en el pozo. En la infancia del día el sol se baña / perfumando el rezo de los humildes. / Una velación cubre el sano cuerpo del lugar, / la mirada traicionera atenta. / Plegaria y humedad de la selva / en minutos se convierten río de sangre, / las alabanzas se visten de agonía / florando en el polvo destructor. / Hombres asesinos marchan decididos / sobre almas buscadoras de justicia: actúan cobardes y malvados, / se siente su ruido de carnicería. / Los inocentes tocan al portón de la tumba / degollados por el testamento dominador, / caminan en el suelo cubierto de espinas / con su muerte obligada. / Es testigo el desesperado aire / y rojas lágrimas de tiempo / cubren el rostro de los huérfanos / acribillados con odio de ametralladoras (Bautista, 1998: s. p.).
 - 2 La reconstrucción de la experiencia popular sobre la masacre de Acteal está sustentada en un método arqueológico. Nuestro acercamiento al discurso de la gente está mediado por la teoría crítica, los aportes del psicoanálisis, del feminismo y del análisis histórico. Esto supone enfrentarse a diversas dificultades en lo que atañe a la diferencia idiomática y a su traducción, a la comprensión de formas de elaboración del sufrimiento y a los procesos de construcción de una memoria colectiva e histórica en comunidades no occidentales; cuestiones, todas ellas, que revelan las limitaciones del hacer académico para poder describir y comprender su objeto de estudio. Aunque somos conscientes de la carencia de herramientas teóricas para lograr comprender las distintas maneras de manifestación de lo traumático en comunidades no occidentales, consideramos necesario partir de lo que tenemos para insistir en la discusión y la problematización desde una posición empática sobre hechos de violencia y desigualdad que diariamente aquejan a vivientes humanos y no humanos.

institucional o, lo que es lo mismo, del *archivo* oficial. Lo que motiva tal decisión es que, a diferencia del testimonio, “el archivo es el paradigma de la no-experiencia: el depositario de lo que no es, o al menos ya no es, experiencia y ni siquiera memoria de la experiencia” (LaCapra, 2006: 42). En todo caso, el archivo puede ser un instrumento o un artificio, una prótesis que sirve como apoyo suplementario a la memoria. El archivo no sólo almacena y preserva el contenido de acontecimientos pasados, sino que “la estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* en su surgir mismo y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” (Derrida, 1997: 24). El archivo protege la información del olvido,³ de los recuerdos encubridores o equívocos, de las verdades a medias o hiperbolizadas, en suma, protege de la distorsión, que no es otra cosa más que la expresión de la singularidad con que se vive una experiencia.⁴ El testimonio, por el contrario, cuenta una *interpretación* con efectos de verdad. El acento sobre su contenido no está en la distancia o en la cercanía que éste tenga con la realidad de los hechos, sino en la fidelidad con que el

3 Al mismo tiempo, el archivo hace olvidar aquello que protege. Es lo que Derrida llamó “el mal de archivo”, esa fuerza o pulsión de destrucción que al mismo tiempo que busca conservar aniquila la memoria, como una borradura radical que no deja nada tras de sí. A diferencia del testimonio, el archivo “no será jamás la memoria ni la anámnesis en su experiencia espontánea, viva e interior. Bien al contrario, el archivo tiene lugar en (el) lugar del desfallecimiento originario y estructural de dicha memoria” (Derrida, 1997: 19).

4 No está demás señalar lo que la palabra “archivo” significa. De acuerdo con Derrida, el archivo hunde sus raíces en la palabra *arkhé*, que hace referencia, por una parte, al comienzo, al origen (físico, histórico y ontológico) o al principio; por otra parte, refiere al mandato, a la ley y a la autoridad, al orden y a la norma. Etimológicamente, el término “archivo” proviene de la palabra griega *arkheion*, que significa casa, domicilio, residencia, o lugar de los arcontes, es decir, de la autoridad con la competencia hermenéutica para interpretar la documentación protegida. Este lugar protegido en el que la documentación archivada reside “marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto” (Derrida, 1997: 10). Toda documentación clasificada a título de archivo, lo será en la medida en que se sitúe en una topología privilegiada o, en términos derrideanos, en una *topo-nomología*, es decir, en una domiciliación a la vez visible e invisible, articulada con la verdad patriártrica, normativa, de la autoridad para almacenar, clasificar e interpretar la información. La *topo-nomología* se vincula con otra noción importante: la consignación. Se trata de un poder unificador que “tiende a coordinar un solo *corpus* en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal. En un archivo no debe haber una disociación absoluta, una heterogeneidad o un *secreto* que viniera a separar (*secernere*), compartimentar, de modo absoluto. El principio arcóntico del archivo es también un principio de consignación, es decir, de reunión” (Derrida, 1997: 11). Ahora bien, el testimonio, por la particularidad de expresar experiencias singulares y al mismo tiempo representativas de una colectividad excluida, se presenta como una fuerza heterogénea que amenaza con destruir la unidad del archivo.

relato es capaz de manifestar la forma como los hechos marcaron el cuerpo, la psique y las relaciones interpersonales del/la narrador(a) y los miembros de su comunidad. El testimonio podría estar más cerca de lo que Walter Benjamin llamó “narración”, a saber, una práctica lingüística con la “facultad de intercambiar experiencias” propias o transmitidas, que a diferencia de la noticia o de la información no se limita a narrar el estado “puro” o “en sí” de los hechos, sino que “la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro” (Benjamin, 1999: 119).

Desde la perspectiva que ofrecemos, el testimonio⁵ es una modalidad de la palabra que tiene el efecto de hacer de la experiencia y de la voz de los sobrevivientes algo que importa y que, por lo tanto, debe ser escuchado. Para las personas que han sido excluidas, marginadas, reprimidas y violentadas por las instituciones hegemónicas como los aparatos de estado o las lógicas del mercado global, el testimonio es un arma, “como una forma de defenderse en una ‘situación de urgencias’” (Beverly, 2010: 16), cuya aspiración, más que representar una situación en particular y posibilitar su interpretación, es cambiar las condiciones sociales de existencia, por lo que podríamos afirmar que el testimonio “modela una nueva forma de lo político” (Beverly, 2010: 18) en la medida en que funciona como una forma de poder de gestión para las minorías.

La voz de Guadalupe, una de las mujeres sobrevivientes de la matanza de Acteal, muestra con claridad de qué manera el testimonio busca no sólo inscribir un acontecimiento violento en la memoria histórica para que éste no vuelva a repetirse, es decir, para que las condiciones sociales, políticas y culturales que lo gestaron sean transformadas desde la raíz; sino que además, es una exigencia de justicia y de reconocimiento de aquellas vidas que fueron apagadas por la violencia.

5 En el presente texto tomaremos como referencia la definición de testimonio propuesta por John Beverly: “En español, la palabra *testimonio* tiene la connotación de decir la verdad en un sentido religioso o legal: dar testimonio significa atestiguar, dar fe de algo. La autoridad ética y epistemológica del testimonio deriva de que hemos de suponer que su narrador es alguien que ha vivido, en su persona o indirectamente a través de la experiencia de amigos, familiares, vecinos, parejas, los acontecimientos y experiencias que él o ella narra. Lo que da forma y significado a esos sucesos, lo que los vuelve *historia*, es la relación que hay entre la secuencia temporal de esos acontecimientos y la secuencia de la vida del narrador o los narradores, articulada en la estructura verbal del texto testimonial” (2010: 107).

Para ella [Guadalupe Vázquez Luna] “es muy necesario recordar, porque si no lo recordamos nosotros, quién lo va a hacer. No es fácil, pero también es muy grande el dolor y el descontento que tenemos por todo lo que ha sucedido y porque no hay justicia y nos están obligando a olvidar lo inolvidable. Para mí es muy complicado vivir y recordar, pero queremos hacerlo más grande y hacer que todo el mundo sepa, porque los mártires se merecen no estar en el olvido” (Muñoz, 2022: s. p.).

Son las voces de los excluidos las que hablan a través del testimonio, nadie habla o escribe por ellos; ellos mismos se convierten en una autoridad que narra y describe experiencias individuales y colectivas, inscribiéndolas como saberes válidos que buscan su lugar en la historia y que se *resisten*⁶ a la censura, al olvido o a la indiferencia.

Hoy, como hace 20 años, “hay muchísima violencia, heridos de bala, muertos, quemas de casa, robos, de todo”. Aquí, dice Lupita, “en la tierra sagrada, el mismo lugar donde fue la masacre de Acteal hace 20 años y sobre la que aún no hay solución ni justicia”.

Un día, piensa y lucha para ello, “se reconocerá que la masacre de Acteal no fue un conflicto intercomunitario, sino que todo fue planeado y organizado por el Estado, pues hasta los mismos paramilitares dicen que los militares vinieron a entrenarlos para que mataran a los zapatistas. Pero no fueron a zapatistas a los que mataron, sino a una organización pacífica que busca un diálogo y soluciones por medio de la costumbre y las pláticas” (Muñoz, 2022: s. p.).

El testimonio es una forma de construir una experiencia colectiva a partir de la narración de los propios sufrimientos. La intención del narrador es de suma importancia ya que

La situación narrativa en el testimonio siempre involucra una urgencia por comunicar algo: un problema de represión, pobreza, subalternidad, encarcelamiento, lucha por la supervivencia, que está implícita en el acto mismo de la narración. La posición del lector del testimonio es parecida a la de un miembro

6 Como señala María Pérez (2007), se trata de una *resistencia rebelde*, que para las mujeres de las comunidades indígenas significa la búsqueda de una sociedad diferente en la cual sus compañeros, sus hijos y ellas mismas puedan luchar por un futuro distinto.

del jurado en la corte. A diferencia de la novela, el testimonio promete, por definición, estar fundamentalmente preocupado por la sinceridad y no por lo literario (Beverley, 2010: 24).

El testimonio es una estrategia de memoria que supone la recolección de experiencias de la gente que hace posible la construcción de una historia popular escrita por la gente misma, cuya verdad y credibilidad se fundan en la fuerza emocional y experiencial del relato, en el compromiso de honestidad del narrador (o narradores) que *obliga* a sus interlocutores (lectores, escuchas) a respetar y a dar por hecho lo que se dice. Por esta razón, una particularidad importante del testimonio es su “efecto de realidad”, es decir, la producción de sensaciones y de formas de experimentar lo real, y que tienen impactos diversos en quienes reciben la palabra testimonial.

El conocimiento y el saber que se producen en el testimonio no se limitan simplemente a la realidad de los hechos, sino que en su constante reproducción y repetición en la voz de quien testifica se produce algo del orden de un acontecimiento. Como señala Laub, no sólo se ofrece “el testimonio de hechos empíricos, sino del verdadero secreto de la sobrevivencia y de la resistencia al exterminio” (cit. en Beverley, 2010: 72). Inclusive, cuando el testigo no haya vivido directamente la experiencia (por ejemplo, en los casos de descendientes directos de los sobrevivientes) es capaz de dar una testimonio “auténtico”, dado que la verdad de lo que se dice no está directamente relacionada con una precisión fáctica en un sentido empírico, sino que es la experiencia misma y su fuerza afectiva la que presta autenticidad al relato, ya que “el testimonio siempre suplementa los hechos con experiencia y cualidades performativas” (LaCapra, 2006: 159).⁷ En otros términos, el testimonio reclama una verdad experiencial, una verdad que corresponde a la memoria de lo vivido. Los momentos más desgarradores y difíciles expresados por el testimonio configuran una evidencia de la experiencia, es decir, la evocación de un pasado trágico, el reavivamiento de escenas abrumadoras e insoportables que atizan el dolor y que muchas veces incapacitan a las personas para poder hablar durante mucho tiempo sobre lo ocurrido.

7 Cabe aclarar que no estamos negando la precisión contenida en el testimonio con respecto a hechos dables, sólo hacemos el señalamiento de que la verdad, la autenticidad o los efectos de verdad de un testimonio no dependen en un sentido absoluto de los hechos “reales” sino de la fuerza performativa de la experiencia.

Lo que interesa expresar por medio del testimonio no es la vida de una personalidad individual, sino las diversas problemáticas que envuelven las condiciones sociales en las que el/la o los/las narradores(as) viven. En el testimonio, el narrador habla en nombre de su comunidad o grupo sin asumir un papel protagónico y sin delinear relaciones jerárquicas o autoritarias en su discurso. Su voz es la voz de todos, su testimonio refleja una experiencia común en la que la diferencia entre lo personal y lo colectivo es difícil de determinar. El testimonio, en este sentido, supone “una modalidad narrativa fundamentalmente democrática e igualitaria en el sentido de que implica que cualquier vida narrada de esta manera puede tener valor representativo. Cada testimonio individual evoca una polifonía ausente de otras voces, vidas y experiencias posibles” (Beverley, 2010: 26). El testimonio expresa una pluralidad de voces que exigen ser reconocidas y que demandan la escucha atenta de su interlocutor; voces que desean salir del anonimato, del silencio de la exclusión y de la violencia para imponerse, desde su lugar de marginación, ante las instituciones de poder. Por eso siempre implicará una forma discursiva en la que se pone en juego la necesidad apremiante de un cambio social y la puesta en cuestión de la estabilidad del mundo de sus interlocutores.

Sin duda, “fue el cambio más fuerte y más grande en mi vida, hasta la fecha lo recuerdo como si hubiera sido ayer. Sin embargo, me ha dado fuerzas para seguir luchando y *diciendo la verdad*,⁸ para que *no vuelva a suceder un Acteal*, porque lo que vivimos no lo deseamos a nadie y porque sabemos que los responsables aquí están y hablan como si nada, como si hubiera sido cualquier deporte divertido. No conforme con eso, el gobierno los liberó y los premió, porque en este país puedes matar y puedes salir premiado. Eso es lo que nosotros hemos visto y hemos vivido” (Muñoz, 2022: s. p.).

En este sentido, el testimonio tiene un efecto ominoso que introduce y reitera el horror, produciendo una sensación de extrañeza en quienes se ven obligados, por la fuerza interpelativa propia del testimonio, a escuchar y a responder a la demanda testimonial. Lo siniestro del testimonio proviene de su cualidad “perturbadora, incluso subversiva, [como] interpelación del presente” (Castillejo, 2014: 120) y del lugar subjetivo de enunciación, a saber, de un

8 Cursivas mías.

otro que es sistemáticamente reprimido por las normas y las autoridades institucionales y culturales pero que, a su vez, se resiste a dicha omisión. Podría afirmarse como lo hace Beverley (2010) que

en el testimonio somos de hecho interpelados *desde* el sujeto subalterno. Así que también hay momentos, en el testimonio, en los que escuchamos algo que no se ajusta a nuestro sentido de lo ética o políticamente correcto. Estos momentos nos invitan a una nueva forma de relacionarnos con los otros, a una nueva forma de la política (2010: 105-106).

Lo que se pone en juego en el testimonio es la verdad del otro, la verdad como una forma de singularidad, del reconocimiento de que el otro existe más allá e independientemente de la voluntad y de los deseos de un “nosotros”, y que su discurso tiene una fuerza performativa capaz de construir una nueva realidad política y social.

Testimonio, experiencia y trauma

Cuando hablamos de testimonio no sólo hacemos referencia a una determinada forma de relación entre verdad y discurso, sino que implícitamente se alude a una forma de experiencia bastante distanciada de la cotidianidad y cuya temporalidad se torna problemática. Como señala LaCapra (2006), el testimonio, además de transmitir información sobre hechos ocurridos en el pasado, testifica sobre la experiencia *traumática* de personas que han vivido directa o indirectamente acontecimientos extremos. La matanza de Acteal es sin lugar a dudas un ejemplo de ello, así lo muestra el testimonio de Micaela, una de las sobrevivientes que presencié lo siguiente:

Desde su lugar Micaela los vio, reconoció al Diego, al Antonio, al Pedro, “eran muchos, más de cincuenta, había de Los Chorros, Pequichiquil, de la Esperanza, también de Acteal había, venían vestidos de negro, con pasamontañas, son meros meros paramilitares; los otros, más dirigentes, estaban vestidos como militares ...”, diría después en su testimonio ante derechos humanos. Vio cómo mataban al catequista y por la espalda baleaban a mujeres y niños.

Cuando se fueron los hombres Micaela se fue a esconder a la orilla del arroyo. Ahí vio cómo regresaron con machetes en la mano; “eran los mismos y también eran otros; hacían bulla, se reían, hablaban entre ellos, “hay que acabar con la semilla”, decían. Desvistieron a las mujeres muertas y les cortaron los pechos, a una le metieron un palo entre las piernas y a las embarazadas les abrieron el vientre y sacaron a sus hijitos y jugaron con ellos, los aventaban de machete a machete. Después se fueron (Hernández, 1998: 31).

Todo sujeto humano está comprometido con un pasado y, por lo tanto, se encuentra inevitablemente sometido a diversas experiencias que lo obligan a posicionarse históricamente y a trabajar constantemente en la elaboración de su situación (LaCapra, 2006: 20). La fuerza determinante que el pasado tiene sobre el presente y el futuro de un individuo o de una colectividad está atravesada, en parte, por una herencia generacional, a tal grado que los descendientes, tanto de víctimas como de victimarios, sorprendentemente comparten

una base empática para afrontar los acontecimientos que enfrentaron a sus padres o a sus ancestros, dado que ambos experimentan la carga psíquica de acontecimientos de los que no son responsables pero por los que, no obstante, pueden sentirse obligados a responder (LaCapra, 2006: 21).⁹

Ahora bien, ¿cómo entender la noción de experiencia? Muchos son los sentidos que acompañan a esta palabra. En principio, el término “experiencia” suele estar asociado con el ensayo, la experimentación o la prueba, también con la transmisión de cierto nivel de conocimientos alcanzado por la especialización y la práctica reiterativa o por la observación inmediata y real de

9 Este planteamiento encuentra un interesante eco en el saber de la cultura andina. Para los indígenas de Perú, el terror experimentado por la sistemática violencia colonial es transmitido de la madre a los hijos por medio de la leche materna. La experiencia traumática (violación, maltrato físico y psicológico) vivida en carne y hueso por las mujeres es heredada a las hijas y éstas eventualmente desarrollan inconscientemente el mismo miedo y desconfianza hacia los hombres. Esto es lo que LaCapra llama “la transmisión intergeneracional del trauma” que refiere a “la manera en que quienes no vivieron directamente un acontecimiento no obstante pueden experimentar y manifestar sus síntomas postraumáticos, cosa que ocurre a los hijos y allegados de sobrevivientes (y a veces de verdugos) que se poseionan del pasado –o hasta se sienten poseídos por él– y tienden a revivir lo que otros han vivido” (2006: 149). Para mayores referencias al respecto, se recomienda al lector(a) la película *La teta asustada*, dirigida por Claudia Llosa (2009) y protagonizada por Magaly Solier.

determinados hechos o acontecimientos. Walter Benjamin definía la experiencia como

una dimensión de la praxis humana en la que la relación con uno mismo y la relación con el mundo están articuladas de tal manera que la relación con el mundo se vuelve *articulable* como relación con uno mismo y viceversa (Weber, 2014: 489).

La experiencia también supone la conciencia de ser afectado o de haberlo sido por situaciones vividas en el pasado que se experimentaron como eventos traumáticos y que, por lo general, encuentran su repetición (en la mayoría de los casos de forma inconsciente) en los actos cotidianos del sujeto o de una colectividad. En este escrito nos interesa explorar esta última definición, a saber, la experiencia de situaciones sumamente avasalladoras que dejan una marca en la vida de las personas, una huella con una fuerte carga emocional que obliga a quienes la experimentan a repetir una y otra vez el evento traumático. Tomando en consideración la propuesta de LaCapra, entenderemos por experiencia

el proceso de “pasar por algo” [...] proceso que implicaría una respuesta afectiva –y no sólo acotadamente cognitiva– donde la afectividad estaría significativamente relacionada con el intento (cauteloso, constitutivamente limitado, no nivelador, imperfecto y en ocasiones fallido) de comprender al otro [...] (2006: 68).

Asimismo, entenderemos por *experiencia traumática* aquella vivencia que, a diferencia del acontecimiento traumático, no es datable ni puntual, sino que más bien se caracteriza por un aspecto evasivo determinado por el hecho de que el pasado permanece de modo latente en la memoria del sujeto (individual y colectivo), traspasando los límites del presente y del futuro y, en muchas ocasiones, anulando la posibilidad de que dichas temporalidades surjan como oportunidades de vivir de un modo diferente. Los testimonios presentados a continuación revelan cómo el acontecimiento traumático puede convertirse en “un *siempre-presente pasado*” (Castillejo, 2014: 121).

Pero hay quienes no han podido combatir la tristeza con trabajo, se les ha metido entre los huesos y las ha encerrado en el silencio. Marcela y Juana han perdido la razón, ya no hablan, parece que no oyen, sólo lloran a ratos y reaccionan con miedo emitiendo monosílabos ante el ruido de los helicópteros que sobrevuelan la comunidad desde el 23 de enero (Hernández, 1998: 33).

Apenas alcancé a decirle ¡mamá! cuando la hirieron y me levanté a llorar porque algo de mí decía que era el fin. Mi papá escuchó que empecé a llorar, le dije ¡mataron a mi mamá! Él bajó y me sacó de ahí... Esperaron a que yo me desviara tantito y empezaron a matar a todos... *Hasta el día de hoy*¹⁰ me suena el llanto, el quejido de los hombres, de las mujeres, de los bebés y niños que estaban ahí. Fue un cambio muy fuerte en mi vida (Muñoz, 2022: s. p.).

Rosa tiene 70 años, perdió a tres de sus hijas y a un nieto; ella se salvó porque se arrastró hasta el barranco que está detrás de la ermita y se aventó rodando cuesta abajo; su cuerpo está moreteado, su ropa rasgada; *aún* usa la nagua que traía ese día, no ha querido cambiarla por la ropa “caxlana” que ha llegado con los camiones de abasto. Pero su nagua rasgada y los magullones en la piel le recuerdan¹¹ el miedo de ese día de muerte. Desde entonces no ha vuelto a hablar. Está enferma de susto (Hernández, 1998: 33-34).

La experiencia de Juana, de Marcela, de Guadalupe, de Rosa, así como la de muchas de las sobrevivientes de la masacre de Acteal son ejemplos de una

10 Cursivas mías.

11 Más que un recuerdo –que supondría la organización del estímulo shockeante o, lo que es lo mismo, cierta forma de elaboración en la medida en que la experiencia traumática constituiría parte de un pasado delimitado– nosotros diríamos que Rosa *aún vive* la masacre como si fuera un evento presente. A diferencia del trauma, el recuerdo supone la organización o domesticación de los estímulos por medio de la conciencia. Lo vivido forma parte del pasado y es traído a la memoria voluntariamente. Por el contrario, el trauma implica necesariamente la intromisión del pasado en el presente, una intromisión que escapa al control del sujeto traumatizado. De acuerdo con la teoría freudiana, posteriormente retomada por Walter Benjamin para teorizar sobre la noción de experiencia, el registro del “shock” o estímulo traumatizante por la conciencia “atenúa su ‘efecto traumatizante’, sobre todo la ‘recepción del *shock*’ puede ser aliviada a través de un ‘entrenamiento en el dominio de los estímulos’ (por la ‘conciencia despierta’ o retrospectivamente mediante el recuerdo o el sueño). Esta defensa frente al *shock* por parte de la conciencia le confiere ‘al incidente que lo provoca el carácter de vivencia en sentido estricto’. Este es incorporado ‘inmediatamente al registro del recuerdo consciente’, que puede invocarse a toda hora pero, de esta manera, también es domesticado. Las impresiones convertidas en vivencias no dejan ninguna otra huella que siga actuando en la memoria y, por lo tanto, no ingresan ‘a la experiencia’, ya que ya están agotadas con su registro por parte de la conciencia” (Weber, 2014: 493).

experiencia traumática. El trauma es una fuerza perturbadora que irrumpe y amenaza con destruir la integridad vital de una persona. Como señala LaCapra (2006), el trauma es una experiencia “fuera-de-contexto” que trastorna la capacidad para comprender el contexto existente en el cual se sitúa actualmente la persona traumatizada. Dicho en otros términos, el trauma desestabiliza los límites del tiempo, es un fragmento del pasado que se infiltra poco a poco en los poros del presente y que amenaza con hacer del futuro una historia ya contada. La memoria traumática supone cierto dilatamiento en la temporalidad que instaura, lo que Freud llamaba un “periodo de latencia” entre el acontecimiento traumático y lo que ocurre después. El tiempo posterior al evento traumático puede detonar recuerdos dolorosos que son rápidamente reprimidos, disociados o rechazados pero que pueden retornar como recuerdos intrusivos, síntomas o comportamientos autodestructivos. No obstante, la mayoría de las veces la memoria traumática supone el reavivamiento descontrolado de la experiencia de tal manera que la persona es incapaz de diferenciar el pasado del presente. El pasado es actuado¹² o repetido en su literalidad, la persona traumatizada siente experiencialmente que se encuentra todavía en la situación avasallante, como si el acontecimiento cobrara vida de nuevo y la distancia entre lo que fue y lo que es desapareciera.

La desorientación que conlleva la experiencia del trauma generalmente va acompañada de una disociación entre el afecto y la cognición. Por esta razón, la mayoría de las veces la representación de la vivencia dolorosa suele caracterizarse por una especie de anestesia emocional o distanciamiento y las emociones abrumadoras suelen carecer de alguna representación o, en algunos casos, se acoplan con otras representaciones que no tienen una relación directa con el evento traumatizante (por ejemplo, en los casos de angustia generalizada). Se trata de

una relación aporética entre representación y afecto con posibilidad de oscilación descontrolada entre los polos de una doble direccionalidad. Podríamos postular que la aporía indica un trauma que no ha sido viablemente elaborado,

12 En “Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis)” Freud (2007) introduce por primera vez el concepto de “compulsión a la repetición” para referir un estado particular de la psique humana en el cual el sujeto “no *recuerda*, en general, nada de lo olvidado y reprimido, sino que lo *actúa*. No lo reproduce como recuerdo, sino como acción; lo *repite*, sin saber, desde luego, que lo hace” (2007: 152).

y, por lo tanto, conduce a la repetición compulsiva de la relación aporética (LaCapra, 2006: 161-162).

En la experiencia traumática el pasado es revivido y re-experimentado compulsivamente, por lo que su elaboración se torna indispensable para la supervivencia integral de la persona traumatizada. Debido a su fuerza performativa, consideramos que el testimonio puede contribuir a la creación de posibilidades que antes eran impensables. Como “la cura por la palabra” que en su tiempo propuso Freud, dar testimonio puede ser un modo de elaborar el trauma por medio del distanciamiento crítico y la re-contextualización de la experiencia traumática, de tal modo que pueda haber un compromiso ético y político con las demandas de un nuevo presente y de un futuro por venir.

Duelo y elaboración del trauma: procesos sociales para un nuevo hacer político

La elaboración de un trauma implica un trabajo exhaustivo que apunte sobre los síntomas postraumáticos y que neutralice la fuerza compulsiva a repetir el acontecimiento traumático. Elaborar supone, en este sentido, poder delimitar nuevamente la temporalidad entre el pasado y el presente y re-contextualizar, como señalamos más arriba, el evento traumático. Pero la posibilidad de la elaboración y del proceso del duelo no sólo por la pérdida de los seres queridos o del estilo de vida que alguna vez se tuvo, sino también por la pérdida de los lazos comunitarios y de la relación con una o con uno mismo, sólo es posible a partir de procesos colectivos: a partir de un ejercicio de lo político que sitúe a los sujetos de la comunidad lastimada en un lugar distinto, abriendo con ello la posibilidad de un futuro que la experiencia de lo traumático parecería poner en entre dicho.

Es por eso que la elaboración dada como un proceso puramente individual resulta ser poco exitosa, sobre todo cuando hablamos de un acontecimiento, como es el caso de Acteal, que involucra una serie de procesos históricos y culturales que exceden la dimensión de un individuo soberano. Inclusive, un duelo que es procesado en aislamiento o en soledad puede llevar probablemente a más episodios melancólicos y a estados de inhibición o de dolencia existencial, pues la pérdida es asumida como algo propio y no como un dolor

y un problema que compete a la sociedad. Es desplazar al ámbito de lo privado algo que pertenece al orden público. Como señala Judith Butler,

la pérdida nos reúne a todos en un tenue “nosotros” [...] cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos –como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición– (2009: 46).

El duelo es un proceso que debe llevarse socialmente por medio de rituales (prácticas) que en principio reconozcan el valor de la vida del otro e inscriban su pérdida como algo doloroso que debe ser lamentado. Elaborar el duelo implica reconocer que existe una vulnerabilidad compartida por todos y que cada uno de nosotros se constituye a partir de su relación con los otros. Dicho, en otros términos, elaborar un duelo implica aceptar que sin el otro yo no puedo ser. Por eso, pensar el proceso de elaboración y de duelo como un hacer ético y político

entraña un modo de la performatividad más próximo al respeto por la alteridad del otro (que no tiene por qué ser vista como una otredad total) y del pensamiento y la práctica críticos, incluyendo la relación crítica con el yo (o el grupo) y sus deseos y ambiciones (LaCapra, 2006: 118).

La elaboración, entonces, no sólo recae sobre los síntomas postraumáticos, sobre la fuerza de la re-actuación compulsiva o sobre la desarticulación entre representación cognitiva y afecto, sino que supone también una acción sociopolítica en la que las personas afectadas pueden convertirse en agentes capaces de decidir y de responder a las demandas de su presente y abrirse futuros posibles o, lo que es lo mismo, pasar de ser víctimas a ser sobrevivientes, aun cuando probablemente sea imposible superar *totalmente* los efectos de la violencia y la victimización. La elaboración es un proceso articulador que permite interrogar la práctica actual, real y esperable de las instituciones y de la vida colectiva: qué es necesario conservar, qué es urgente cambiar y qué podría mejorarse.

Elaborar el trauma involucra la posibilidad de llegar a un acuerdo con las vivencias dolorosas del pasado y afrontar desde una perspectiva crítica la compulsión a revivir una y otra vez el acontecimiento traumático. Como señala Castillejo, “la posibilidad de ‘reconciliación’ con el pasado violento se da

en el ‘momento’ en que una sociedad aprende a *convivir*, literalmente, con sus fantasmas o, mejor dicho, con sus antepasados, incluso con lo ‘in-convivable’” (2018: s. p.). Tal afrontamiento crítico supone el reconocimiento de que la repetición puede ser necesaria y que las heridas del pasado no podrán curarse sin dejar huellas o “archivos”¹³ –como los llama LaCapra (2006: 144)– en el presente. Pero el logro de este proceso de elaboración muchas veces se ve obstaculizado por varias dificultades relacionadas con el temor de las personas sobrevivientes a traicionar, por medio de su recuperación, a los que han muerto. Recordemos el caso de Rosa:

aún usa la nagua que traía ese día, no ha querido cambiarla por la ropa “caxлана” que ha llegado con los camiones de abasto. Pero su nagua rasgada y los magullones en la piel le recuerdan el miedo de ese día de muerte. Desde entonces no ha vuelto a hablar. Está enferma de susto (Hernández, 1998: 33-34).

En ocasiones, la elaboración del trauma suele confundirse con el olvido de los seres queridos y el sufrimiento atroz que experimentaron durante la masacre, como si se tratara de una “traición” a su memoria. Las formaciones sintomáticas muchas veces cumplen el papel de ser un lazo vinculante entre los muertos y los vivos, y su remoción por medio del proceso de sanación es una experiencia muy dura y, para algunos, incluso insoportable –tan insoportable que puede llevar al suicidio–. En consecuencia, el síntoma postraumático está íntimamente relacionado con la re-actuación de la experiencia traumática y su intento de elaboración. Por eso el trabajo de duelo y de elaboración debe contrarrestar esta tendencia a ver al trauma como una muestra de fidelidad hacia aquellos que no lograron, por múltiples circunstancias, sobrevivir al acontecimiento traumático. El duelo, en este sentido, más que suponer un

13 Es interesante que LaCapra utilice la palabra archivo como una metáfora de las cicatrices o las huellas dejadas por la experiencia traumática. Retomando los aportes de Derrida al respecto, podríamos preguntarnos si el testimonio, en la medida en que permite elaborar el trauma y la pérdida, no sería una amenaza en contra de la fuerza conservadora del archivo y, por supuesto, su mal, el mal de archivo. Esto en la medida en que el archivo involucra necesariamente un lugar de consignación, una técnica de repetición y una exterioridad. El archivo está estrechamente vinculado con lo que Freud llamó “compulsión a la repetición”, esa fuerza que *actualiza* una y otra vez el pasado como si fuera un presente eterno. En otras palabras, esa fuerza que se resiste al olvido pero que, paradójicamente, destruye lo que intenta conservar, ya que se trata de una memoria o experiencia muerta (no es espontánea ni corporal y requiere de un soporte externo) e inaccesible para la conciencia de quien la experimenta.

proceso en el cual se sustituye o se olvida a la persona perdida, quizá consista en aceptar que “vamos a cambiar a causa de la pérdida sufrida, probablemente para siempre. Quizás el duelo tenga que ver con aceptar sufrir un cambio (tal vez debiera decirse *someterse* a un cambio) cuyo resultado no puede conocerse de antemano” (Butler, 2009: 47). Un cambio que nos transformará irreversiblemente y que, en esa medida, es imposible de predecir o de cuantificar.

Después de que hirieron a su mamá, dice, “se me fue el miedo”, aunque “sabía que detrás de mí estaban apuntándome... *El dolor de ver a mi mamá tirada fue más grande que el propio miedo y por eso no me quería escapar*, pero al final mi papá me convenció de salir de ahí”. Por eso sobrevivió. En la huida se encontró a su hermano, “le dije que estaban todos muertos y que sólo quedábamos él y yo”. La tomó de la mano y salieron juntos.

Por la noche, después de la balacera, “pedía información, suplicaba que cualquiera de mis hermanas estuviera viva porque por una que viviera, yo me sentiría viva también. Pero me dijeron que todos estaban muertos. Nos fuimos con extraños al campamento de Polhó. Al día siguiente me enteré de que tenía dos hermanitas hospitalizadas. O iba al entierro o iba a ver a mis hermanas, era toda una confusión. Había una mínima parte de mí contenta de saber que alguien más estaba viva, aparte de mí, pero *tenía ese miedo de cómo iba a vivir, de qué iba a pasar, qué iba a ser de mí*” (Muñoz, 2022: s. p.).¹⁴

El acto de dar testimonio es una forma escritural, entre muchas otras, capaz de mediar la compleja y difícil relación entre síntoma y culpabilidad, que “puede ser crucial para el pasaje de víctima a sobreviviente: pasaje que no es lineal sino que está sujeto a retornos impredecibles y desarrollos inesperados” (LaCapra, 2006: 176). El testimonio hace visible la muerte de personas que han sido sistemáticamente borradas y desvalorizadas por las instituciones estatales y los medios de comunicación. En dicha visibilidad inscribe un valor a la vida que posibilita hacer de su pérdida algo digno de ser llorado y que las reintegra a la sociedad como vidas humanas, pues “si el fin de una vida no produce dolor no se trata de una vida, no califica como vida y no tiene ningún valor. Constituye ya lo que no merece sepultura, si no lo insepultable mismo” (Butler, 2009: 61). El testimonio inaugura un duelo público que se manifiesta

14 Cursivas mías.

como una forma de protesta, como una demanda social de justicia, *Ta slikel ta vokolil*,¹⁵ que crea una respuesta compartida mediante la cual aquello que era inasimilable por su cualidad traumática puede comenzar a registrarse como una pérdida. Al final, “es la restitución de la palabra lo que permite el ritual prospectivo del porvenir. Aquí también, los que no están, los sin-nombre, los extrañados, adquieren una voz” (Castillejo, 2018: s. p.).

Conclusión

Ta slikel ta vokolil es una frase, un imperativo a partir del cual la comunidad tzotzil se mantiene en pie. Luchar y mantenerse en el sufrimiento, luchar desde, con y contra el sufrimiento articula una memoria colectiva que permite organizar formas de resistencia contra la violencia, el olvido y la impunidad. Acteal es un síntoma, una reiteración que nos obliga a voltear atrás para hacernos conscientes de que el 22 de diciembre de 1997 es un pasado-presente, que la violencia en contra de ciertas comunidades sigue sucediendo y que eso debe terminar. Este texto se suma a la construcción de una memoria colectiva de las luchas que declaran con insistencia que una matanza como la de Acteal no debe repetirse nunca más.

Referencias

- Bautista, R. (1998). Lunes en el pozo. En *Enciclopedia de la literatura en México*, s. p. Recuperado el 5 de junio de 2018 de [<http://www.elem.mx/autor/datos/118043>].
- Benjamin, W. (1999). El narrador. En *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV* (R. Blatt trad.) (111-134). Madrid: Taurus.
- Beverley, J. (2010). *Testimonio: sobre la política de la verdad* (I. Fenoglio y R. Mier trads.). México: Bonilla Artigas Editores.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

15 “Luchar y mantenerse en el sufrimiento” (Pérez, 2007: 30).

- Castillejo, A. (2014). La domesticación del testimonio: audibilidad, performance y la descolonización de la palabra. En N. Pardo y J. Ruiz (eds.). *Víctimas, memoria y justicia: aproximaciones latinoamericanas al caso colombiano* (111-125), Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ____ (2018). De las grafías a las fonías. La voz, lo (in)audible y los lugares de desaparición. *Revista Fractal*, 90, s. p. Recuperado el 03 de marzo de 2022 [<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal90Castillejo.php>].
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (P. Vidarte). Madrid: Trotta.
- Freud, S. (2007). Recordar, repetir y reelaborar (Nuevos consejos sobre la técnica del psicoanálisis). En *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. XII (J. Etcheverry) (pp. 145-157). Buenos Aires: Amorrortu.
- Hernández, R. (1998). *La otra palabra. Mujeres y violencia en Chiapas, antes y después de Acteal*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- LaCapra, D. (2006). *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica* (T. Arijón). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz, G. (2002). Flores en el desierto. *Desinformémonos*, s. p. Recuperado el 10 de febrero de 2022 de [<https://floreseneldesierto.desinformemonos.org/guadalupe/>].
- Pérez, M. (2007). Estrategias de resistencia y las mujeres de los municipios autónomos de los Altos de Chiapas. En A. Martínez de la Escalera (coord.). *Estrategias de resistencia* (29-38). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Weber, T. (2014). Experiencia. En M. Optiz y E. Wizisla (coords.). *Conceptos de Walter Benjamin* (M. Belforte y M. Vedda eds.) (C. Pivetta trad.) (479-525). Buenos Aires: Las cuarenta.

Lo que sigue.
El asunto por todos conocido



Interrogatorios narcotraficantes: una relación entre masculinidad, violencia y representación

Alfredo Rodríguez Chavarría

Teresa de Lauretis planteó que la construcción del género se da a través de diversas tecnologías sociales y discursos institucionales con poder para controlar el campo del significado social y así producir, promover e implantar representaciones de género. “El género no es una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos” (De Lauretis, 2004: 205), sino que es una representación social que tiene la función de construir hombres y mujeres a partir de individuos concretos. De acuerdo con el interés del presente texto en identificar las violencias en el cuerpo como marcas que construyen la sensibilidad del género, proponemos que el narcotráfico funciona como una tecnología de género que produce determinadas formas de masculinidad. Pensamos que no es que el narcotráfico reclute hombres crueles y violentos, sino que los configura de esa manera. Que no es que los sujetos se relacionen con el fenómeno del narcotráfico por ser violentos, sino que son relaciones

sociales complejas, mediadas por una pedagogía de la violencia, las que permiten al narcotráfico producir esas masculinidades violentas.

Dado que el fenómeno del narcotráfico es bastante amplio, el corte que haremos para centrarnos en identificar las violencias que se inscriben en el cuerpo para construir representaciones de género, las cuales son absorbidas por algunos individuos como propias y asumidas para cierta masculinidad, será un tipo específico de videograbación a la que llamaremos aquí *videos de interrogatorios narcotraficantes*. En este tipo de videos lo que se ve es un interrogatorio realizado a una o más personas con el fin de obtener información relacionada con las actividades propias del narcotráfico. Tras la confesión del interrogado, el interrogador suele mandar algún tipo de mensaje o amenaza para después proceder a la ejecución de éste, y en algunos casos también se graba la forma en que se descuartiza su cuerpo. Este tipo de videograbaciones nos permitirán visibilizar un montaje de imágenes y tiempos que pondrán en juego, siguiendo las ideas de George Didi-Huberman, un desarreglo en el orden de la representación y un desarreglo en el orden lineal de la historia. Estos desarreglos nos harán reflexionar y cuestionar las relaciones de género, de clase y raciales que atraviesan al narcotráfico y a los sujetos que produce.

El presente texto entiende al narcotraficante como una construcción discursiva que se ha formado desde determinadas relaciones de poder. Este enfoque continúa un trabajo de investigación previo en donde se pensó esta figura como producto de un proceso retórico que condensa prácticas sociales, prejuicios e imaginaciones.¹ Entre los distintos discursos que han dado forma a la figura del narcotraficante destacan el de la economía política, el de la industria cultural y el del poder soberano. El narcotraficante es lo que es en tanto que existe una oferta y una demanda de drogas (principios básicos de una

1 Cuando hablamos del narcotraficante como “figura discursiva”, no estamos diciendo que exista sólo en el discurso y que dejemos fuera la “realidad social”. Para nosotros no hay discurso que no esté sostenido por prácticas sociales y no hay prácticas sociales que no estén, al mismo tiempo, descritas por discursos. Es decir, no hay una oposición entre discurso y realidad, sino que se corresponden mutuamente. En esto seguimos a Laclau y Mouffe cuando dicen: “Volviendo ahora al término ‘discurso’, lo usamos para subrayar el hecho de que toda configuración social es una configuración significativa. Si pateo un objeto esférico en la calle o si pateo una pelota en un partido de fútbol, el hecho físico es el mismo, pero su significado es diferente. El objeto es una pelota de fútbol sólo en la medida en que él establece un sistema de relaciones con otros objetos, y estas relaciones no están dadas por la mera referencia a los objetos sino que son, por el contrario, socialmente construidas. Este conjunto sistemático de relaciones es lo que llamamos discurso” (2000: 114-115).

economía de mercado), una producción cultural (que crea bienes culturales estereotipados) y un poder soberano que designa lo que es lo legal y lo que no lo es. Fuera de esas relaciones discursivas, arrancado de ellas, el narcotraficante no sería un narcotraficante. Así, lo que entendemos por narcotraficante es el resultado de la puesta en escena de una fábula, de una historia ficticia, artificial, montada.

Así como pensamos al narcotraficante como el producto de una relación entre discursos, creemos que éste ha elaborado un discurso sobre sí mismo. No sólo se habla del narcotraficante, sino que el narcotraficante también habla y comunica. Esto lo hace principalmente a través del uso de la violencia. Cuando habla, cuando se expresa, lo hace mediante distintas formas, como con el uso de cartulinas, mantas, lonas o videos; formas que se relacionan casi siempre con el cuerpo de las víctimas que asesina: cartulinas clavadas con picahielos en el cuerpo asesinado, mantas frente a cuerpos desmembrados, lonas junto a cuerpos colgados de puentes, videos donde se ven cuerpos en suplicio. Entre las diversas maneras en las que el narcotraficante produce y reproduce su discurso, el video será para nosotros una forma privilegiada de enunciación dado que nos permitirá ver, en forma de montaje, el discurso que el narcotraficante ha producido, así como la manera en la que se construye una determinada masculinidad.

Como dijimos, nos interesa un tipo de video en particular: aquel que consiste en la escenificación de un interrogatorio que se le realiza a una o más personas con el fin de obtener información relacionada a las actividades propias del narcotráfico. En rasgos generales, estos videos consisten en que a la persona interrogada se le ve en el centro del cuadro en una posición vulnerable (tirada, sentada, arrodillada, con muestras de golpes, semidesnuda, maniatada) y rodeada de personas encapuchadas que visten ropa con características militares, fuertemente armadas y en una posición amenazante. Quien realiza el interrogatorio no suele estar a cuadro, sólo escuchamos su voz realizando una serie de preguntas a las que el interrogado contesta de manera rápida y con una entonación de respeto hacia el interrogador. Estos videos comienzan con las preguntas básicas de tipo ¿cómo te llamas?, ¿para quién trabajas? y ¿por qué te agarramos? A partir de ahí las preguntas varían un poco, pero suelen referir sobre con quiénes se relacionan, cuáles son las actividades que realizan y sobre quiénes les brindan protección por parte de políticos y de policías. Después, el interrogador suele mandar algún tipo de amenaza o advertencia a la sociedad

en general, al gobierno o a miembros de algún grupo rival en particular. Muchas de las veces el video termina con la ejecución del interrogado y, en algunos, se ve la forma en que se descuartiza el cuerpo de la víctima.



Imagen 1 y 2. Ejemplos de interrogatorios.

Fuente: recuperado de la cuenta de Twitter “El blog del narco”.

De estos videos nos interesa el montaje del video en sí. La forma en que se seleccionan y combinan los elementos de la filmación. Entendemos el montaje en el sentido que Walter Benjamin (2003) le da en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: el montaje como artificio. La realidad siendo penetrada por la maquinaria y por la técnica. Así, el interrogatorio narcotraficante lo pensamos como el producto de una combinación de diversas partes que forman un todo artificial. La forma en la que está posicionada la cámara, la postura del interrogado, la vestimenta de los hombres que lo rodean y la voz del interrogador son una combinación de elementos que están montados de una forma determinada, la cual la podemos entender como una narrativa, una ficción. No perdamos de vista que el video de los interrogatorios es una representación que no necesariamente va a corresponder con la realidad. Este carácter ficcional del interrogatorio no lo consideramos un problema. Al contrario, el ensamblaje artificial de distintos elementos heterogéneos de ese montaje se nos presenta como una oportunidad para analizar el discurso narcotraficante y la forma en que construye determinadas masculinidades. Para esto seguiremos el trabajo teórico de George Didi-Huberman con relación a lo que él entiende por montaje y anacronismo.

Para Didi-Huberman el montaje es visual y a la vez temporal. Montaje visual porque implica un desarreglo del orden de la representación. La imagen

se nos presenta como una imagen “fuertemente sobredeterminada” (2015: 41). Como el sueño para Freud, la imagen se empalma con otras, se condensa y se desplaza. Esta sobredeterminación nos abre un abanico de posibilidades simbólicas de las que no se puede obtener un principio de verificación, lo que nos conduce a múltiples posibilidades de sentido. Montaje temporal porque implica un desarreglo del orden lineal de la historia. “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (2015: 31). En la imagen se da la intromisión de una época en otra, lo que provoca la ruptura de la linealidad del relato histórico. La imagen es el resultado de movimientos que se han sedimentado o cristalizado en ella. “Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria –histórica, antropológica, psicológica– que viene de lejos y que continúa más allá de ella” (2009: 34-35). Y con ello se nos presenta el anacronismo, entendido como un modo de hacer historia que recae en la sobredeterminación de las imágenes y el empalme de tiempos heterogéneos:

Estamos *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré el “historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen (2015: 39-40).

Así, el anacronismo es entendido no como “el pecado mayor del historiador, su obsesión, su bestia negra” (2015: 51), sino como la posibilidad de comprender que las imágenes tienen un significado que no aparece a simple vista y que sólo el análisis a contra pelo de la historia puede dar cuenta de ello. “La vertiente temporal de esta hipótesis [explica Didi-Huberman] podría formularse así: la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, objetos heterocrónicos o anacrónicos” (2015: 46). De esta manera podemos entender los interrogatorios narcotraficantes como el montaje de saberes y haceres múltiples (diversos y empalmados) que no corresponden a una sola

temporalidad, que no son exclusivos del narcotraficante y que participan en la configuración de una determinada masculinidad. Estos saberes y haceres los llamaremos aquí *saber-hacer*.

El *saber-hacer* lo entendemos como técnicas que actúan directamente en la corporalidad de la víctima, es un método de crueldad que se traza en los cuerpos: el cuerpo sin cabeza, el cuerpo mutilado, golpeado, torturado, sin piel, quemado, enterrado, disuelto, desnudo, con tiro de gracia, con el rostro tapado, degollado, en pedazos, colgado de un puente, encobijado, acribillado, en bolsas de basura, encajuelado, desaparecido. El saber-hacer consiste en sembrar el miedo a través de la violencia. Y consideramos que el narcotraficante es un experto en la imposición del miedo en la sociedad por medio de técnicas muy específicas, las cuales se sustentan en la tortura, el asesinato y la desaparición. Este saber lo relacionamos con lo que Rita Segato llama *pedagogías de la crueldad*:

Llamo *pedagogías de la crueldad* a todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá del matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto (2018: 11).

El saber-hacer narcotraficante es, en este texto, un conjunto de prácticas violentas que se enseñan y se aprenden. Este saber no es algo que el narcotraficante haya inventado. Parecería que fue en el año 2006, en los tiempos en que el entonces presidente Felipe Calderón le declaró la guerra al narcotráfico, que la violencia cruel y espectacular surgió espontáneamente. Pareciera que esa violencia superlativa y descarnada surgió de la nada, que fue el narcotraficante quien la creó repentinamente. Pero no es así, el narcotraficante no concibió esos saberes espontáneamente, sino que hay una historia de esos conocimientos, los cuales tienen un antecedente ante la violencia ejercida por el Estado.

En el saber-hacer narcotraficante vemos una relación entre la violencia estatal y la violencia criminal, en el sentido de que el fenómeno del narcotráfico no es el origen de la violencia en el país, sino que es parte y consecuencia de un largo proceso de violencia institucional e institucionalizada. Más allá de que la pedagogía de la violencia se haya transmitido del Estado a los grupos delictivos, nos interesan los procesos mediante los cuales este saber se enseña,

se aprende y se reproduce dentro de la misma esfera criminal. Cómo es que el discurso narcotraficante cumple con la función pedagógica de la violencia, cuáles son los alcances de esa pedagogía y cuál es su relación con la construcción de masculinidades. Para responder a estas cuestiones, veamos un ejemplo de un interrogatorio. Se trata del caso de José Alfredo Maldonado Jiménez.² Este joven de 20 años fue privado de su libertad en el municipio de Las Choapas, en el estado de Veracruz en 2018. Días después de que fue *levantado* por hombres pertenecientes al llamado Cartel Jalisco Nueva Generación, apareció un video en el que se le hacía un interrogatorio. A continuación, se transcribe parte de éste:

- ¿Cómo te llamas?
- Fredy Jiménez Maldonado
- ¿Dónde vives?
- Las Choapas, Veracruz
- ¿Ocupación?
- Extorsión, secuestro y venta de armas
- ¿A qué agrupación perteneces?
- Zeta-Vieja Escuela
- ¿Función que desempeñabas ahí?
- Cuidaba a los secuestrados...
- ¿Qué más, qué más? (le insisten, mientras le golpean con el cañón de un fusil en la frente)
- Y cobraba los rescates
- ¿Orden de quién?
- Pablo Herrera Beltrán, alias “El Mamito”
- ¿Quién más?
- Francisco Magaña Zarate, alias “El Pana”
- ¿Qué trabajo has hecho con ellos?
- En los últimos ocho meses hicimos varios; el secuestro de una menor de edad, se pidió rescate, pero el señor Pablo Herrera Beltrán alias “El Mamito” dio la orden de que se matara.
- ¿Qué le hicieron a ese chavo, lo mataron y luego?

2 Lo interroga un grupo armado y después cercenan su cuerpo. Se puede consultar en *Presencia. El diario digital de Veracruz*.

- Lo mataron y tiraron frente a su casa
- ¿Y qué más?
- El secuestro de un licenciado en Coatzacoalcos con su esposa
- ¿Qué más?... (*Presencia. El diario digital de Veracruz*, 2018: s. p.)



Imagen 3. Interrogatorio de José Alfredo Maldonado Jiménez.

Fuente: recuperado de Villarreal (2018: s. p.).

En el montaje del interrogatorio podemos apreciar a la víctima arrodillada y rodeada de hombres portando armas largas, chalecos tipo militar, pasamontañas y gorras con las siglas del Cartel Jalisco Nueva Generación. Al igual que en la mayoría de este tipo de videos, el interrogador hace preguntas y el interrogado contesta con una entonación de respeto. En este video no se ve el momento en que asesinan a José Alfredo, pero sí se ve su cuerpo descuartizado en al menos ocho partes amontonadas en el suelo. Uno de los hombres armados sostiene la cabeza cercenada frente a la cámara y lanza la siguiente amenaza: “Éste es un mensaje para todos los culeros, para todos los mugrosos, los Zetas Vieja Escuela, culeros, miren, esto les va a pasar, de parte del Cártel Jalisco, putos. A la verga ¡eh!, somos la mera verga; los andamos buscando perros de mierda (*sic*)” (*Presencia. El diario digital de Veracruz*, 2018: s. p.).

Apoyados en el montaje, el saber-hacer, la pedagogía de la crueldad y la tecnología de género planteamos que la masculinidad que el narcotráfico produce es una masculinidad violenta y cruel que encuentra en el asesinato una forma de vida: sujetos que utilizan la violencia como medio de supervivencia, como herramienta de trabajo y como mecanismo de autoafirmación. Es el narcotráfico el que crea una representación social de lo que debe ser un hombre y después los sujetos la aceptan y la absorben como propia. Esta forma de la que hablamos de ser hombre se relaciona con las formas de la pedagogía de la crueldad que ya mencionamos anteriormente. Sobre esto, Rita Segato nos dice:

Las relaciones de género y el patriarcado juegan un papel relevante como escena prototípica de este tiempo. La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa –en una escala de tiempo de gran profundidad histórica– entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad, entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía (2018: 13).

Estamos frente a una masculinidad de carácter militar, una masculinidad cruel a la que no le basta con ejercer la violencia, sino que además lo hace de una manera espectacular; que tiene baja empatía hacia sus víctimas, pues va más allá de matarlas, ya que lo hace, como nos dice Segato, de una forma desritualizada, “de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto” (2018: 11). Eso es justo lo que podemos ver en el interrogatorio y asesinato de José Alfredo. Vemos hombres con vestimenta tipo militar portando armas de alto calibre, hombres que dicen ser “la mera verga”, que ejercen una violencia desmedida en contra de su víctima por la cual no sienten empatía, ya que no sólo la matan, sino que la descuartizan, dejando apenas residuos de aquello que momentos antes era un cuerpo vivo. El narcotráfico funciona como un conjunto de saberes y técnicas que se enseñan y que producen (y reproducen) esa masculinidad.

Los videos de interrogatorios narcotraficantes, más que representar un tipo de comportamiento, lo construye. Este tipo de video funciona similar al cine en los postulados de Teresa de Lauretis, es decir, “como mecanismo de representación, como máquina de imágenes desarrollada para construir imágenes

o visiones de la realidad social y el lugar del espectador en ella” (1992: 63). El video enseña una forma de realidad social, una forma de vestir, de hablar, de ser. Así como también enseña una técnica de interrogar, de matar, de descuartizar. Y hay individuos que se sentirán interpelados por esa representación social y la aceptarán y absorberán como su propia representación. El video, así como el cine, no produce imágenes sino imaginaria. “Asocia afectos y significados a imágenes mediante el establecimiento de límites de identificación, de la orientación del deseo y de la posición del espectador con respecto a ellas” (1992: 217). Así, este tipo de video participa en la producción de formas de subjetividad y funciona más como un recurso didáctico que como una representación de la violencia.

Esta didáctica de la violencia nos permite plantear que el narco no recluta sujetos violentos, sino que los forma. Es en los videos de interrogatorios narcotraficantes donde encontramos la culminación de las tácticas de crueldad enseñadas y aprendidas que perfilan la construcción de masculinidad que estamos tratando, pero la pedagogía de la violencia muchas veces se construye desde mucho antes, incluso desde la infancia. Esto lo podemos ver en los casos de los llamados “niños sicarios”. Por ejemplo, tenemos el caso de Edgar Jiménez Lugo, conocido como “el Ponchis”, quien tuvo notoriedad en el 2010 cuando fue detenido en el estado de Morelos, a la edad de 14 años, por formar parte del Cártel del Pacífico Sur. El Ponchis fue el primer caso documentado de un adolescente entrenado para matar por cárteles del narcotráfico. Cabe destacar que en aquellos años circularon en internet videos de él torturando y asesinando a miembros de grupos rivales. En un estudio sociológico titulado “El Ponchis: la masculinización de un joven sicario en Morelos”, el autor nos describe cómo fue el reclutamiento de Edgar:

El Ponchis se desarrolló bajo la sombra de su jefe El Negro: tutor criminal, ejemplo de masculinidad e imagen machista del poder.

[...]

El entrenamiento de Edgar como sicario tuvo estilo castrense. Comenzó cuando El Negro lo “levantó” a los 11 años luego de su desertión del tercer año de la Primaria Miahuxochitl, en Tejalpa. Lo llevó a su casa en Cuernavaca y le dijo: “Ahora ya tienes casa y trabajo”. Fue su entrada oficial al Cártel del Pacífico Sur, donde su jefe le implementó disciplina militar con un grupo de chicos, la cual consistía básicamente en la marcha cerrada, el castigo físico (con tablas)

por indisciplinas y un día de franco semanal. Edgar confesó haber asesinado con armas de fuego y decapitado bajo encargo a cuatro personas. No obstante, sus compañeros asesinaron a un total de 36 personas (Moncrieff, 2016: 191).

Esta masculinidad narcotraficante es una masculinidad violenta que se aprende y se enseña de forma violenta. Masculinidad que se construye a través de prácticas sociales de violencia que se materializan en el cuerpo de los hombres. Un ejemplo más de esta construcción la podemos encontrar en un video que se difundió a principios de 2020: dos niños de alrededor de 10 años portan armas de grueso calibre, se lanzan insultos y se retan. Después se les ve peleando en medio de varios hombres que los motivan en todo momento para que continúe la pelea. Al principio del video vemos que un primer niño dice algunos insultos de tipo: “arrímate pa’ ca’ pa’ la Joroba, perro. Pa’ tirarte a balazos cagado hocicón verga. Me pelas la verga”, a lo que el otro niño dice: “Eh, qué trae pinche morrito verga. Te voy a pegar una verguiza güey, la neta. Bríncale pa’ ca’ pa’ la oficina aquí en la Lomera”. En este video podemos ver que no es que haya sujetos violentos que se suman a las filas del narcotráfico, sino que es éste quien los va configurando en una masculinidad heteronormativa y falocéntrica. Es el narco con su saber-hacer el que mediante actos reiterativos de violencia va construyendo una forma específica de ser hombre.³ Hombres entrenados para matar, capacitados para ejercer la violencia sin mostrar empatía por su víctima, que usan un discurso que reafirma la hombría con expresiones del tipo “somos la mera verga”, mismas que dan cuenta de un machismo centrado en una hegemonía masculina de fuerte carácter bélico. Hablamos de una masculinidad castrense.

Estamos ante una masculinidad narcotraficante atravesada por la militarización. Cuestión que no es insólita sino lógica, pues se relaciona con el hecho de que el saber-hacer narcotraficante tiene sus bases en las técnicas militares

3 En esta relación entre menores de edad, narcotráfico y construcción de masculinidad queremos destacar dos hechos que en su momento generaron polémica. El primero ocurrió en 2015, cuando un grupo de cinco menores de edad torturaron y asesinaron al niño Christopher Raymundo, de seis años, mientras estaban jugando a ser sicarios que secuestraban a una víctima. El segundo ocurrió en 2019, cuando en las celebraciones por el Día de Muertos, circularon videos de niños disfrazados como sicarios, en especial uno que además de vestir al “estilo narcotraficante”, iba jalando un bulto envuelto en una bolsa negra que simulaba ser el cuerpo de una víctima. Estos dos ejemplos también nos dan una idea de cómo ciertas prácticas de la vida cotidiana, como jugar, configuran el género.

y en su desarrollo para el quehacer de la guerra. La violencia especializada que practican los narcotraficantes no es sin sentido, sino que se funda en una racionalidad instrumental de muerte y dichos métodos sofisticados de crueldad tienen un carácter policiaco y militar. Porque, así como el narco despliega una violencia desmedida para afianzar y conservar su poder intimidatorio, el Estado ha usado recursos similares para reprimir a la oposición y conservar su autoridad y voluntad.⁴

La militarización del narcotraficante es algo histórico, no siempre fue así, se fue configurando de esa forma. La imagen arquetípica con la que representábamos al narcotraficante en pantalón de mezclilla, botas de piel, cinturón piteado, camisa de seda, cadena de oro y sombrero está quedando atrás; ahora se nos presenta la imagen del narcotraficante con una estética militarista. Las botas vaqueras han sido reemplazadas por las botas tácticas, el pantalón de mezclilla por el pantalón camuflajeado, el sombrero por la gorra militar. Ahora lleva chaleco con espacios para cargadores, guantes tácticos, fornituras, radios de comunicación en el pecho, pasamontañas y hasta granadas. Los vehículos en los que se mueve también suelen tener un aspecto militar y muchas veces llevan las siglas de sus organizaciones. La militarización de las fuerzas narcotraficantes es una de las muestras más claras de cómo su saber-hacer (saber torturar, matar, desaparecer, aterrorizar) es algo que se ha venido aprendiendo desde las fuerzas de seguridad estatales y que tienen que ver con una reiteración constante de la violencia. Militarización que refiere a la imagen y a las prácticas de crueldad, las cuales van a marcar los cuerpos y las relaciones sociales de los sujetos que se relacionan en el narcotráfico.

Cuando prestamos atención al montaje que se nos presenta en los interrogatorios, hay dos cuestiones que destacan y que refieren al tipo de hombre que aparece a cuadro como la víctima. La primera es que, en la gran mayoría de los casos, los interrogatorios se realizan a hombres y no a mujeres, y la segunda refiere al tipo específico de hombre que aparece en los videos. En cuanto a la primera cuestión, sí es posible encontrar videos en los que son mujeres quienes sufren el interrogatorio, asesinato y desmembramiento; sin

4 Ejemplo de ello es el periodo que se conoce en México como la Guerra sucia, momento en el que prevaleció el espionaje a los ciudadanos, la censura de prensa, la represión a los movimientos sociales y la tortura sistemática, así como el asesinato y la desaparición forzada de los disidentes políticos. Quienes ejercieron aquella violencia de Estado fueron varias instituciones gubernamentales, principalmente las relacionadas a la seguridad pública.

embargo, en su mayoría son los hombres las víctimas del saber-hacer narcotraficante. Los hombres también son víctimas de la violencia patriarcal. Y esto es algo que Rita Segato también ha destacado. Ella habla de que las mujeres han identificado su propio sufrimiento y han hablado de él. Pero que los hombres no han podido hacerlo y que eso es algo que hay que cambiar:

Una de las claves del cambio será hablar entre todos de la victimización de los hombres por el mandato de masculinidad y por la nefasta estructura corporativa de la fratria masculina. Existe violencia de género intra-género, y la primera víctima del mandato de masculinidad son los hombres: obligados a curvarse al pacto corporativo y a obedecer sus reglas y jerarquías desde que ingresan a la vida en sociedad. Es la familia la que los prepara para esto. La iniciación a la masculinidad es un tránsito violentísimo. Esa violencia más tarde va a revertir al mundo (2018: 16).

Es claro que las mujeres sufren la violencia del narcotráfico en todas sus formas, incluyendo la trata de personas con fines de explotación sexual; pero en estos interrogatorios vemos hombres violentando a otros hombres, situación que nos permite entender esta forma de construcción de masculinidad. Lo que nos remite, además, a la segunda cuestión referente al tipo de hombre que vemos en estos interrogatorios narcotraficantes. Y lo que se nos presenta como el personaje central (en tanto que está en primer plano) generalmente no es un personaje importante dentro del mundo del narco. No es ese gran criminal que le pelea al Estado el monopolio de la violencia. No suelen ser los jefes los que aparecen en esos videos, al contrario, son personas de bajo rango, vidas que no importan, cuerpos desechables, carne de cañón. Vidas narcotraficantes que no son importantes, sino marginales. Vidas que estarían destinadas al total olvido, a no ser porque aparecen en estos videos y, así, nos dejan un registro fílmico de una masculinidad narcotraficante siendo víctima de esa misma violencia masculina. Estos pequeños “narcotraficantes”, lejos de ser admirados, son despreciados por el Estado, por la sociedad y por el espectador del video. Son, en palabras de Judith Butler (2002), vidas que no se consideran vivibles ni dignas de ser lloradas, que no vale la pena salvar (Butler, 2009). Vidas que nos recuerdan a los hombres infames de los que nos habló Foucault:

He querido que estos personajes fuesen ellos mismos oscuros, que no estuviesen destinados a ningún tipo de gloria, que no estuviesen dotados de ninguna de esas grandezas instituidas y valoradas –nacimiento, fortuna, santidad, heroísmo o genialidad–, que perteneciesen a esos millones de existencias destinadas a no dejar rastro, que en sus desgracias, en sus pasiones, en sus amores y en sus odios hubiese un tono gris y ordinario frente a lo que generalmente se considera digno de ser narrado (2011: 81).

Estos narcotraficantes precarizados, estos pequeños delincuentes están lejos de ser ese gran criminal, del que Benjamin decía que causa la admiración de la gente porque desafía al Estado en el monopolio de la violencia.⁵ Y nos parece que esto también es destacable porque una de las representaciones más recurridas del narcotraficante es la del gran capo. Esto ocurre no sólo en el discurso de la industria cultural (películas, series y corridos), que nos presenta a estos personajes como poderosos, ricos, muchas veces atractivos y siempre rodeados de mujeres, autos y lujos. Discurso que construye una determinada masculinidad que se relaciona con el hecho de ser el jefe de una organización criminal (de ser el patrón, *el mero mero*), además de ser valientes y seductores. Es algo que ocurre también en el discurso periodístico que se interesa más por investigar y narrar la vida de los jefes de grupos delictivos como pueden ser el Chapo, el Mencho o el Mayo; y que a los narcotraficantes de bajo nivel los invisibiliza o los presenta como meras cifras en los conteos de muertos o de detenidos. Y es aquí, en los interrogatorios narcotraficantes, en donde se visibiliza otra forma de masculinidad distinta a la estereotipada.

Para mostrar el ejemplo de un interrogatorio narcotraficante con una imagen en un texto escrito tenemos que hacer una “captura de pantalla”. Necesitamos tomar una imagen instantánea de una secuencia en movimiento, detener el tiempo por un momento para fijarlo en una representación que podamos observar. Esta idea de detener el tiempo para poder analizar un evento determinado nos hace pensar en el diorama de los museos. Hacer una relación entre la imagen fija de un video de interrogatorio narcotraficante y el diorama como artefacto de museo nos resulta efectiva en tanto que este último es una representación visual que se nos presenta, al igual que el video, como un montaje que empalma diferentes técnicas y temporalidades que nos dirán más cosas

5 Véase *Para una crítica de la violencia*, Benjamin (1995).

de las que vemos a simple vista. Este acercamiento al diorama, lo hacemos siguiendo las ideas de Donna Haraway en su trabajo *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín del Edén*. En este texto, la autora cuestiona la estructura patriarcal que se esconde detrás del proyecto del museo, en específico del Museo Americano de Historia Natural, ubicado en Nueva York, y lo hace a través de los dioramas que se ubican en el Salón Africano. De ellos, Haraway nos dice:

Detrás de cada animal disecado, de cada escultura de bronce o de cada fotografía, encontramos una profusión de objetos e interacciones sociales entre las personas y otros animales que en último término pueden ser recompuestos con el fin de narrar una biografía que abarque los temas más relevantes de Estados Unidos del siglo xx (2015: 31).

Con estas palabras la autora hace referencia a que, contrario a lo que pensaba el presidente del museo, el autor de los dioramas (el taxidermista Carl Akeley) no estaba haciendo con su trabajo una biografía de África, sino de América del Norte. Sus representaciones de la naturaleza africana en un momento de máxima perfección no dan cuenta de una historia de África, al contrario, nos narran una fábula atravesada por las marcas de raza, sexo y clase sobre el “comercio del poder y del conocimiento en el capitalismo monopolista de la supremacía masculina y blanca” (2015: 31) Haraway comprende que en esos dioramas se da una profusión de objetos e interacciones sociales que abren un abanico de posibilidades simbólicas que conducen a múltiples posibilidades de sentido. Lo que le permite hacer una recomposición que da cuenta de algo que no veíamos en un primer momento, de algo que parecía no estar ahí. Este ejercicio de pensamiento es el que nosotros hemos buscado hacer al estudiar los interrogatorios narcotraficantes.

Siguiendo con la relación que hacemos entre los interrogatorios y el diorama, presentamos el trabajo que el artista Trinidad Guerrero Castorena ha realizado sobre la representación del cuerpo y la violencia dentro del fenómeno del narcotráfico. Trinidad Guerrero (Rincón de Ramos, Aguascalientes, 6 de marzo de 1991) estudió en la Universidad de las Artes de Aguascalientes, es maestro en Arte por la Universidad Autónoma de Aguascalientes y doctor en Filosofía e Historia de las Ideas por la Universidad Autónoma de Zacatecas. Entre los distintos proyectos que Guerrero ha realizado nos interesa el que él

ha llamado “La narco-ejecución”, en el cual, a partir de fotografías de ejecuciones relacionadas con el narcotráfico que encuentra en internet, hace una representación tridimensional a manera de dioramas.



Imagen 4. Nuevo León, CDG, 4/8/11 (el cuerpo como estandarte), 2014.

Materiales: plastilina epóxica, óleo, pilar de MDF (montada sobre la pared). Medidas: largo: 130 cm, alto: 105 cm, ancho: 33 cm. Fuente: recuperado de Guerrero (2014: 40).

El trabajo de Trinidad Guerreo es significativo porque sus dioramas ponen en juego los temas que venimos trabajando en el presente artículo, como el saber-hacer. Del cual ya hemos dicho, es un saber que se aprende y se vuelve a enseñar. Un saber que es reiterativo y que se hace presente en estos dioramas, pues ellos en sí son un recurso didáctico que pretenden dar conocimiento a las personas sobre el mundo de la naturaleza o sobre un hecho histórico. Además de que los dioramas suelen encontrarse en museos, cuyo proyecto está relacionado con la educación popular, la investigación y la divulgación científica. Entre los distintos dioramas que Trinidad ha realizado, llama la atención el siguiente trabajo que lleva por título *Diorama de una narco-ejecución II*:



Imagen 5. Diorama de una narco-ejecución II, 2014.

Material: MDF, plastilina epóxica, óleo. Medidas: largo: 20 cm, alto: 20 cm, ancho: 20 cm.

Fuente: recuperado de Guerrero (2014: 31).

Nos interesa esta obra porque no muestra un cuerpo sin vida, sino que detiene el tiempo en ese momento anterior a que se transmute lo vivo en un cuerpo muerto y desechado. Guerrero nos presenta un diorama de un interrogatorio y es interesante cómo él mismo reflexiona, en su tesis de maestría, sobre la similitud con la que eran presentados los capos ante las cámaras por las

autoridades cuando estos eran detenidos (se les veía rodeados de figuras policíacas o militares portando armas de alto calibre) y la forma en que después los narcos comenzaron a presentar a sus detenidos. Y así “el interrogatorio se vuelve narco-interrogatorio” (Guerrero, 2014: 59). Y resulta importante cómo el artista sabe que al trabajar con dioramas está poniendo en cuestión la idea misma de diorama y su relación con la representación de la violencia. En su tesis explica:

Casi siempre, en los dioramas de un museo, se ven representaciones de batallas o actos violentos que no son disimulados, esto obedecería a tres razones. Primero, que el diorama, como parte de un museo, cumple con una *honestidad científica* que no le permite falsear o disimular la verdad de los acontecimientos. Segundo, que el diorama por ser una representación a pequeña escala se presenta como inofensiva, se la ve con más curiosidad que con agresividad. Tercero, debido a la distancia del acontecimiento histórico, la violencia se ve como algo lejano que pertenece a otro tiempo por lo que también resulta inofensivo (2014: 82).

Pero al observar y reflexionar su trabajo, nos damos cuenta de que sus dioramas poco tienen de inofensivos y que, al contrario, hacen una crítica a la representación de la violencia. Guerreño es consciente de que sus representaciones son, a la vez, representaciones de otra representación. Entiende que todo es actuado y escenificado. Que en los videos que nosotros llamamos aquí *de interrogatorios narcotraficantes* y que él llama *video-ejecución*, el victimario está asumiendo el papel de victimario y actúa como tal. Y que la víctima también actúa y que se representa a sí mismo como víctima. Que los otros hombres armados que aparecen en escena son extras. Que todos forman parte de un elenco. El artista, al crear el diorama, desmonta las narrativas que el diorama clásico pretende sostener, como lo son la honestidad científica, la representación inofensiva y la distancia entre el acontecimiento y el espectador. Todas estas cuestiones que nosotros hemos buscado abordar en relación con los interrogatorios. Con los videos de interrogatorios narcotraficantes estamos ante la representación de una representación. Pero los dioramas de Trinidad Guerrero llevan el juego más lejos al ser la representación de la representación de otra representación: ¿representación de qué? De ciertos saberes y técnicas que aquí hemos llamado el saber-hacer narcotraficante. Y, a la vez, representación

de relaciones sociales que son construidas mediante esos saberes y que nada tienen de natural, pero que sí son capaces de convertirse en prácticas sociales de violencia y crueldad entre los sujetos. El diorama de Guerrero es una reproducción de un montaje que a la vez reproduce otra cosa. Al igual que los dioramas de Akeley estudiados por Haraway, los de Guerrero dan cuenta de una estructura que está detrás de la escena que reproducen.

Pensar los interrogatorios narcotraficantes nos permite ver en esas representaciones marcas de raza, clase y género que en un primer momento pudieran pasar desapercibidas y que operan en la construcción de una masculinidad violenta y de carácter militar. Lo que vemos en estos videos es la representación de una violencia que se ejerce sobre sujetos que suelen ser de piel morena, de clase baja, jóvenes y la mayoría de las veces, varones. Los victimarios, que, aunque suelen cubrir su cuerpo con uniformes y pasamontañas, parecen tener las mismas marcas. Hombres jóvenes, morenos y de clase social baja ejerciendo una violencia descarnada hacia otros sujetos de su misma condición. Y nos aventuramos a creer que los verdugos saben que, en cualquier momento, les puede tocar interpretar el papel de víctima; y así participar en la constante repetición que permite la continuidad de la violencia y de la construcción de masculinidades.

Referencias

- Benjamin, W. (1995). *Para una crítica de la violencia*. Buenos Aires: Leviatán.
- ____ (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2009). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- ____ (2020). *La fuerza de la no violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- ____ (2004). La tecnología del género. En C. Millán y Á. Estrada (coord.). *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo* (202-234). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas. Según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

- ____ (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (2001). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Altamira.
- Guerrero, J. (2014). Algo sobre las narco-ejecuciones. El cuerpo como discurso-objeto de poder. Tesis de maestría. Aguascalientes: Universidad de las Artes de Aguascalientes.
- Haraway, D. (2015). *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el jardín del Edén*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Laclau, E., y C. Mouffe (2000). Posmarxismo. Sin pedido de disculpas. En E. Laclau, *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moncrieff, H. (2016). El Ponchis: la masculinización de un joven sicario en Morelos. En M. Macleod, D. Mindek y J. Ramírez (coords.). *Violencias graves en Morelos. Una mirada sociocultural*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Villarreal, H. (2018). Lo interroga grupo armado y después cercenan su cuerpo. *Presencia. El diario digital de Veracruz*, 15 de septiembre de 2018, s. p. Recuperado el 10 de febrero de 2022 de [<https://www.presencia.mx/nota.aspx?id=147348&s=3>].

Algunas consecuencias



Escuchar a los muertos. Testimonio, trabajo arqueológico y sensibilidad del silencio

Roberto Monroy Álvarez

[...] los viejos de pelos gris y hombros caídos, los revolucionarios frustrados que trabajan ahí por el sueldo pero también, con una especie de sordo ahínco, porque quieren hacer hablar a los muertos.

Rodrigo Rey Rosas, El material humano.

Otras que quedaron fuera de la lista o que jamás nadie las encontró, enterradas en fosas comunes en el desierto o esparcidas sus cenizas en medio de la noche, cuando ni el que siembra sabe en donde, en qué lugar se encuentra.

Roberto Bolaño, 2666.

Introducción. “¿Cómo escribir sobre el silencio?”

La pregunta *¿es posible escuchar a los muertos?*, más que un simple juego retórico, implica para esta reflexión el inicio de una

crítica hacia una tradición que supone, en el ejercicio del hablar y el escuchar, una relación lógica y axiológica respecto a la representación política y estética. El objetivo de este análisis es el cuestionamiento de la fórmula discursiva que señala a la voz como condición del ejercicio de memoria –específicamente respecto al testimonio–, revisando con ello el *silencio* al que se ha condenado a determinadas figuras del espectro social, político y cultural por carecer de voz. Para dicha reflexión se revisarán una serie de textos que señalaron una relación entre testimonio y voz, y que significaron aportaciones esenciales para el debate sobre la violencia (Agamben, 2019; Derrida, 1996) y la representación política (Spivak, 2003; Beverley, 2010), tratando de compararlos con la experiencia producida por la violencia contemporánea en México, específicamente la de las fosas comunes clandestinas,¹ preguntándonos si es posible el ejercicio testimonial de aquellos muertos sin voz y sin reconocimiento.

La idea para esta reflexión en torno a la voz, al escucha y a la sensibilidad nació de una obra de Diego Enrique Osorno (2017), *Un vaquero cruza la frontera en silencio*. En este texto límite entre novela y testimonio, Osorno cuenta la historia de su tío Gerónimo González Garza, un sordomudo que cruzó ilegalmente y por primera vez la frontera norte con Estados Unidos en 1969, y quien llevaba una vida nómada entre los dos países hasta asentarse legalmente en Texas –pero viajando constantemente a México– a principios de 1991. Sin embargo, lo que pareciera ser la historia de exclusión que vive un

1 Alrededor del texto nos centraremos en lo que se ha llamado fosas clandestinas, específicamente las fosas de San Fernando en Tamaulipas, México, y cuya autoría corresponde al crimen organizado. Sin embargo, la crisis forense en México, producto de la cantidad de muertos y sus condiciones de aparición, ha hecho que se cuestione la legalidad también de las fosas comunes utilizadas por los gobiernos de los distintos niveles. Específicamente los casos conocidos de las fosas comunes, llamadas también clandestinas; en Morelos, Teltelcingo y Jojutla son ejemplos de lo anterior, dando cuenta a nivel estatal de una cierta indeterminación entre las prácticas legales e ilegales del manejo de los cuerpos. Por otro lado, hay que notar que existe hoy en día una discusión acerca de qué es una fosa común/clandestina, pues una conceptualización facciosa del término ha hecho que parte del problema del hallazgo de cuerpos concentrados desaparezca de los registros sobre violencia. Así, muchos gobiernos estatales en México, por ejemplo, han tratado de demostrar que no tienen casos de fosas clandestinas al usar perversamente una denominación distinta a la manejada por las organizaciones de derechos humanos o la misma Secretaría de Gobierno federal. Lo interesante es, no tanto determinar un concepto final en cuanto a las fosas comunes o clandestinas, sino más bien analizar la formación discursiva, y sus derivas, producida por el problema *sui generis* en México. Para encontrar más información sobre este debate puede consultarse a Fabrizio Lorusso (2021), “Una discusión sobre el concepto de fosa clandestina y el contexto mexicano. El caso de Guanajuato”, ficha referida en la bibliografía de este texto.

sordomudo migrante termina en una reflexión sobre la situación de violencia en México durante los últimos 30 años, específicamente en relación con la masacre de San Fernando.² Casi al finalizar el texto, y a propósito de la falta de una narrativa propia en el noreste mexicano,³ Osorno denuncia el “silencio” de escritores, periodistas o académicos en cuanto a la violencia en Tamaulipas, y en específico de la “masacre de 72 migrantes en agosto del 2010 [...] uno de los mayores crímenes masivos en la historia reciente del país” (Osorno, 2017: 100). En este sentido, el autor equipara la figura del sordomudo con los muertos en la fosa de San Fernando a partir del silencio que los aprisiona; esos muertos para los que, desde cierto horizonte, no son literalmente nadie puesto que no dan cuenta de sí mediante su voz. “¿Cómo escribir sobre el silencio?”, se pregunta Osorno, y nos volvemos a preguntar aquí al ver el problema desde una imposibilidad lógica, ética o política de que los muertos hablen, de que los escuchemos o incluso que de hablemos por ellos. El presente texto tratará de pensar, como desafío a esa “evidente” imposibilidad de hablar, en una sensibilidad del silencio que permita, tal vez, “escuchar a los muertos con los ojos”.⁴

(Im)posibilidad del testimonio

Como apunta Susan Sontag (1958), en la época moderna uno de los temas más atractivos para el arte, la literatura o la filosofía del lenguaje es el silencio. Nombres propios como Arthur Rimbaud, Ludwig Wittgenstein o Marcel Duchamp, dice Sontag –no en absoluto sino figuradamente– acuden al silencio para liberar la pesada materialidad que ahoga el espíritu. Una típica división

2 Crimen cometido por el cartel de Los Zetas en la población de San Fernando, Tamaulipas, en donde fueron ejecutadas y ejecutados 72 inmigrantes –58 hombres y 14 mujeres– indocumentados provenientes de Centro y Sudamérica entre el 22 y el 23 de agosto de 2010. Luego de su asesinato, los cuerpos fueron apilados y abandonados en una fosa clandestina. A partir del hallazgo de los cadáveres, debido a un testigo que sobrevivió a la masacre, las autoridades han descubierto más fosas clandestinas en la comunidad y sus alrededores, hallando más de 200 cuerpos.

3 Para Diego Enrique Osorno (2017), y en comparación con el otro lado de la frontera –Tijuana, Ciudad Juárez–, la parte noreste del país carece de una narrativa literaria o periodística que la defina. Esa falta de una épica contemporánea es un factor que contribuye a olvidar las masacres cometidas, por ejemplo, en Nuevo León o Tamaulipas.

4 En principio, la frase proviene de unos versos de Quevedo, pero también da título a la lección inaugural de la cátedra de Chartier en el Collège de France sobre la historia de la práctica de lo escrito.

entre lo material y lo inmaterial atraviesa la episteme moderna en el arte que produce aproximaciones a una sensibilidad límite que parte de estas estéticas o, también llamadas por Sontag, retóricas del silencio. Paradójicamente, una forma de experimentar el silencio desde el decir, o el decir desde el silencio, se da desde “un ejercicio del ascetismo” que ubica al artista, escritor o filósofo en una posición extrema. Para Sontag, desde un tradicional binarismo cuerpo/espíritu, el silencio dice más que las palabras.

Sin duda esta última idea ha sido el centro de ciertas discusiones sobre el arte y la violencia en los últimos tiempos y retomada por varios críticos de origen europeo.⁵ Tal vez iniciada con la famosa frase de Adorno en cuanto a la experiencia del campo de concentración, “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”,⁶ pareciera que una de las instancias más adecuadas del arte y de la reflexión teórica sobre el testimonio es lo irrepresentable de experiencias límite que se asumen como el horror absoluto, dando como resultado expresiones que muestran el silencio, el vacío, la ausencia, por paradójico que parezca. Sin embargo, hay que notar que, como apunta Villegas, “la lógica del horror es siempre una lógica de la admiración, de lo espantoso y de la adveración profunda hacia algo. Pero muchas veces también esa lógica inmoviliza” (2010: 45); esto es, hay una severa implicación al pensar estos procesos dentro de un régimen descrito por ciertos teóricos como inefables, puesto que no se convoca al análisis de la violencia misma. Más aún, pareciera ser que “los escenarios de corrección también son orientados y vigilados desde los marcos de la reflexión intelectual, a partir de la máxima de ‘lo irrepresentable’ sostenida por algunos pensadores desde la segunda mitad del siglo veinte, hasta hoy” (Diegues, 2013: 50), dando con ello regímenes que posibilitan o imposibilitan la comunicación de la experiencia de violencia.

5 Además de los que nombraremos aquí, podemos agregar a Jean-François Lyotard, Jean Louis Déotte, Jacques Rancière, Georges Didi-Huberman o Jean-Luc Nancy (Diegues, 2013: 51).

6 En un gesto similar a la frase de Adorno, el escritor Javier Sicilia abandonó su labor en la poesía como protesta ante la violencia en México cuando en el año 2011 su hijo fue asesinado junto a otros seis jóvenes a manos del crimen organizado. En su último poema, Sicilia relaciona la violencia con el silencio metonímicamente para dar cuenta de su decisión/imposición: “El mundo ya no es digno de la palabra / nos la ahogaron adentro / como te asfixiaron / como te desgarraron a ti los pulmones / y el dolor no se me aparta / sólo queda un mundo. / Por el silencio de los justos / sólo por tu silencio y por mi silencio, Juanelo / el mundo ya no es digno de la palabra, es mi último poema, no puedo escribir más poesía... la poesía ya no existe en mí”.

Giorgio Agamben (2019) retoma este problema de la estética o el discurso moderno en unas aproximaciones al problema que, según el filósofo italiano, sirve de paradigma a la humanidad. En *Lo que resta de Auschwitz. El archivo y el testimonio* Agamben explora el problema del ejercicio testimonial, en específico de aquellos que no pueden, por las lógicas mismas de la violencia y sus efectos, dar testimonio. El problema, según Agamben, es que la lógica del campo de concentración produjo no sólo las formas de violencias paradigmáticas de la modernidad, sino un dispositivo que impedía, a los que sintieron su efecto, dar cuenta del mismo. Según los testimonios con los que él trabaja –principalmente la obra narrativa de Primo Levi–, el campo de concentración produjo la diferencia entre aquellos que sobrevivieron y pueden hablar de su experiencia en el campo; y el “musulmán”, figura del vocabulario propio del campo que designaba a aquel que “ha visto a la Gorgona”⁷ y por ello se le ha arrebatado la palabra, se les ha imposibilitado dar cuenta de la violencia. El uso de la palabra musulmán, como señalan los mismos testimonios, no hace referencia a los practicantes del Islam –aunque se puede analizar su relación discursiva con mayor profundidad–, sino que era utilizada para designar a esos cuerpos límites, débiles y destinados a no sobrevivir más de tres meses en el campo: “los hundidos, los cimientos del campo, ellos, la masa anónima, continuamente renovada y siempre idéntica, de no hombres que marchan y trabajan en silencio, apagada en ellos la llama divina, demasiado vacíos ya para sufrir verdaderamente. Se duda en llamarlos vivos: se duda en llamar muerte a su muerte” (Levi, 2015: 98-99).

Por otro lado, mediante la figura mítica de la Gorgona, aquella que petrifica a los hombres que la miran, Agamben da cuenta de un ejercicio de sinestesia al establecer una relación inmediata entre el ver y el hablar. Al mirar de cerca el horror, los ojos de la monstruosidad en persona, el prisionero se verá convertido en piedra y en ese mismo sentido estará imposibilitado para hablar, convertido en el *Muselmänner*. El hecho de ver lo deja sin palabras con las cuales comunicar su experiencia, imposibilitando con ello la posibilidad de testimoniar lo profundo del campo. El silencio en estas figuras responde a los

7 “Si ver a la Gorgona significa ver la imposibilidad de ver, la Gorgona no nombra en ese caso algo que está en el campo o acontece en él, algo que el musulmán habría visto, a diferencia del superviviente. Designa más bien la imposibilidad de ver de quien está en el campo, de quien en el campo ‘ha tocado fondo’ y se ha convertido en ‘no-hombre’. El musulmán no ha visto nada, no ha conocido nada, salvo la imposibilidad de conocer y ver” (Agamben, 2019: 66).

mismos ejercicios de violencia que presencian, en una relación sensible –producto de los sentidos– que no queda del todo clara.

Es importante retomar del argumento de Agamben la aproximación etimológica que se proporciona sobre la palabra testigo y que es útil para sostener su crítica. Como dice el italiano, en latín hay dos palabras para decir testigo: *testis*, de la que deriva el término testigo y que significa el que se pone como tercero en un proceso o una pelea, es decir, el que podrá testificar lo que vio desde la distancia en un lugar neutral. La segunda es *superstes*, el que ha vivido algo, el que ha atravesado hasta el final un acontecimiento y por ello puede dar testimonio (Agamben, 2019: 17). En el ejemplo que maneja Agamben, Primo Levi, superviviente del campo de concentración y autor de varias narraciones sobre lo mismo, no puede ser un testigo en sentido estricto, no puede dar testimonio porque él no es suficientemente ajeno a lo ocurrido para considerarse un tercero: al ser prisionero en los campos de concentración y ser sujeto de la violencia nazi, la posición de Levi está demasiado comprometida en el proceso, y eso es precisamente lo que le impide poder ser testigo. Por otro lado, en la segunda fuente etimológica de la palabra, Levi tampoco puede ser testigo porque a pesar de que él vivió la violencia, no llegó hasta su final, no llegó a convertirse en el musulmán o a morir, condiciones que le impedirían dar testimonio de lo ocurrido. Al contrario, como lo refieren sus propios textos, él siempre se consideró un salvado.⁸

Según lo anterior, el ejercicio testimonial, en este sentido, es el que se demuestra cuestionado sus propias lógicas. El sobreviviente no puede dar testimonio fidedigno porque él no es el que tuvo la experiencia límite del campo de concentración –no así el musulmán–; no es la víctima, pero la víctima, por las propias lógicas de Auschwitz, tampoco puede dar cuenta de ello porque o ha muerto o ha tocado fondo y ha quedado imposibilitado para el decir. Bajo esa reflexión, cualquier testimonio será tomado como una mentira o

8 Siguiendo la revisión etimológica, de Agamben, la palabra griega con la que se designa al testigo es *mártys*, mártir, que los primeros cristianos utilizaron “para indicar la muerte de los cristianos perseguidos que, de este modo, testimoniaban su fe” (2019: 30). Sin embargo, el mismo Agamben reitera que los sobrevivientes de Auschwitz no son mártires, puesto que se opone a la explicación sacrificial del exterminio judío –aunque esta fórmula reitera una relación entre violencia, testimonio y silencio: los muertos no pueden hablar, no pueden dar testimonio–. Según Sontag, las experiencias artísticas, literarias o filosóficas marcan un regreso “sagrado” al silencio, una perspectiva mística envuelve el fenómeno de la violencia y deja ver al testigo como ese que “adora en silencio”, que sufre en silencio, diríamos, o que observa a la Gorgona, dirá el autor a propósito de Levi; es decir que ha atestiguado, pero no puede decir lo que atestiguó.

como sobrerrepresentación. Como apunta Agamben, es imposible escuchar a las víctimas, porque escuchar su testimonio, paradójicamente, implica no escucharlas: “nos pareció evidente que el testimonio contenía en su parte esencia como una laguna, que los sobrevivientes testimoniaron acerca de algo de lo que no podía haber testimonio; comentar su testimonio necesariamente significó interrogar esa laguna, más bien, tratar de escucharla” (2019: 12). Así, el ejercicio de un texto testimonial se imposibilita al considerarlo tal; es más, una condición del testimonio parece ser la imposibilidad del decir lo que ha pasado. Y más bien los testimonios que actualmente tenemos nos llegan como testigos de esa imposibilidad de decir. Entendemos aquí la postura teórica política de pensar en Agamben, el campo de concentración, como único e imposible de testimoniar,⁹ sin embargo, para nuestro análisis discursivo es sintomática la forma de considerar la violencia, la víctima y la capacidad de contar. El sentido de la violencia no es el sentido del lenguaje, pareciéramos concluir, o como apunta Enrique Díaz Álvarez, “la violencia, ya se sabe, enmudece” (2021: 110).

Cabe rescatar, a manera de comparación, otras reflexiones que aluden, desde un similar punto de enunciación, a la crítica respecto al testimonio. En *La verdad y las formas jurídicas* (2011), Michel Foucault se aproxima al tema del testimonio desde dos textos griegos de la antigüedad: la *Ilíada* de Homero y *Edipo Rey* de Sófocles. En el primer texto la figura del testigo aparece en la disputa entre Antíloco y Menelao a propósito de una carrera de carros, y donde “los organizadores de los juegos habían colocado en este sitio a alguien que se hacía responsable de la regularidad de la carrera. Homero llama a este personaje, sin nombrarlo personalmente, testigo, ἴστος, aquel que está

9 Entendemos que Agamben apuesta por pensar los ejercicios de violencia extrema desde un punto crítico como instrumentalizaciones paradigmáticas para el ejercicio del poder sobre la vida y la muerte, y cuyo testimonio no puede simplemente representarse en una hoja de papel, una imagen o una película, porque precisamente la ruptura que produce esa violencia, entre otras, es la de la misma idea de representación. Tan fuerte es la violencia que también impide su transmisión con fines empáticos o de justicia. Como apunta Jean-Louis Déotte, siguiendo el argumento que Agamben podría compartir con autores como Lyotard, “esta comunidad [la que está ligada a la violencia], sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio; [...] [un] *daño*: el daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche” (2000: 150). Como vemos, la propuesta es pensar el arte y la violencia como una estética ligada al silencio, pues no hay ni testigo que quiera hablar ni tribunal que escuche. Sin embargo, pensamos con Laclau que “lo que es incorrecto es que esa condena reemplace a la explicación, que es lo que ocurre cuando ciertos fenómenos son percibidos como incomprensibles. Sólo podemos comenzar a entender el fascismo si lo vemos como una de las posibilidades inherentes a nuestras sociedades, no como algo que está fuera de toda explicación racional” (Laclau, 2005: 310, cit. en Villegas, 2009: 45).

allí para ver” (Foucault, 2011: 40). Para Foucault es interesante que, debido a la acusación de que uno (Menelao) hizo trampa sobre el otro (Antíloco), la responsabilidad de la producción de verdad no dependa del testigo, pues “su testimonio no se cita y no se le hace pregunta alguna” (2011: 40), por lo que lo deja ver como una figura fuera del litigio jurídico.

Por otro lado, en *Edipo Rey* el testigo aparece ataviado con un poder que hace derrocar a un tirano,¹⁰ pues son el pastor y el esclavo los que, a partir de su saber producido por la experiencia, le dicen a Edipo que él fue quien asesinó a su padre, lo que ocasiona que éste abandone el poder. Foucault explica que el testimonio tiene el poder de derrocar tiranos a partir de la fórmula “haber visto, saber y contar”.¹¹ Aquí el testimonio parece explicar el nacimiento de la misma democracia a partir de oponer el poder sin verdad –Edipo– y la verdad sin poder –el pastor y el esclavo–; en este sentido, habría una diseminación del poder tiránico en nombre de la producción discursiva de los que usualmente no tienen poder, de modo que sostiene la aparición de una suerte de poder político a partir del testimonio.

Finalmente, en un texto con una problemática similar a la de Agamben, Jacques Derrida (1996) completa este acercamiento a la idea de testimonio, también teniendo en cuenta la experiencia de Auschwitz y los textos de Celan, y reitera el problema político de hablar por el otro; sin embargo, parece que su postura no se reduce a la oposición entre voz y silencio, sino que multiplica el umbral (incluso) a condición de la finitud.

Para Derrida, el testigo puede pensarse en tres sentidos:

1. Testimoniar en favor de: “...*Zeuge für jenen* quiere decir comúnmente testimoniar en favor de alguien por oposición a *zeugen gegen jenen*, testimoniar contra alguien” (1996: 19).
2. Testimoniar por, en lugar de; sin embargo, como el mismo Derrida asegura, nadie puede testimoniar en lugar de otro, así como nadie puede

10 Recordemos que Foucault piensa a Edipo, al contrario de ciertas interpretaciones, no como “el contenido secreto de nuestro inconsciente” (2011: 38), sino como la figura del tirano, haciendo de la historia de Sófocles la historia de un poder político.

11 Esta idea del testimonio es fundamental ante una serie de reflexiones que pretenden pensar la producción discursiva de los excluidos como una forma de desplazar la historia de los reyes y así producir una “contrahistoria” –para introducir el mismo término de Foucault–. La posición teórica de los testimonios latinoamericanos que se revisará más abajo puede tener una deuda importante con esta idea foucaultiana.

morir en lugar de otro [...] si no se puede testimoniar sobre un testimonio sin quitarle a este último su valor de testimonio que debe siempre hacerse en primera persona, será difícil identificar al testigo como el tercero que nos representamos fácilmente como cualquiera, como una primera persona reemplazable (Derrida, 1996: 19).

3. “*Testimoniar por* alguien, no en el sentido de *en favor de*, sino para alguien, en el sentido de *ante*, para alguien que se convierte en el destinatario del testimonio, a los ojos o a los oídos” (1996: 19).

Como se puede notar, la aclaración de Derrida también vuelve sobre las derivas y contradicciones a las que se enfrenta el ejercicio del testimoniar: ya sea a favor de alguien, en vez de alguien, ante alguien. Sin embargo, más adelante Derrida afirma que como ejemplo límite en la reflexión del testimonio encontramos la muerte:

[...] si la muerte es aquello sobre lo cual no se puede testimoniar por otro, y antes que nada porque no se puede testimoniar sobre ella para sí, se trata de la sobrevivencia del sobrevivir, como lugar del testimonio y como testamento que encuentra a la vez su posibilidad e imposibilidad, su suerte y su amenaza en esta estructura (1996: 20).

A diferencia de Agamben, Derrida no ve una imposibilidad del testimonio –como testamento– en el punto límite que significa la muerte, porque parece que no asienta su posibilidad en tanto el relato oral, sino que multiplica su posibilidad a partir de las marcas posibles, las múltiples huellas del cuerpo o, incluso, de la ausencia de este. La muerte incluso es el lugar de condición del testimonio, su encuentro entre la posibilidad y la imposibilidad del mismo, el lugar de la deconstrucción de sus políticas. En una lectura atenta a Derrida, pareciera que en su definición él supera la separación que marca el derecho de testimoniar, de estar vivo y dar cuenta de la violencia, al contrario de Agamben que señala esa imposibilidad del decir frente Auschwitz. No trabajamos aquí sobre el sujeto que habla y dice, sino sobre la marca, la huella que está allí. La escritura no es ni un efecto de la oralidad –como no se cansó de mostrar Derrida (1998, 2012)– ni una simple forma de comunicación, sino la misma idea de comunicación depende del ejercicio de la escritura y, por lo tanto, de una cierta finitud, de una cierta muerte. Esta idea nos sirve para analizar las oposiciones

(voz/escucha, oralidad/escritura) que marcan, en los autores arriba citados, la (im)posibilidad del testimonio, y pensar deconstructivamente las operaciones discursivas y políticas que impiden escuchar allí donde no hay palabras.

Los sin voz: subalteridad y representación

En un texto que determinó la dirección de la discusión para la crítica cultural y política, “¿Puede hablar el subalterno?” Gayatri Chakravorty Spivak (2003) retoma la metáfora de la voz relacionándola a la posibilidad de la representación, entendiéndola “como ‘hablar en favor de’, como en la política y representación como ‘re-presentación’, como en arte o filosofía” (2003: 308). No me parece que el texto de Spivak sea el problema de origen de esta discusión,¹² sino que más bien es parte de una larga lista de enunciados que demuestran la importancia de la voz como sinónimo de poder político. Sin embargo, el texto de Spivak nos interesa por la corriente crítica que generó su reflexión a propósito de un proyecto teórico, político y estético que pretendía reflexionar sobre la voz de aquellos sin voz.

El argumento de Spivak (2003) evidencia cómo, a pesar de los múltiples esfuerzos de intelectuales y políticas feministas o poscoloniales, los llamados subalternos se encuentran en una posición tal, dentro de las relaciones de poder, que están estructuralmente imposibilitados para poder producir discursividad. Pareciera, es más, que la condición de subalteridad es la propia imposibilidad de su representación, puesto que más que sujetos de esos campos, su “esencia” puede definirse como el “residuo” condicionado por su exclusión del orden del discurso. Así, una mujer de la india pobre no podrá generar ningún tipo de voz en tanto existan discursos patriarcales, coloniales o de clase que intenten silenciarla o incluso hablar por ella.¹³ En tanto ese último ejemplo, Spivak (2003)

12 Ya desde Aristóteles se le concedía al hombre en relación con el animal o al bárbaro, por ejemplo, un lugar privilegiado por su condición de hablante.

13 Interesante es que la escritora mexicana Margo Glantz se preguntase por qué existe un número mayor de testimonios de hombres que de mujeres de los campos de concentración. Además de considerar la evidente violencia de género que sufrieron las mujeres, Glantz, y a propósito del texto de Agamben que aquí se ha trabajado, señala la connotación genérica del propio término: “Además a los testículos se les llama testigos, y esto es uno de los argumentos que las academias de la lengua... utilizan para no autorizar el femenino de esta palabra. Y si los testículos, como lo afirma Covarrubias en su *Tesoro de la lengua*

señala, a partir de Marx en *El 18 brumario de Luis Bonaparte*, que existen clases sociales tan débiles políticamente que ni siquiera pueden representarse ellas mismas, en cambio tienen que representarse siempre en otras clases, movimiento que implicará por efecto una forma de silenciamiento. Spivak pone de ejemplo de ese ejercicio de subalterización la condición de exclusión a la que se enfrentan las mujeres, siempre silenciadas o forzadas a hacerse escuchar a través de narrativas patriarcales que no hacen más que volver a silenciarlas.¹⁴ Inscribirse en narrativas androcéntricas ha sido la larga condena a través de la historia de las mujeres, quienes se encuentran efectivamente allí, pero que por las condiciones mismas del orden del discurso –quién es el que puede hablar y por qué– no pueden desarrollar una representación propia de ellas, desde su preocupación y para su propia emancipación.¹⁵

Para Spivak (2003), la dominación se da en tanto las palabras –“en y por las palabras”–, pero en tanto estas son significadas, entendidas, escuchadas por regímenes sensibles que las hacen inteligibles. Ahora bien, habría que notar que la lectura del texto de Spivak puede también entenderse en otro sentido, y no apuntar a la imposibilidad de la voz del subalterno, sino más bien a la imposibilidad que tiene el orden discursivo representado en instituciones académicas y estatales de escuchar –torpes epistemológicamente, precisa John Beverley (2010)–; señalando más bien que los subalternos producen infinidad de signos, pero éstos no son escuchables. Esta lectura nos parece interesante porque pretende desplazar la misma pregunta que Spivak se plantea ante un problema de la sensibilidad y su construcción histórica, además de que disemina la significación política y estética de entender el habla, no reafirmando la posición logocéntrica, sino más bien mostrando lo heterogéneo de la oralidad/escritura. Entonces, al pensar los márgenes, en algún momento llamado “el centro silente, el silenciado”, habría que entender no la totalizante afonía, sino

castellana (1611), ‘son los compañeros, justamente se llaman testigos,’ solo los varones podrán testificar” (2008: 284).

- 14 O si queremos regresar al ejemplo dado por Agamben (2019), el musulmán sería un ejemplo de esto mismo al no poder representar su propia historia, al no poder hablarla y nosotros escucharle, tendrá siempre que representarse en aquellos que sí pueden contar, por ejemplo, Primo Levi.
- 15 Un ejercicio interesante es el de Jean Franco quien, en *Las conspiradoras*, se da a la tarea de rastrear la voz de las mujeres, no en las narraciones hegemónicas, sino en “los débiles espacios en que se forman otros discursos” (1994: 23), en donde ellas recurren a subterfugios, digresiones, disfraces o la misma muerte para luchar por un poder interpretativo y construir narraciones no canónicas.

más bien una inmensa polifonía, poliescritura, pero marcada por la violencia epistemológica que permite “hablar” y también “escuchar”.

En este sentido, la discusión se agudizó entre sectores de la crítica que señalaban que había estrategias para que el subalterno hablara y lográramos escucharlo. Específicamente el académico norteamericano John Beverley (2010), a lo largo de varios ensayos, ha tratado de pensar el género del testimonio como una forma de hablar de

aquellos sujetos –el niño, el “nativo”, la mujer, el loco, el criminal, el proletario– cuyas voces han sido excluidas de las representaciones autorizadas, [y que] hablan o escriben por sí mismo en vez de que se hable o se escriba en nombre suyo (2010: 23).

Beverley se refiere al ejercicio de una literatura que tiene su auge en los años setenta u ochenta en textos políticos sobre experiencias subversivas que discuten la posición de subjetividades tradicionalmente marginadas, y que mediante una especie de vocera o vocero dan testimonio de su propia condición de excluidos.

Una de las figuras icónicas de esta oleada de testimonios fue la indígena quiché Rigoberta Menchú, quien desde su exilio en París da testimonio de su experiencia en su natal Guatemala: “Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro [...]. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo” (Burgos, 1993: 29), dice el inicio del famoso testimonio levantado por –y con autoría de– Elizabeth Burgos, haciendo notar que esta construcción parte, como suelen hacerlo los textos de este género, de una relación sinecdótica, de una voz que representa una colectividad. Más que estar de acuerdo o desacuerdo con esta deriva crítica y teórica, aquí se transcribe la idea de Beverley otra vez y con énfasis en la experiencia política metaforizada siempre en la imagen del que puede hablar:

El testimonio permite “hablar” a la mujer (muchos testimonios conocidos, como *Me llamo Rigoberta Menchú*, están narrados en voz de mujer); pero, a la vez, el testimonio no produce textualmente una “experiencia de mujer” esencializada. El testimonio en voz de mujer es una instancia autoconsciente o “performativa” de lo que Spivak ha defendido como “escenarismo estratégico” (2010: 33, cursivas nuestras).

Póngase atención en esta confusión retórica entre oralidad/escritura en tan fuerte reflexión.

Finalmente, señalar que además de los ejercicios textuales en los que se centra Beverley, otros eventos históricos nos han hecho reflexionar sobre esta posibilidad de representación de los subalternos, y uno de ellos es el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en 1994. A partir del movimiento zapatista y de la producción de múltiples comunicados, muchas veces leídos desde el marco teórico crítico con el que el Grupo de Estudios Subalternos Latinoamericanos estudió el testimonio, varios intelectuales retomaron el discurso del EZLN

arguyendo que éste constituye un ejemplo de cómo los “sin voz” de antes pueden hablar por sí mismos. Así Santiago Castro-Gómez, por ejemplo, dijo que en el EZLN los subalternos por fin pueden representarse “sin precisar de la ilustración de nadie”. Por su parte, Walter Dignolo y Freya Schiwy se entusiasmaron con el zapatismo en la medida en que daría prueba de la posibilidad que tienen los subalternos de “desubalterizarse” (Vanden, 2006: 143).

En una propuesta contraria a las anteriores, y a propósito de una crítica interesante hecha al subcomandante Marcos y a las mimas disciplinas literarias que han tratado de pacificar los textos políticos del EZLN (Fenoglio, 2012), Kristine Vanden Berghe ha elaborado en más de un trabajo una revisión del discurso del zapatismo, puesto que para ella ciertas marcas en los textos zapatistas le hacen dudar de esa inmediatez entre la escritura pública del zapatismo y sus autores indígenas. En un análisis lingüístico a las formas de habla de las distintas etnias que conforman al EZLN en Chiapas, Vanden Berghe (2005) ve una incompatibilidad entre los registros orales mayas y la supuesta forma en que éstos están representados en los escritos del zapatismo, haciendo énfasis, como suelen hacer estas críticas, en la figura de Marcos como posible dirigente, portavoz o traductor del zapatismo. Otra vez, entendiendo el esfuerzo crítico de Vanden Berghe, es evidente esta relación metonímica que piensa escritura y oralidad; en este sentido, y según dicho argumento, al ser los intelectuales y las figuras políticas tradicionales quienes siguen controlando la

representación tanto estética como política, los indígenas quedan en una subalterización persistente por la falta de voz propia.¹⁶

Cruzar en silencio, cruzar el silencio

Hasta aquí la revisión discursiva sobre la posibilidad del testimonio da cuenta de una serie de implicaciones que aquí nos permitiremos señalar: 1) para generar un testimonio genuino es necesaria una voz que narre su experiencia; 2) cierta violencia –paradigmática, como señala Agamben, o sistemática según Spivak o Beverley– imposibilita la producción del testimonio; 3) de la posibilidad o imposibilidad de esta voz dependen los ejercicios políticos, por ejemplo el democrático; 4) la producción de un testimonio requiere, y a la vez produce, un reconocimiento sensible/político. Los anteriores puntos serán precisamente puestos a discusión, porque tanto lo escrito por Agamben como los efectos que tuvo el texto de Spivak, con toda la complejidad que dichas posturas representan, deben encontrar su contraste en otras experiencias. Para lo anterior, nos acercamos a otra figura silente, como la del musulmán o el subalterno: la de los muertos en las fosas comunes clandestinas.

Retomamos ahora el ejercicio de escritura de Diego Enrique Osorno porque su narrativa puede hacer preguntas directas y críticas a las elaboraciones antes revisadas a partir de experiencias contextuales. Como se adelantó, *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, cuenta la historia de Gerónimo González Garza, un sordomudo de nacimiento oriundo de Monterrey, Nuevo León, que pasa su vida transitando ilegal, y luego legalmente, hacia Estados Unidos. El texto testimonial da cuenta de la vida de Gerónimo como aquel vaquero que cruza la frontera en silencio, pero también de la situación de exclusión que, por lo menos discursivamente, enfrentan las personas sin voz. En su revisión, y aprovechándose de elementos históricos y textos definitorios para esa comunidad, Osorno va construyendo un cuadro de lo que significa carecer de voz: “La voz del pequeño Gerónimo –dicen sus padres al nacer–, aunque está dentro de él, permanecerá prisionera” (Osorno, 2017: 22). En otro momento, al tramitar su cartilla militar, la milicia mexicana le exime a Gerónimo presentarse

16 Para profundizar en esta crítica, revítese el texto *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*, en especial el capítulo dos, “¿Pueden hablar los indígenas zapatistas?” (Vanden, 2006).

al encontrarse “inútil [y] los inútiles no están obligados a avisar sus cartillas” (2017: 49), según se asienta en su registro militar. Por último, Osorno también recoge un texto que el intelectual cubano José Martí escribió sobre los sordomudos: “Nacidos como cadáveres [...] los sordomudos están encerrados en una triple cárcel perpetua” (2017: 38).

Como se puede ver, el campo semántico en que gira la figura de los sordomudos los sitúa en una prisión que encierra la voz, que los hace inútiles, que los hace animales,¹⁷ que los considera cadáveres. El análisis que hace Osorno a ese aspecto de la vida de los sordomudos lo hace relacionar la experiencia del silencio al campo político que él mismo como escritor y periodista atraviesa, comparando la afonía absoluta del tío con lo que ha pasado en los últimos 30 años en la región noreste del país en relación con la violencia:

La frontera noreste de México carece de un lenguaje propio en estos tiempos de guerra. Y sin lenguaje la libertad queda mucho más lejos. El lenguaje es lo que hace el pensamiento, marca la diferencia entre lo que es humano y lo que no lo es. Es lenguaje de vela misterio. Pero la frontera noreste no puede hablar (2017: 72).

Este salto sinecdótico, donde compara su región a la figura silenciosa del tío, no sólo es una licencia en el argumento de Osorno, puesto que al finalizar su libro, la reflexión sobre el silencio le hace preguntarse sobre su capacidad, bajo los argumentos que hasta aquí hemos señalado, para escuchar, percibir otras figuras que carecen de voz, y que por la misma operación sensible, como dice Levi a propósito de la figura del musulmán, “desaparecen, sin dejar rastro en la memoria de nadie” (2015: 97). Ejemplo de lo anterior son los 72 migrantes asesinados en San Fernando, Tamaulipas, quienes al no poder hablar y contar su historia, al no poder representarse estética y políticamente, al no partir de un reconocimiento, fueron minimizados en una guerra tan inefable como inexplicable.

Sin embargo, el silencio de los muertos no solamente es producido por su propia condición mortuoria, sino también por el espacio de la fosa que supone una dislocación con cualquier reconocimiento social y ejercicio de memoria.

17 El texto de Osorno señala que usualmente se compara a los sordomudos con las ardillas por el movimiento continuo que hacen ambos con las manos.

No es que se piense que este necroespacio es un paradigma para la discusión política ni que implica figuras más silentes que las del musulmán o el subalterno, sino porque podemos decir que la fosa en sí representa un límite en cuanto a la posibilidad de un testimonio. La fosa en sí implica un “silenciamiento” y un ejercicio de olvido de los muertos, pues su constitución borra los rasgos específicos y, al acumular cuerpo tras cuerpo sin distinción se elimina la posibilidad de un reconocimiento en una economía particular de los cuerpos y los ejercicios de duelo frente a ellos. La fosa común clandestina es una instrumentalización del cuerpo-cadáver que tiene por efecto una dislocación de los caracteres simbólicos en que se construye el “rito funerario”. En este ejercicio de la tanatopolítica, ese “reverso sistemático y complementario” de la biopolítica, dice Gabriel Giorgi (2014), encontramos una construcción discursiva, un lugar común en la modernidad que, en tanto ejercicio de poder, establece una división sensible entre los cuerpos que pueden ser llorados y otros que no, división que parte lo común y redistribuye una relación entre duelo, cuerpo y comunidad: una producción de “muertos sin cadáveres, cadáveres sin nombre, cadáveres fuera de lugar” (Giorgi, 2014: 200), o en otros términos, muertos sin comunidades que los reconozcan y comunidades sin muertos con los cuales hacer un trabajo de duelo; muertos sin reconocimientos, restos sin saber, reflejados en una serie de discursos cada vez más frecuentes: “Tú no eres de aquí”, “tú no eres nadie”, “no tienes nombre”, “no estás ni vivo ni muerto”, “no existes” (Robledo, 2001: 186).

Es bajo la ley impuesta de ese espacio que los muertos no pueden dar testimonio porque la misma fosa está diseñada para evitar cualquier tipo de identificación, representación y memoria al establecer como figura límite el cuerpo sin nombre. Así, a diferencia de los personajes que nombra Beverley (2010) en su extensa revisión –Rigoberta Menchú, Miguel Mármol, Reinaldo Arenas, Juan Pérez Jolote, Domitila–, la mayoría de los muertos en las fosas no tienen un nombre propio desde el cual enunciarse, pues parte de los ejercicios de violencia en contra de ellos es la imposibilidad de que cualquier identidad pueda surgir. Los cuerpos en San Fernando enfrentan además su condición de migrantes, de ajenos, de extraños, de desconocidos. Su identificación –no sólo su reconocimiento legal como individuo, sino el reconocimiento social de su muerte y el duelo que conlleva– se ve atravesada por una política hegemónica

que se niega a contar esas vidas, no sólo por su número, sino por la resistencia a su enumeración, a su sistematización, a su reconocimiento.¹⁸

La migración en este momento histórico, señala Alejandro Castillejo Cuéllar (2020), está atravesada por una serie de relaciones económicas que hace de las personas migrantes figuras sujetas al silencio y el exterminio: “la globalización contemporánea nace con un desplazamiento masivo. Repito: cuerpos extraídos, deslugarizados, sin nombres y sin rostros. La fosa común de los esclavos es otro proyecto casi completamente olvidado, donde el testimonio se hace inaudible” (2020: s. p.). Dicho proceso, producto del propio proyecto civilizatorio, parece reproducirse allí en San Fernando, donde los migrantes desaparecen no sólo físicamente, sino también de cualquier registro sensible.

El efecto de la fosa clandestina incide en los procesos de reconocimiento, identificación y políticas de la memoria, pues parece que los cuerpos entran allí a un espacio de olvido total, de olvido enmudecedor. Como la Universidad Autónoma del Estado de Morelos señaló en el año 2016 respecto a las fosas comunes clandestinas halladas en Tetelcingo, Morelos,¹⁹ que la fosa se convierte en un vertedero de cuerpos basurizados, carentes de cualquier archivo o identificación pertinente que permita diferenciar los cuerpos entre sí. La doble instrumentalización de las fosas tiene la capacidad, por un lado, de hacer olvidar a los muertos, desecharlo en un silencio que impide cualquier ejercicio de duelo sobre ellos; y, por otro lado, la de enviar un mensaje,²⁰ una escritura particular que comunica una ley como advertencia, aquella que prohíbe –como en la tragedia de Antígona– la sepultura a quienes un poder soberano ha señalado como ajenos. Parafraseando a Juan Villoro, tal vez lo que pasa es que no hay sistema lingüístico alguno capaz de nombrar el horror que implica la fosa clandestina y nombrar a aquellos que allí la habitan (cit. en Osorno, 2017: 104), sin al mismo tiempo olvidar el efecto que ésta tiene como tecnología de poder.

18 Vidas a las que nadie acompaña, a las que nadie echa en falta, como apunta Roberto Bolaño en su ficticia pero bien documenta novela 2666 sobre las muertas encontradas en Santa Teresa-Ciudad Juárez (2004: 450).

19 Véase el “Informe sobre las fosas de Tetelcingo” emitido por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos el 22 de junio de 2016, disponible en su página web.

20 Como explica Segato (2013) a propósito de los feminicidios en Ciudad Juárez, los cuerpos, su determinada disposición o incluso su desaparición se pueden entender como escrituras específicas que contienen una dimensión expresiva dispuesta a comunicar. Los feminicidios son así, por ejemplo, mensajes específicos emanados desde cierta autoría/autoridad hegemónica que transmiten o recuerdan determinada ley.

Arqueologías y necroescrituras

Osorno retoma, como respuesta a esa evidente imposibilidad narrativa que produce la fosa común clandestina, el proyecto de la periodista Alma Guillermoprieto, que en septiembre de 2010

convocó a escritores, reporteros, fotógrafos, músico y cineastas a colaborar en un altar virtual en recuerdo del asesinato de los 72 migrantes de San Fernando [...] La idea del altar, **en el cual un escritor o bien un periodista** cuenta la historia de uno de los migrantes víctimas de la masacre, es ‘abrir un pequeño espacio para su voz’ (Osorno, 2017: 102, negritas del original).

Más que de un trabajo de sobre-representación o apropiación de los muertos desconocidos de la fosa, la propuesta de Guillermoprieto implica un ejercicio de búsqueda de rastros de esas huellas que persisten, y que de alguna manera reconfigura sinestésicamente las formas de sensibilidad. Pareciera entonces que, pese a que la frontera –dice Osorno– se expresa con un lenguaje críptico a través de contraseñas que no se pueden comprender (Osorno, 2017: 104), proyectos como el de Guillermoprieto son realmente arqueologías forenses que entre la tierra buscan las huellas para reconstruir una narrativa.²¹ Tal vez es desde allí que se produce el reto político de una sensibilidad a pie de las fosas, porque a pesar de que estos espacios apuestan tanto a desaparecer determinados cuerpos como a manifestar su poder desaparecedor (Calveiro, 2002). Un ejercicio de búsqueda en varios niveles trata de dislocar esa misma disposición: madres, familiares, colectivos, antropólogos, intelectuales, activistas, escritores o artistas han concentrado fuerzas en producir determinado saber a partir de la búsqueda en las fosas, y con ello buscar a sus desaparecidos, reconocer a sus muertos y además reconocer a los que no son sus muertos. Esto

21 Resultado de ese proyecto es el libro *72 migrantes* (2011), donde distintas autoras y autores como Alma Guillermoprieto, Juan Villoro, Diego Enrique Osorno, Lydiette Carrión, entre otras y otros, toman el nombre o el número –en caso de los aún no identificados– de uno de los migrantes asesinados en San Fernando para generar una especie de testimonio sobre la experiencia que éstos pudieron tener. Atravesado por un ejercicio de documentación, de búsqueda, pero también de imaginación. El texto trata de ser pensado como un ejercicio de duelo e indignación sobre los crímenes cometidos a aquellos “seres silenciosos que transitan por México sin documentos, y son otra esperanza que huir de la miseria” (Guillermoprieto, 2011: 19).

es, una serie de acciones que tratan de construir una sensibilidad común, un ejercicio de trabajo de duelo que siente las bases para una comunidad aun allí donde no hay ni identificación ni representación (Butler, 2009). Se produce aquí un desacuerdo con las formas de sentir, y las formas de memoria de los muertos olvidados son acciones políticas en tanto cuestionan el orden sensible de las cosas, lo que se puede escuchar, ver, decir. Así, en distintos frentes disciplinares se ha abierto una lucha por producir un saber en cuanto a los cuerpos, apuntando a una *arqueología desde abajo*: búsqueda de fosas comunes clandestinas, construcción de bancos de ADN, identificación de restos, ejercicios narrativos. Arqueología, como apunta Derrida en *Mal de archivo* (1997), como un trabajo de búsqueda en los estratos que tanto se asemeja al desentierro de una fosa, como a la búsqueda en un archivo o la reconstrucción de sonidos o huellas anímicas.

Si como explica Alejandro Castillejo Cuéllar (2020), una serie de dispositivos institucionales –cierto periodismo, la academia o las formas de consignación hechas desde el Estado con determinados objetivos políticos– han hecho empobrecer la experiencia del testimonio diluyendo su capacidad política al minimizar el espacio para la voz o al multiplicarlos a un grado fetichista, un investigador crítico tiene como tarea convertirse en una especie de buscador de las huellas que la violencia ha dejado,

un rastreador, un olfateador, un observador, un escucha de lo que queda, de lo que las personas desaparecidas van dejando a través de los ecos: sus objetos, sus silencios, sus ausencias, sus voces, sus intimidades más públicas: las ruinas de lo social (Castillejo, 2020: s. p.).

El ejercicio de rescate de esa memoria residual, en términos de Castillejo Cuéllar, se describe a partir de un ejercicio de “desplazamiento sensorial” que no sólo se enfoca en las voces de las víctimas –pues muchas veces se carece de ellas–, sino en la búsqueda de esos silencios, ausencias, ecos producidos por cierta tecnología de la inscripción. Si la violencia ha producido un efecto enmudecedor en las víctimas, esto no implica que su silencio signifique el fin del trabajo de rescate y análisis, sino que permite la oportunidad del ejercicio crítico de una nueva forma de experiencia social y de rescate etnográfico no centrado en “el sujeto que habla, sino en el vínculo social con el pasado a través de otras figuras –como espíritus, fantasmas o ancestros– extraídas de

los recursos culturales a la mano” (Castillejo, 2020: s. p.). Una sensibilidad, podríamos decir aquí, a través de una búsqueda forense y del silencio como un modo de testificación, de indicio, de signo. “Es cierto que los muertos hablan”, asegura Díaz Álvarez, pero a condición de diferir su percepción a otros sentidos mediante un “trabajo forense²² [que] nos acerca al testimonio de los muertos: cada hueso es una oportunidad para comprender mejor las prácticas sociales y rituales de una cultura extinta, pero también para reconocer el destino de los cuerpos secuestrados y vencidos” (Díaz, 2021: 157). Al final, bajo dicho ejercicio arqueológico y forense, “los que no están, los sin-nombre, los extrañados, adquieren una voz” (Castillejo, 2020: s. p.), una voz que también es una escritura.

Tal vez un ejemplo de esto último es la propuesta de la escritora mexicana Cristina Rivera Garza en su obra *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013). Más que un ensayo sobre formas literarias, el texto de Rivera Garza apunta a una reflexión sobre la escritura como práctica social, donde se propone un ejercicio textual en relación con los muertos, produciéndose con ello un reconocimiento colectivo y un trabajo de duelo. Siguiendo a Rivera Garza, la propuesta sería constituir formas de desapropiar a los muertos, una práctica que está lejos de “volver propio lo alejo” y caer en un discurso liberal sobre la propiedad –la propiedad de mi cuerpo, la propiedad de los otros, la propiedad de los muertos–, y que más bien “busca enfáticamente desposeerse del dominio de lo propio, configurando comunidades de escritura que, al develar el trabajo colectivo de los muchos [...] atienden a las lógicas del cuidado mutuo” (Rivera, 2013: 22-24). *Desposeer* como una política colectiva en la escritura con los muertos, una subversión entre lo propio y lo ajeno que permanece en una aproximación a lo común del cuerpo, y en específico a los cuerpos atravesados por la violencia.

Cuando no sólo unas cuantas vidas sean dignas de ser lloradas públicamente, cuando el obituario se convierta en una casa plural y alcance a amparar a los sin nombre y a los sin rostro, cuando, como Antígona, seamos capaces de

22 Enrique Díaz Álvarez, para situar lo que él llama “trabajo forense”, toma como ejemplo a Ximena Chávez, arqueóloga en las ruinas del Templo Mayor en la Ciudad de México, quien a partir de la crisis de violencia en el año 2006 en México “colabora con familiares en la búsqueda e identificación de los cuerpos de cientos de desaparecidos. Los mismos conocimientos con los que explora el subsuelo del Templo Mayor los aplica para el estudio de los huesos que la guerra contra el narcotráfico ha dejado en el campo mexicano” (Díaz, 2021: 159).

enterrar al Otro, o lo que es lo mismo, de reconocer la vida de ese Otro, aun a pesar y en contra del edicto de Creonte o de cualquier otra autoridad en turno, entonces el duelo público, volviéndonos más vulnerables, tendrá la posibilidad de volvernos más humanos (Rivera, 2013: 121).

La figura de la escritura en Rivera Garza implica un ejercicio de sensibilidad que va más allá de la voz, y que desafía a los regímenes sensibles que han dictado un silencio/olvido a los muertos que no reconocemos. Como adelantábamos arriba, para Derrida la escritura lejos de oponerse a la oralidad como antagónica implica en su reflexión el ejercicio deconstructivo que rompe con el sentido que tiene el grafo como sustitución, suplementación o representación de la voz, donde la ruptura con la presencia –“la muerte o la posibilidad de la muerte” (2013)– es la condición de la escritura.²³ La escritura entonces, como una especie de *comunicación* en general –incluida la oral–, implica siempre la escritura como movimiento y diferencia. En este sentido, la escritura se deja ver como subversiva, pues al no estar atada a ningún tipo de contexto produce una inestabilidad que puede, en el caso de Rivera Garza y su proyecto, posicionarse frente a regímenes que pretenden representar o negar la representación de ciertas experiencias, puesto que, como cualquier experiencia, ésta se difiere por medio de la escritura.

De esta manera, con una clara marca derridiana,²⁴ Rivera Garza ha construido un proyecto de sensibilidad desde la publicación de *Muertos indóciles...*, que a la fecha ha provocado distintos ejercicios de necroescrituras.²⁵

23 Lo anterior queda bien explicado en su texto “Firma, contexto, acontecimiento” (2013), en donde Derrida señala que el ejercicio de comunicación, siempre estructurado como una escritura, estará condicionado por la ausencia en distintos niveles: 1) inicialmente la ausencia del destinatario, pues a la hora de escribir nunca tenemos presente para quién escribimos, porque aunque dirijamos nuestro texto a alguien en específico, la propia condición reiterante, repetible de la escritura, continúa produciendo efectos más allá de la presencia del que quisiéramos que nos lea; 2) la ausencia de emisor del discurso en cuanto su recepción, puesto que nunca leemos (o pocas veces y sin sentido determinate) ante la presencia del emisor, esto implica la diseminación de cualquier tipo de significado único y original, pues todo texto se lee en ausencia del autor, abandonado, separado de él; 3) la ausencia de la cosa referida, pues cualquier tipo de representación, cualquier signo suple regularmente la presencia de aquello que queremos transmitir, lo que implica una “modificación continua, una extenuación progresiva de la presencia” (2013: 354), y es en este sentido que cualquier ejercicio de representación (piénsese estética, pero también política) difiere de la experiencia que se desea comunicar.

24 Rivera Garza cita varias veces a Derrida en *Los muertos indóciles...*

25 Ejemplo de este ejercicio, entre otros, también puede ser el texto *El invencible verano de Liliana*, de la misma Rivera Garza, donde la autora construye una narración en torno al feminicidio de su propia hermana

Ejemplo de ello es la icónica obra de Sara Uribe, *Antígona González* (2019), en donde la autora figura una Antígona moderna que, buscando el cuerpo de su hermano perdido en un contexto de violencia del país, llega hasta la fosa de los 72 migrantes de San Fernando. La autora propone un ejercicio de memoria allí donde la ley se resiste al duelo: “Contarlos a todos. / Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser mío. / El cuerpo de uno de los míos. / Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos” (Uribe, 2019: 13). Así, Uribe dibuja una Antígona que narra –allí en las fosas, desde las fosas y más allá de las fosas– no sólo la vida de su hermano, sino también la de los distintos muertos encontrados allí.

En este sentido, como apuntaba más arriba Jacques Derrida (1996), la muerte no es el límite del testimonio, sino su lugar de enunciación. La finitud es la condición de la escritura, a la vez que la escritura es el porvenir de la finitud; en un ejercicio anacrónico que implica un tiempo pasado, un tiempo presente y un tiempo futuro, la escritura cobra una dimensión espectral al ser en sí misma la inscripción de la ausencia misma. Se escribe para después, para el otro, por el otro, desde el otro también. En el testimonio se aglutina entonces una capacidad textual no estructurada a partir de las oposiciones que posibilitan/imposibilitan su realización: voz/silencio, presencia/ausencia, oralidad/escritura, sino como ejercicio arqueológico, de búsqueda en estratos de silencios, ausencias, huellas, marcas, inscripciones que perduran a pesar de la muerte y de las políticas del olvido. Una memoria espectral en estos ejercicios testimoniales *habla* desde ese tiempo dislocado en la persistencia de un silencio desde la fosa.

Conclusión: leer a los muertos

En “El narrador”, Walter Benjamin (2009) apunta que la Guerra Mundial ha evidenciado un proceso de empobrecimiento de la experiencia: la gente vuelve enmudecida del campo de batalla, lo que ocasionó la falta de narrativas que expliquen nuestro presente, como diría el propio Diego Enrique Osorno. En el presente texto se ha querido demostrar que no es que la violencia

ocurrido en 1990. La experiencia desarrollada a partir del crimen de género contra su hermana lleva a la autora a reflexionar sobre la situación de violencia por la que atraviesan las mujeres en el país. El análisis de este texto, sus implicaciones y su potencial como necroescritura nos quedará pendiente para otro espacio.

elimine su experiencia, enmudeciendo así a los testigos que pueden o no narrarla después, sino que multiplica las marcas que ella produce, multiplicando así también la posibilidad de narrativas hechas a partir de los rastros dejados por la guerra. Entonces, frente a la problemática inicial que implicaba una posibilidad o imposibilidad del testimonio condicionada por los ejercicios de voz y nombre, es decir de representación e identidad, hemos señalado que cierta escritura ha posibilitado ejercicios sensibles, incluso como el propuesto por autores como Alma Guillermoprieto, Sara Uribe o Cristina Rivera Garza. Necroescrituras, en la propuesta de esta última autora mexicana, que proporcionan formas de construir ejercicios de memoria para los muertos, y en ese sentido narrativas que hagan aparecer el espectro de aquellos muertos incómodos exigiendo justicia, como el poema de Roque Dalton.

Retomando de nuevo a Derrida, ahora en *Memorias para Paul de Man* (1998), el autor francés parece volver sobre el anterior problema al construir un texto en homenaje a su fallecido amigo Paul de Man, pero señalando que para cualquier ejercicio de rememoración es necesario un nombre, un nombre desde el cual recordar. La condición de escritura, así, y de re-memoración para Paul de Man es, de hecho, Paul de Man.²⁶ Bajo lo anterior, podríamos reafirmar la posición de una imposibilidad del testimonio de los muertos en las fosas comunes clandestinas al carecer de identidad, de nombre, de voz. Sin embargo, siendo justos con la crítica derridiana, el nombre no es otra cosa que una escritura, una palabra, una marca y, siguiendo su argumento, cualquier memoria necesita ser escrita, pensando la escritura como huella de la marca de la experiencia, incluso allí donde no hay palabra, por ejemplo, las fotografías, las pancartas, las consignas de las madres buscando a sus hijas e hijos.²⁷

Los ejercicios de escritura de los muertos²⁸ que he tratado de señalar aquí parten de esa misma noción pensada como una huella latente que posibilita un

26 “O tal vez un encantamiento mágico, pronunciado sin muchas ilusiones, pero como si el amigo ausente, habiéndose vuelto uno con su nombre en mi memoria, respondiera a la justa invocación de su nombre, como si la imposibilidad de distinguir a Paul de Man del nombre ‘Paul de Man’ confiriera un poder de resurrección al nombramiento mismo” (Derrida, 1998: 59).

27 Esta idea es desarrollada por mi colega Laksmi de Mora Martínez, en su tesis doctoral *La imagen de la desaparecida*, en el Posgrado de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

28 Cierta número de textos, en especial mexicanos, regresan sobre esta propuesta, la cual anacrónicamente podría comenzar con 2666 de Roberto Bolaño o *Huesos en el desierto* de Sergio González Rodríguez; y seguir con *Procesos de la noche* de Diana del Ángel, *La fosa del agua. Desapariciones y feminicidios en el Río de los Remedios* de Lydiette Carrión; o incluso *El material humano* del guatemalteco Rodrigo Rey

ejercicio de memoria incluso donde el olvido es condición. Como apunta Ileana Diéguez (2013), estas formas textuales tratan al dolor como experiencia, no una que trate de representarse, sino que se comuniquen para crear nuevas relaciones capaces de resignificar comunidades (2013: 63). Al parecer de esta investigación, la memoria como escritura es una forma de sensibilidad que debe producir formas de desapropiación, en palabras de Rivera Garza; o también maneras de reconocimiento frente a los cuerpos sin nombre y sin comunidad. El reto, como hemos señalado antes, es esa forma de reorganizar lo común a través de la huella que han impreso los y las muertas para hacerse escuchar. Leer a los muertos con los ojos se constituye como un ejercicio político; el testimonio, puesto así, debe pensarse como parte de una política de memoria superpuesto incluso en un espacio del olvido.

Referencias

- Agamben, G. 2019. *Lo que resta de Auschwitz. El archivo y el testimonio*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. 2009. El narrador. En M. Stoopem (coord.). *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos* (33-54). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Beverley, J. (2010). *Testimonio: sobre la política de la verdad*. México: Bonilla Artigas.
- Bolaño, R. (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Burgos, E. (1993). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Butler, J. (2009). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Calveiro, P. (2002). *Desapariciones. Memoria y desmemoria de los campos de concentración argentinos*. Taurus: México.
- Castillejo, A. (2020). De las *-graphías* a las *-phonías*: la voz, lo (in)audible y los lugares de la desaparición. *Revista Fractal*, 90, s. p. Recuperado el 12

Rosa y *Chicas muertas* de la argentina Selva Almada. Distintos teóricos como Ileana Diéguez (2013) se han acercado a este tipo de escrituras, pero con nombres distintos: arqueologías literarias, según Rodrigo García de la Sienra (2013) o literatura forense, a decir de Armando Octavio Velázquez Soto (2019).

- de abril de 2023 de [<https://www.mxfractal.org/articulos/RevistaFractal-90Castillejo.php>].
- Déotte, J. (2000). El arte en la época de la desaparición. En N. Richard. *Políticas y estéticas de la memoria* (149-164). Santiago de Chile: Cuarto propio.
- Derrida, J. (1996). Hablar por el extranjero (o por el otro). Testimonio y responsabilidad: una lectura de Paul Celan. *Diario de poesía*, 3, 18-20.
- ____ (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- ____ (1998). *Memorias para Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.
- ____ (2012). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.
- ____ (2013). Firma, acontecimiento, contexto. En *Márgenes de la filosofía* (347-372). Madrid: Cátedra.
- Díaz, E. (2021). *La palabra que aparece. El testimonio como acto de supervivencia*. Barcelona: Anagrama.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: DocumentA/Escénica.
- Fenoglio, I. (2012). Literatura y política: los comunicados zapatistas. En I. Fenoglio, L. Herrasti, y A. Rivero (coords.). *Análisis del discurso: estrategias y propuestas de lectura* (45-61). México: Bonilla Artigas Ediciones/ Universidad Autónoma del Estado de Morelos.
- Foucault, M. (2011). *La verdad y las formas jurídicas*. Barcelona: Gedisa.
- Franco, J. (1994). *Las Conspiradoras. La representación de la mujer en México*. México: El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica.
- García de la Sienra, R. (2013). Actualidad del archivo y estética de la desaparición. En M. Quijano, I. Fenoglio y R. García de la Sienra (coords.). *La tradición teórico-crítica en América Latina: mapas y perspectivas* (245-265). México: Bonilla Artigas Editores.
- Glantz, M. (2008). *La polca de los osos*. Oaxaca de Juárez: Almadía.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Guillermoprieto, A. (2011). *Introducción en 72 migrantes*. Oaxaca de Juárez: Almadía.
- Levi, P. (2015). *Si esto es un hombre*. Barcelona: Austral.
- Lorusso, F. (2021). Una discusión sobre el concepto de fosa clandestina y el contexto mexicano: el caso de Guanajuato. *Historia y Grafía*, 56, 129-170.

- Osorno, D. (2017). *Un vaquero cruza la frontera en silencio*. México: Penguin Random House.
- Rivera, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México: Tusquets.
- Robledo, C. (2001). Necro-geografía de la guerra entre los panteones y las fosas de Sinaloa. *Historia y Grafía*, 56, 171-194.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, S. (1958). La estética del silencio. En *Estilos radicales: ensayos* (13-50). Barcelona: Muchnik Editores.
- Spivak, G. (2003). ¿Puede hablar el subalterno? *Revista Colombiana de Antropología*, 39, 297-364.
- Uribe, S. (2019). *Antígona González*. México: Cooperativa Editorial / Sur.
- Vanden, K. (2005). *Narrativa de la rebelión zapatista. Los relatos del Subcomandante Marcos*. Fráncfort del Meno / Madrid: Vervuert / Iberoamericana.
- ____ (2006). Los “sin voz” y los intelectuales en México. Reflexiones sobre algunos ensayos de Mariano Azuela, Octavio Paz y EZLN. *Latinoamérica*, 42, 131-152.
- Velázquez, A. (2019). Una literatura forense: *Procesos de la noche*. Entre el archivo y la necroescritura. En G. Enríquez e I. Sánchez (eds.). *Memoria y reverberaciones de los sesenta y ocho* (233-243). México: UNAM.
- Villegas, A. (2010). Femicidio en Morelos: Una genealogía de su discurso. En A. Martínez de la Escalera (comp.). *Femicidio: actas de denuncia y controversia* (43-65). México: UNAM.

Feminismos. Sin duda



El feminismo como marco de visibilidad¹

Laksmi de Mora Martínez

Introducción

El presente texto pretende señalar cómo una reflexión feminista ha posibilitado la emergencia de un discurso visual en cuanto a la desaparición y la exclusión de las mujeres en distintas áreas de la vida social. Me sitúo en el campo del arte, y trataré de rastrear una *imagen* de la desaparición de mujeres en determinadas experiencias artísticas. Tomando al arte como productor de imágenes y campo disciplinar,² la propuesta aquí es explorar

1 Este texto es parte de la investigación doctoral titulada “La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad”. Lo expuesto aquí fue modificado del texto original para darle el formato de un artículo de investigación.

2 Consciente de la problemática que implica pensar lo propio del arte, quiero señalar que operativamente abordo el arte en dos sentidos: 1) como la producción artística, específicamente la producción de imágenes; 2) como un orden discursivo disciplinar, en tanto lo entiende Foucault (1999), que contiene tanto tradiciones, autores, proble-

algunas discusiones posibilitadas por las artistas y teóricas del arte feminista, en concreto provenientes de los textos de Linda Nochlin, Griselda Pollock y Judith Butler, que retomaron la problemática de la borradura como un recurso que muestra la desaparición de las mujeres en el arte y la imagen.

Desde una revisión arqueológica, definida más adelante, el trabajo de la crítica feminista se piensa como un proceso que acumuló saberes en cuanto a la violencia sistemática en contra de las mujeres, constituyendo con ello una sensibilidad en función del juego entre visibilidad e invisibilidad. Dentro de la problemática que aborda esta discusión, un objetivo importante es señalar cómo funciona en la disciplina del arte el borramiento estructural de las mujeres, así como su persistencia en las marcas de su propia ausencia.

Creo que es importante detenerse en la visión crítica que ha hecho el arte feminista, tanto en su creación contemporánea como en su historia, porque esta visión tiene un posicionamiento que puede ayudar a entender la imagen ausente de las mujeres como un documento en un tiempo histórico.³ Se puede decir que la problemática de género en la representación es un tema que ha ocupado importantes discusiones en el campo del arte por lo menos desde los años setenta, tanto en Estados Unidos como en Europa y Latinoamérica. Lo que cuestionan el arte feminista y las historiadoras del arte feminista, en tanto problemáticas de su interés, va desde el borramiento de las artistas en la narrativa de la historia del arte, así como la producción y la reproducción del género desde la representación, hasta los espacios, técnicas y materiales con los que hasta el momento los artistas han trabajado,⁴ la oposición privado/público (a partir de la consigna “lo personal es político”) y la imagen de la mujer como productora de estereotipos sociales. Hay que señalar, además, que las prácticas políticas feministas que emergen en nuestros días frente a la violencia feminicida y la desaparición de mujeres tienen evidentemente una relación con la historia de estas prácticas artísticas, además de que comparten un objetivo

mas propios y modos de saber. Estos dos sentidos permitirán una aproximación estratégica a imágenes de distintos registros.

- 3 En México distintas autoras señalan como novedosa la discusión, mas no la práctica del arte feminista, que también ubican en los años setenta (Barbosa, 2008; Giunta, 2019). A partir de este contexto, los temas del cuerpo, como la violencia y su pedagogía, el cuestionamiento del género, la representación, entre otros, se volvieron fundamentales en el arte, en su historia y en su crítica.
- 4 Con ello me refiero a una serie de cambios en la práctica concreta de la creación: la introducción de técnicas como el bordado, el uso de materiales de lo cotidiano como tendedores, el uso de fluidos corporales como sangre menstrual, la toma de espacios públicos en los que se realizan el performance y la instalación.

común, el de la lucha por una sensibilidad, que definiré como una visibilidad que muestra las diferentes violencias. Así, ciertas prácticas artísticas, como las prácticas políticas feministas, pueden pensarse como la emergencia de una mirada que enmarca y muestra, que hace *ver* determinadas cosas: la violencia del género, la ausencia de las mujeres en la historia del arte, la producción de estereotipos, la reproducción de los roles de género. Esta aproximación propone pensar la relación entre imagen y género desde las prácticas artísticas que se han detenido a reflexionar en dicha relación, y lo haré desde una aproximación arqueológica de la sensibilidad producida por esas mismas experiencias.

En la primera parte del texto nuestro cómo el proyecto arqueológico posibilita revisar el acercamiento crítico a la imagen de la violencia contra las mujeres, para al final acercarme específicamente a la imagen de la desaparecida en México, a partir de la producción y reflexión hecha en el campo del arte. Cabe señalar que la revisión arqueológica no pretende ser un recorrido eucrónico que cuente tradicionalmente la relación del arte y el género, a modo de la historia de las mujeres, por ejemplo; al contrario, se partirá de cortes en la narrativa histórica usados anacrónicamente desde posiciones específicas. En la segunda parte de este texto propongo que la discusión en el arte y el feminismo recorre tres grandes caminos. Por un lado, el señalamiento de la borradura de las mujeres como creadoras en la historia del arte; por otro, la crítica a la estructura patriarcal aunada a su revisión histórica; y finalmente el gesto político-estético de los propios movimientos feministas, pensado como una forma de mirada desde un marco que la posibilita. La revisión de estas tres sendas implica una relación con el ojo, la visibilidad, la invisibilidad y el borramiento/develamiento. El ojo feminista no es neutro y asume ese carácter como una subjetividad que parte del ejercicio de su mirada, de su propuesta sensible de su forma de hacer política.

Arqueología de los sentidos: sobre los cortes históricos

La primera referencia de la que parto para describir lo que es una arqueología de los sentidos es la que propone Georges Didi-Huberman en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*; en este estudio, retomando la propuesta de Foucault sobre la arqueología del saber, Didi-Huberman cuestiona el lugar de los objetos del arte y de las imágenes en el

horizonte de saber en qué se habían colocado según una historia iconoclasta del arte. En ese sentido, para el historiador de arte francés, la narrativa tradicional y eucrónica ha ignorado ciertas imágenes porque en su narrativa no tienen lugar dentro del horizonte en que se inscriben. En este sentido, la propuesta arqueológica es reparar las imágenes que implican una discontinuidad dentro del discurso lineal de la historia del arte, y que necesitarían el estudio de caso de su singularidad pictórica. Si para Foucault la arqueología implicaba un trabajo sobre el soporte epistemológico de determinada época, es decir, la positividad que permite decir determinado enunciado, para Didi-Huberman este trabajo no sólo implicaría la revisión de lo que se dice y no se dice, sino el cuestionamiento y rescate de los sentidos borrados en esas imágenes. La propuesta sería no una historia eucrónica y objetiva, sino más bien la producción de otros valores para entender un objeto, una imagen; a esto Didi-Huberman le llama anacronismo, un “*montaje de tiempos heterogéneos*” (2015: 40) que interroga las narrativas fundamentales en la historia del arte. Así, según Didi-Huberman, el anacronismo se vuelve una categoría subversiva y necesaria en la arqueología porque rescata el carácter político de la historia al considerar el objeto presente desde un valor pasado o futuro en relación con él. Es decir, conjuga una concatenación de tiempos y produce determinadas memorias borradas pero latentes en las obras de arte.

Didi-Huberman explica que la idea de esta propuesta crítica comienza cuando en una visita suya al convento de San Marco, en Florencia, un fresco pintado por Fra Angelico llama su atención:

[...] rojo, acribillado por manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fija (2015: 31-32).

Justo arriba de dicho fresco se encuentra pintada una Santa conversación. La historia del arte eucrónica que trata siempre de buscar una concordancia temporal de las obras en su narrativa ha omitido fijar la mirada en el fresco y de ese modo lo ha olvidado, mientras rescató la pintura que se encuentra arriba de él, y que pareció siempre adecuada en su propia narrativa.

Para establecer un paralelismo, podría decirse que el mismo ejercicio de la mirada sobre la irrupción de una imagen dio comienzo a esta investigación, pues mi interés por la imagen de las desaparecidas surgió de la inquietud producida al mirar los carteles de búsqueda de desaparecidas en la calle. Así, al igual que a Didi-Huberman, la imagen de Fra Angélico le sugirió pensar en la selección y olvido que implica la disciplina de la Historia del arte; para mí pensar en las imágenes de la desaparición fue acercarme al entendimiento de un cúmulo de relaciones superpuestas en una sola imagen, y que parten de la violencia desaparecedora y la experiencia⁵ que su representación genera. La pregunta frente al sentido que me produjeron estas imágenes radicaba en qué tipo de relaciones de memoria y de restitución producía tal sensibilidad.

Entiendo, a partir de estas reflexiones, por arqueología de la sensibilidad una forma de crítica que posibilita una práctica discursiva y una forma de acercamiento a aquellos discursos o imágenes que han sido olvidados, excluidos, borrados, ya sea por no haber una disciplina que los explique, por no tener una narración en los discursos de la Historia, o simplemente por no tener un lugar en el pensamiento y el léxico. Como he mencionado anteriormente, este texto trata no tanto de construir una *historia* que explique la emergencia de la imagen de la desaparecida, sino más bien una *memoria*⁶ de ciertos momentos pensados como el sustrato que posibilita el sentido (como dirección, como significado, pero también como sensibilidad) al que antes me he referido, el que revela esa imagen.

Es por esto que no construiré una historia de la teoría y práctica del arte feminista de manera tradicional, sino que la propuesta será reparar tres momentos significativos para el arte feminista. La posibilidad de lo que esta lectura anacrónica nos da es pensar la imagen de la desaparecida en el horizonte de tres discontinuidades/continuidades en el arte y el género. Estas

5 Entiendo aquí experiencia de la forma tal como Foucault lo hace en la *Historia de la sexualidad. El uso de los placeres*: “la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber, tipos de normatividad y formas de subjetividad” (2011: 10).

6 En este sentido, retomamos el acercamiento a las imágenes pensadas como memoria en Didi-Huberman: “No se puede, por lo tanto, en un caso semejante, contenerse con hacer la *historia* de un arte bajo el ángulo de la ‘eucronía’, es decir bajo el ángulo convencional de ‘el artista y su tiempo’. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un ‘artista contra su tiempo’” (2015: 43). Aquí, se trataría de analizar una imagen contra su tiempo, una imagen más allá de su tiempo y ver el movimiento productor de sensibilidades.

discontinuidades se ubicaron bajo diferentes temporalidades y propuestas de abordaje del problema del género en el arte, pero se piensan montadas en nuestra propuesta de lectura. Señalo, además, que cada uno de estos momentos y sus reflexiones se relacionan con una serie de imágenes que refleja la problemática latente del borramiento de las mujeres, funcionando como una especie de memoria que se ha ido acumulado y desbordando hasta nuestros días. Así, la propuesta de la arqueología de la imagen de la desaparecida a lo largo de la historia del arte feminista tratará de pensar las diferentes ideas con las que la teoría y la práctica definieron el problema del arte en cuanto al género, para ubicar ciertas prácticas estéticas en el horizonte que esta memoria produce, pensando el régimen de sensibilidad. Así, las imágenes contemporáneas arrastran precisamente esa memoria para la constitución de formas de ver, sentir y contar que están relacionadas con las luchas actuales.

Primer momento: la borradura

Para comenzar esta arqueología me detendré en uno de los textos fundacionales para las reflexiones teóricas de la relación entre arte y feminismo, “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, de la norteamericana Linda Nochlin y publicado en 1971. Es importante señalar que este texto ha sido revisado en múltiples ocasiones, tanto por creadoras como teóricas en el arte, como parte del inicio de una revisión crítica profunda en cuanto a la aparición de mujeres en el campo artístico. La discusión de Nochlin puede estar superada si se critica su argumento principal, problematizando que no existe algo así como un arte de mujeres y un arte de hombres como esencia. Sin embargo, la riqueza de la propuesta de una arqueología anacrónica es el rescate de esa memoria subterránea que posibilita una comprensión no necesariamente histórica; es decir, que nos posibilita rescatar gestos determinados en una interpretación crítica.

“¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?” puede pensarse como un texto fundacional que trata de interpelar la participación de mujeres artistas en su disciplina a partir de la reflexión crítica. Haciendo un breve resumen de su argumento, el texto comienza señalando que la propuesta de la actividad feminista no sólo se centra en las necesidades inmediatas y subjetivas de las mujeres, sino también en las bases intelectuales de las distintas disciplinas,

en su caso, en el arte. La crítica feminista, entonces, tendría por objetivo profundizar en las maneras de conocer, comprender y hacer historia; tendría que hacer una revisión crítica de la historia del arte. Así, Nochlin comienza su crítica epistemológica lanzando y problematizando al mismo tiempo la pregunta “¿por qué no han existido grandes artistas mujeres?”. Cuidadosa de no caer en una trampa epistemológica que siga el argumento patriarcal, la autora nos dice que, si “nos inclinamos a aceptar como algo natural lo que *es*, entonces esto resulta igualmente cierto [tanto] en el campo de la investigación académica como en el de nuestros arreglos sociales” (2001: 17). Esto es una invitación a una crítica de los discursos que han naturalizado la exclusión y cierta forma de historización, pero también un olvido institucionalizado.

En este sentido, la autora muestra cómo funciona tanto el discurso como la estructura social que vuelve cierta la exclusión de las mujeres en el ámbito artístico, no como excepcional, sino como sistemática. Es decir, cuestiona la misma pregunta con la cual parece comenzar su texto, pues responderla así como así nos haría caer en varias trampas: 1) que existe una grandeza o genialidad que la historia del arte recoge más allá de las relaciones de poder, ubicada a partir de los grandes nombres propios de esa misma historia; y 2) reconocer esa grandeza equivale a pensar que las mujeres no han sido genios porque no han estado en la historia de la disciplina, que deberían revisarse para incluirlas en el canon. Sin embargo, en términos de Nochlin, el gesto crítico sería cuestionar la misma idea de genialidad dada por el discurso disciplinar. La tesis del texto es que el problema reside en cómo se piensa al arte, en qué es el arte:

Hacer arte supone un lenguaje de formas consistente, más o menos dependiente de o libre de (dadas las convenciones temporales definidas) una estructura o sistemas de notación que tiene que ser aprendido o discernido ya sea mediante la instrucción, el noviciado, o un largo periodo de experimentación individual. El lenguaje del arte, en el ámbito material, se engendra en pintura y en línea sobre lienzo o sobre papel, en piedra, arcilla, plástico o metal (2001: 21).

En este sentido, la exclusión está inscrita en la misma materia, y ésta se vuelve el lenguaje con el que se describe la misma práctica. Es un discurso que tiene sus mitos fundadores, sus genios, su técnica y su sistema de comunicación. Siguiendo a la autora, esta estructura descansa en la técnica, la familia, la institución, la educación, así como sobre el discurso de genialidad y aura

del cual las mujeres son parte, pero desde su exclusión. Ahora bien, la autora señala que habría que tener cuidado al enunciar el problema, pues no es el problema de las mujeres, sino de *status quo*: aquellos que tienen privilegios no querrán dejarlos, e incluso se podría pensar que ni se los cuestionan, se vuelven naturales, se solidifican con los grandes relatos: el del artista, el del creador, el de lo sublime (como defendería Kant en *Lo bello y lo sublime*).⁷

En la primera parte de la lectura, Nochlin expone su argumento y en la segunda parte va a detenerse en ejemplos que ilustran la tesis principal: el problema no es por qué no existen grandes artistas mujeres (el problema no son las mujeres en el arte) sino el arte mismo como institución social que media y produce significados y relaciones sociales complejas. Estos ejemplos dan cuenta de un análisis singular, no individual, de cada uno de los contextos que posibilitaron una historia del arte, entendida como narrativa, y con cierta exclusión también de las mujeres. Como hemos mencionado, el trabajo de Nochlin desencadenó una serie de debates sobre la participación de las mujeres en el arte. Por otro lado, y como lo señala el mismo artículo, la discusión está acompañada por un importante “brote de actividad feminista” que, en términos de la historiadora del arte feminista, Andrea Giunta, “buscaban crear conciencia, gestar un lenguaje, dar forma a temas e iconografías específicos” (2019: 32). Es decir, se ubica el texto de Nochlin en un panorama más amplio de aparición de mujeres en el arte norteamericano.⁸

7 Es interesante que, en un texto determinante para la teoría del arte, como lo es *Lo bello y lo sublime*, Kant hace una distinción de los géneros (así también de las naciones) en cuanto a la oposición entre lo que es bello y lo que es sublime: “las mujeres tienen un sentimiento innato y poderoso por todo lo que es bello, elegante y adornado. Ya en la infancia aman ellas la compostura. Son propias y muy sensibles para todo lo que puede causar gustos” (2021: 308). Por otro lado, los hombres permanecen del lado de lo sublime, “de otro lado, nosotros podríamos reivindicar la denominación de sexo noble, si no fuera deber de un noble carácter el rechazar los títulos de honor, y querer mejor darlos que recibirlos” (2021: 308). Evidentemente esta oposición no sólo revela una división sensible de lo que es propio de la mujer y lo que es propio del hombre, sino también una jerarquía entre géneros sustentada en ese mismo argumento en cuanto a la estética.

8 Como señala Giunta, “En 1971[...] comienza en el California Institute of the Arts (CalArts) el Feminist Program a cargo de Judy Chicago y Miriam Schapiro [...] [y en] 1972 llevan adelante, junto con un grupo de estudiantes, el *Womanhouse*, una instalación feminista realizada colectivamente en una casa victoriana adyacente al campus del CalArts [...] En junio de 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras en la galería Acts of Art con el título *Where We At* (wwa) [...]. En 1972 –en un momento en que las galerías de Nueva York exhibían casi exclusivamente a artistas varones–, se funda en Soho (Manhattan) la galería A.I.R. (Artist In Residence), que fue el primer espacio cooperativo en los Estados Unidos que se propuso aportar un lugar de exhibición permanente para las artistas mujeres [...].

El texto de Nochlin se puede pensar como una contribución a una propuesta de visibilizar el arte hecho por mujeres en un contexto institucionalizado; contribución que tuvo resonancia en la propia práctica artística. Sin embargo, las críticas que han formulado a Nochlin partieron de una falta de visión crítica histórica o de esencializar el arte hecho por mujeres.⁹ Más que enfocarme en los reparos del argumento, mi intención en esta arqueología es imitar el ejercicio crítico que hace Didi-Huberman ante el cuadro de Fra Angélico y detenerme en aquello que parece menor en la discusión. Así, me refiero a uno de los ejemplos que trabaja Nochlin para dar cuenta del borramiento de las mujeres en la academia de arte. Al tratar el tema del desnudo, la autora norteamericana señala que ese campo específico y capital para la enseñanza del arte era vetado a las mujeres debido a prejuicios morales que se ven reflejados en el ejercicio artístico. La veta del desnudo era, en este argumento, una muestra clara de la desventaja sexista que vivían las artistas, que puede representarse bien en un pasaje que a primera vista cae en lo ridículo. Dice Nochlin:

Un ejemplo gracioso de este tabú de confrontar a una dama vestida con un hombre desnudo es personificado en un retrato de grupo de los miembros de la Real Academia de Londres en 1772, realizado por Zoffany [...], donde, reunidos en un estudio de dibujo al natural ante dos modelos masculinos desnudos, se encuentran presentes todos los miembros distinguidos, con la notable excepción de la única miembro femenino, la renombrada Angelica Kaufmann, quien, en aras de la decencia, se encuentra presente únicamente en imagen, su retrato colgado de la pared (2001: 30).

En 1977 aparecía la revista de arte feminista *Heresies. A Feminist Publication on Art and Politics*, de la que se publicaron veintisiete números entre ese año y 1992 (el último, dedicado a las artistas mujeres)” (2019: 32-33).

9 Este debate ha seguido sus derroteros en textos como el de Nelly Richards, *Masculino/femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*, y en la propuesta de la deconstrucción del género en la textualidad. A su vez, Teresa de Lauretis se resiste a pensar en la escritura de la mujer como una simple metáfora o devenir. En sus términos, la experiencia histórica de las mujeres es importante de defender. Véase para esta discusión “La tecnología del género”, de Teresa de Lauretis.



Imagen 1. Zoffany, Miembros de la Real Academia de Londres, 1772.

Fuente: recuperado de Nochlin (2007: 31).

Este pasaje señalado por la autora (como ella dice, por demás gracioso) aparece aquí como el *síntoma*¹⁰ de la preocupación desarrollada en este texto y los gestos artísticos desarrollados en la época: las mujeres son desaparecidas del campo artístico a partir de un mandato de la moral patriarcal. Éste, que podríamos llamar un borramiento, es la violencia que señala Nochlin como parte de las estructuras institucionales de la época. Pero llevando más allá el argumento de la norteamericana, podría decirse que ésta es la preocupación compartida por teóricas y artistas, que ellas están siendo obviadas en la historia de la disciplina, sólo conservándose un retrato de ellas. En este sentido,

10 Recientemente, Armando Villegas y Érika Lindig trabajaron la idea de síntoma –desde Didi-Huberman y la imagen– de la siguiente manera: “el síntoma no debe reducirse a un concepto semiológico ni a uno clínico, incluso si compromete una determinada comprensión de la emergencia (fenoménica) del sentido, e incluso si compromete una determinada comprensión de la pregnancia (estructural) de la disfuncionalidad. Para él [Didi-Huberman], la noción denota una doble paradoja, visual y temporal. La paradoja visual consiste en su aparición: un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas que es el curso normal de la representación. Pero eso que contraría es lo mismo que sostiene. Se piensa entonces como un inconsciente de la representación. La paradoja temporal se reconoce como la del anacronismo: un síntoma siempre sobreviene a destiempo, importuna nuestro presente. Se piensa como un inconsciente de la historia” (Didi-Huberman, 2008: 63-64, cit. en Villegas y Lindig, 2015: 51).

el texto “¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres?”, puede ser una analogía de ese cuadro colgado en la pared: la marca de la ausencia de las mujeres. Siguiendo el argumento de Nochlin, esta imagen es un síntoma del borramiento, la desaparición de las mujeres en la disciplina del arte y su academia. A la vez, también quiero pensar en la reflexión producida por el cuadro como una experiencia que constituyó una marca en la teoría y práctica del arte y el feminismo, constituyendo el borramiento como un tema central para éste. Sea que se conozca, que se refiera, que se problematice o que se desconozca, el texto de Nochlin nos deja pensar el tema de la desaparición de mujeres y la urgencia de su señalamiento. Las mujeres no están; de ellas sólo queda un retrato colgado que señala su falta no sólo en el campo del arte ni como artistas, sino en su desaparición por la violencia patriarcal.

Sin embargo, al hablar aquí de borramiento me interesa desarrollar una lectura anacrónica de la crítica de Nochlin a esta lógica del campo del arte en sus distintos sentidos. Por un lado, como vimos, está el borramiento de las mujeres en tanto su desaparición en la historiografía del arte y las relaciones que podemos pensar de esas prácticas. Pero, por otro lado, esta borradura también puede pensarse como una práctica política en las propuestas estéticas de un arte feminista. Ejemplo de esto puede ser la intervención que hace la artista mexicana Verónica Gerber Bicecci al texto *Catálogo de las mujeres* de Semónides de Amorgos (s. VI a. C.). En su propuesta titulada *Mujeres polilla*, Gerber dice intervenir uno de los manuscritos “misógino[s] más antiguo[s] que conocemos en la historia occidental” (Gerber, 2019: 55) en el que se describe una imagen idealizada que se espera de las mujeres. Frente a ello, Gerber propone a la mujer polilla: “aquellas que sufren del síndrome del nido y devoran la materia que habitan. Es decir, aquellas cuyo conocimiento se ciñe a destruir” (2019: 55); con esta figura, la autora propone otra taxonomía de las mujeres cuando las va borrando de los estereotipos textuales, dejando una especie también de huella, de marca de su ausencia: “Decidí carcomer este texto [...] tomando los signos de puntuación como centro de cada circunferencia cortada. La reescritura de las mujeres polilla empieza, entonces, en su propia casa” (2019: 55). La idea de borramiento se trabaja aquí para desaparecer las palabras que constituyen el texto de Semónides, que desaparece del texto a las mujeres en un uso diferente del ejercicio de la desaparición: la mujer polilla trata de eliminar su propio rastro de aquel catálogo misógino. En su

propuesta, Gerber¹¹ hace que las mujeres polilla intervengan y destruyan el texto que pretendía describirlas.

Así, para concluir con el texto de Nochlin, la lógica de la disciplina, desde un discurso censor, niega el ejercicio del arte por parte de las mujeres; sin embargo, incluso allí la práctica del borramiento, apropiada como práctica feminista, cobra otro sentido, como pudimos ver con la pieza de Gerber.

Segundo momento: la (lucha por la) visibilidad

El segundo momento de esta propuesta arqueológica está señalada también por un texto de la crítica feminista que, de alguna manera, marca una discontinuidad con el texto de Nochlin (2001). En su libro publicado en 1988, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*, Griselda Pollock critica a fondo la propuesta de Nochlin desarrollada en “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?”. El ejercicio realizado por Pollock, tiende a mostrar que el conocimiento o el desconocimiento de las mujeres en la historia del arte responde en menor medida a las oportunidades de educación del campo del arte (como señala Nochlin) y en mayor medida a las profundas desigualdades que persisten en cuanto al género y la clase social. Si Nochlin proponía el borramiento de las diferencias de la estructura de género que hacía una división entre hombres y mujeres ante el acceso a la oportunidad de participar en el campo del arte; el texto de Pollock señala la multiplicidad de diferencias y estructuras de desigualdad a las que se enfrentan las mujeres. A la propuesta de una supuesta universalización neutra entre hombres y mujeres en la estructura disciplinar del arte, o cualquier otra, Pollock responde que esta imagen es producto de ideologías propias de determinada historia del arte (Pollock, 2013: 48), puesto que ese espacio neutro exige siempre a las mujeres masculinizarse para acceder a dicha estructura. La propuesta de Pollock es criticar ese universalismo, con una cuidadosa revisión histórica de las condiciones sociales, políticas, económicas que permitieron o negaron la entrada o salida de mujeres artistas, acusando la propuesta de Nochlin por partir de cierta revisión feminista burguesa.

11 La pieza puede consultarse en el sitio web de la autora; o en el libro *Tsunami* (2019), antología de textos de escritoras y artistas (algunas feministas) publicado en el año 2018 por la editorial Sexto piso.

El texto de Pollock es en un primer momento parte de una revisión profunda, desde el feminismo, de los supuestos epistemológicos (no solamente prácticos, como la educación) con que la historia del arte va construyendo su narrativa: “La tarea inicial de una historia feminista del arte es, por lo tanto, una crítica a la historia” (2013: 52) del arte misma, dice contundentemente la autora británica. Y, en segundo lugar, su propuesta se encamina a construir una historia del arte feminista que produzca una visión apta para entender e historizar el arte hecho por mujeres. De este modo, su propuesta es pensar un campo disciplinario propio para una visibilidad del arte feminista. El gesto de Pollock, como el de Nochlin, no se desarrolla ni anterior ni apartado de la propia práctica del arte feminista, sino en relación con una serie de iniciativas que luchan por visibilizar las problemáticas de las mujeres en su propia diferencia (de género, pero también de clase social y etnia) a través del arte feminista. Uno de los argumentos que Araceli Barbosa propone en su libro *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género* es que antes de la llegada de una teoría feminista consolidada en el arte, la práctica ya ejercía estas políticas de visibilidad.¹² Un ejemplo de esto mismo, y que retoma anacrónicamente la propuesta de Pollock, es que en 1971 se realiza la primera exposición de artistas mujeres negras con el título “Where We At”, en Nueva York, donde ya trabajan una articulación de diferencias que no sólo marcaban las cuestiones de género, sino también las que tenían que ver con orígenes étnicos e históricos.

Podemos decir que la propuesta de la búsqueda de una visibilidad de la diferencia, según el gesto de Pollock, busca producir una forma epistemológica, una visión para entender la propia historia y la historia propia. Como formas de hacer visible el papel de las mujeres y su ausencia en el campo del arte, las intervenciones, las performances y las denuncias aparecieron simultáneamente bajo el sentido señalado por Pollock. Un ejemplo importante para este tipo de intervenciones es el de las Guerrilla Girls, un colectivo anónimo de artistas feministas y antirracistas de origen neoyorkino. Como las describe Giunta, las Guerrilla Girls:

12 Tanto la teoría como la creación en el arte son dos prácticas fundamentales para el feminismo que desafortunadamente se tienden a separar, oponer y confrontar. El feminismo para mí, tanto en el arte como en la teoría, es una revisión crítica, un cuestionamiento.

Comienzan su activismo en 1895 con afiches, conferencias, acciones, libros, videos, *stickers* y exposiciones articulados a partir de un fuerte componente de humor. Recurren, precisamente, a la idea de guerrilla y aparecen en público de forma inesperada [...]. Al ocultar su identidad con máscaras de gorilas logran hacer foco en los temas que encaran más que en la autoría. Sus señalamientos se centran en la desigual representación de las mujeres en el mundo de arte pero desde un feminismo que lucha contra todas las formas de discriminación. Se oponen al canon o a la narrativa principal revelando lo oculto, los subtextos y la inequidad propios del sistema del arte (2019: 34).

Parte de este argumento se ejemplifica en los afiches titulados *These Galleries Show No More Than 10% Women Artists Or None At All* de 1985. Dos años antes de la publicación de Pollock, ya estaba en juego la relación de visibilidad/invisibilidad e inclusión/exclusión dentro del arte al evidenciar directamente las cifras que hablan de la gran desigualdad entre hombres y mujeres respecto a los espacios dados para exposición en galerías y museos, en donde se puede ver que las mujeres, en los años ochenta, ocuparon un lugar menor a 10%, y en 2014 un lugar no mayor a 20%. Podríamos decir que en casi 15 años los espacios que visibilizan la obra de mujeres crecieron solamente 10 por ciento.¹³

13 En otro ejemplo, Andrea Giunta actualiza esos porcentajes y exclusiones en Latinoamérica, insistiendo en la desigualdad que enfrentan las creadoras en salas de exposición, en el precio de sus obras, así como en los porcentajes de obras de hombres y mujeres que adquieren las galerías y museos. La historiadora de arte argentina recuerda el caso de la retrospectiva de Mónica Mayer, en el año 2016, en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo en México, la cual fue relegada a dos salas pequeñas y un pasillo, reservando las salas centrales a Anish Kapoor y Jeremy Deller. Véase el capítulo “Arte, feminismo y políticas de representación” en *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*, de Andrea Giunta y “¿Quiénes exponen en la UNAM?”, de Marta Ferreyra Beltrán.



Imagen 2. Guerrilla Girls, *These Galleries Show No More Than 10% Women Artist Or None At All*
Fuente: recuperado de Giunta (2019: 35).

Otra de las creadoras que retomo para estos procesos de visibilización es Mónica Mayer, con su emblemática pieza *El tendadero* de 1978, la cual consistió, en palabras de Araceli Barbosa, en una instalación que:

[...] estribó en formar hileras de papelitos rosas caligrafiados: “Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es [...]” que previamente Mónica había repartido por las calles de la Ciudad de México a mujeres de distintas clases sociales, edades y ocupaciones, para que escribieran lo que más execraban de la ciudad. La mayoría consistió en deplorar la violencia sexual callejera (Barbosa, 2008: 81).



Imagen 3. Tendedero

Fuente: Mónica Mayer (1978), recuperada de Mayer (s. f.: s. p.).

La instalación de Mayer resulta significativa porque buscó visibilizar el sentido de las mujeres a partir de un material relacionado con el hogar y las labores domésticas. Además de que visibilizó la violencia que sufren las mujeres en la ciudad y ahondó en el posicionamiento feminista de que *lo personal es político*. Al mismo tiempo, la apuesta de Mayer desencializó ese objeto de lo cotidiano para las mujeres que es el tendedero, reutilizándolo como un vehículo visibilizador de la violencia. En otro sentido, esta pieza también rompió con la idea de autor y de genio ya que, elaborada en colectivo,¹⁴ filtró las voces de muchas

14 Si bien la pieza fue realizada en colectivo, también la práctica del lavado de ropa y el secado en los tenderos en las azoteas o vecindades de la Ciudad de México muchas veces es una práctica colectiva de socialización entre mujeres, donde el espacio se aprovechó para narrar las violencias domésticas que

mujeres. Así pues, “Mayer investigaba las formas de exponer un archivo desde dispositivos formales cargados de significados y lo abría a la participación del público [...]. El objeto cotidiano se transformaba en soporte de un mensaje colectivo de protesta y liberador” (Giuta, 2019: 164).

En el mismo sentido que Mayer trabaja su pieza, se puede decir que *El tendadero* ha constituido una tecnología de visibilización común de la violencia de género, especialmente a partir de lo que se ha llamado la cuarta ola del feminismo, un tipo de activismo que denuncia públicamente a los acosadores, los violadores y los encubridores mediante tendaderos improvisados en marchas, escraches,¹⁵ toma de instituciones e intervenciones en espacios públicos. Eso que parecía hacer de *El tendero* una obra frágil y precedera se convirtió en una fuerza política en innumerables manifestaciones por las posibilidades que ofrece de ser montado con muy pocos elementos.



Imagen 4. Marzo, 2019. Mural que apareció en el marco del Día Internacional de la Mujer en la Facultad de Derecho de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Fuente: fotografías propias (2019).

sufrían, entre otras anécdotas. En este sentido, la propuesta de Mayer reflejó precisamente esas formas narrativas comunes y colectivas.

- 15 Es interesante ver estas formas de protesta presentes como una práctica común incluso en las redes sociales, donde se visibiliza la violencia de género de la que hasta entonces casi no se escribía. Ejemplo de ello es el #MeToo, movimiento iniciado en la virtualidad, principalmente en twitter, que desde 2017 y a partir de un escenario más bien angloamericano hizo común una forma de viralizar las denuncias de agresiones, acosos y violaciones, en una especie de tendadero virtual y global. La posibilidad política que otorgan las nuevas tecnologías en nuestro tiempo tendrá que ser estudiada a profundidad más adelante.

A la fecha, Mónica Mayer sigue reproduciendo su pieza de arte feminista, *El tendadero*, en diversos puntos con resultados distintos debido a las diferencias de clase social, región geográfica y distinción étnica que se agregan a la de género. Así, cabe señalar que, en 2019, Mayer junto a un colectivo de activistas y artistas feministas montaron un tendadero en el Centro de Desarrollo Comunitario Los Chocolates, ubicado en la colonia Carolina, en Cuernavaca, Morelos. Es interesante que los mensajes vertidos en esta ocasión, provenientes de mujeres de geografías marginales como la sierra de Huesca y el propio mercado de la Carolina, describieron las duras situaciones de violencia que viven las mujeres en el estado de Morelos, una de las entidades “con índices altos de feminicidio, desaparición de mujeres y otros tipos de violencia” (Mayer, 2020: s. p.). Resalta, en tanto tema de esta tesis, que una de las preguntas previamente formuladas: “¿Conoces a alguna mujer que haya sido desaparecida o asesinada?”, una de las fichas decía “Sí, Viridiana. Estudiante de Psicología, UAEM”. La referencia es a Viridiana Morales Rodríguez, desaparecida junto a su esposo el 12 de agosto de 2012 durante un viaje al poblado de San Pedro Tlanxico, en Tenengo del Valle, en el Estado de México. Su esposo fue encontrado muerto poco tiempo después, pero hasta la fecha no se sabe nada de ella. Estudiantes de psicología de la UAEM pintaron un mural en 2016 con el siguiente mensaje: “Este mural se quitará el día que la compañera Viridiana vuelva a caminar por los pasillos de esta facultad”. Con este ejemplo se da cuenta de la fuerza que sigue teniendo el tendadero a la hora de hacer visibles las violencias locales en relación con las mujeres, como en el caso de Viridiana.

Tercer momento: la mirada feminista

En este apartado de la revisión arqueológica quiero proponer la lectura del texto *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, de Judith Butler, para entender *cómo las formas de ver* se pueden pensar hoy en día como parte de la tensión entre visibilidad y borradura a la que nos hemos referido. Creo aquí que Butler y su discusión en cuanto a la imagen permiten pensar al feminismo como productor de una mirada en relación con el género. Parece que, según las reflexiones históricas que hemos revisado, el feminismo se convierte en una crítica que permite analizar la imagen con la cual nos relacionamos, pensando a su vez la producción de un tipo de imagen relacionada políticamente al género.

Judith Butler publicó en 2010 su libro *Marcos de guerra...* En este texto ella trabaja, continuando con su preocupación de *Vidas precarias* (2009), con la idea de que la vida como tal no puede aprehenderse como dañada, perdida, precaria o resguardada, si no es aprehendida antes como viva desde ciertos y específicos marcos que la posibilitan. La palabra enmarcar es la forma mediante la cual aprehendemos o no las vidas como perdidas o susceptibles a perderse; esto es, sin un marco que identifique, presente y enmarque cierta forma de vida, ésta nunca llegará a reconocerse como vida por la forma sensible en que se conoce. En este sentido, la idea de marco es vital para la reflexión de lo que ella llama las vidas precarias. Los marcos serían aquellos que no solamente organizan una experiencia visual, sino que también generan ontologías específicas; diferenciarían, visibilizándolos, a quienes tienen los rostros (las vidas a guardar) de aquellos que no lo tienen, o de quienes casi no lo tienen, con condiciones normativas que piensen una jerarquía de lo viviente, histórica y contingentemente.

Por otro lado, pienso el marco, como Butler, también en su sentido estético (como marco de una imagen, como encuadre de una fotografía): cuando un cuadro es enmarcado hay un juego de visibilidad de la imagen que se está proyectando, a condición también de que el marco desaparezca (aún con su propia historia) y que no se reconozca como marco. A diferencia del argumento de Susan Sontag, en *Ante el dolor de los demás*, que dice que toda imagen debe ser acompañada de un texto que la explique y que la sujete a un contexto histórico específico; Butler piensa incluso que la imagen por sí sola construye el primer *marco* con el que se lee:

[...] no es sólo que quien hace la fotografía y/o quien la mira interpreten de manera activa y deliberada, sino que la fotografía misma se convierte en una escena estructuradora de interpretación, una escena que puede perturbar tanto al que hace la foto como al que la mira [...] las fotografías son transitivas. No solamente retratan o representan, sino que, además, transmiten afecto (Butler, 2010: 101).

Desde esta reflexión crítica, y en un sentido mucho más amplio, ¿no es el propio feminismo un marco específico que permite ver de cierta manera? Desde la idea del *marco*, metáfora de lo visible, se piensa la política feminista como cierta forma de saber y de aproximación a la experiencia. Desde la

estética, el marco es aquel que permite hacer visible el cuadro que contiene, sea una pintura, un discurso, una imagen; es lo que permite la visibilidad sólo a condición de ser invisible. En la continuidad de esta metáfora, el marco es condición de sensibilidad, de hacer sensible y visible aquello que enmarca. Así, el feminismo es por sí mismo un marco jurídico –en algunos casos–¹⁶ que produce cierta forma de experiencia a partir de visibilizar a las mujeres y a sus particulares situaciones. Esta misma investigación está travesada por la idea de hacer visibles los marcos que el feminismo o la perspectiva de género han desarrollado para hacer visibles y aprehensibles las situaciones de las mujeres y sus respectivas representaciones.

Aunque estoy consciente de que ésta es una propuesta de lectura específica del texto de Butler, que yo trato de llevar al terreno de la imagen y del género, pienso que la idea de pensar el feminismo como una mirada puede ayudarnos a comprender los debates actuales sobre la representación de las mujeres.

En función de esta propuesta de lectura, revisaré el trabajo de la artista mexicana Sonia Madrigal y de su proyecto *La muerte sale por el Oriente*. En esta obra,¹⁷ la artista aborda la problemática de la relación entre territorio, género y violencia en su natal Netzahualcóyotl, Estado de México. Como ella cuenta en una charla el día 30 de julio de 2021, el proyecto nace a partir de que sus profesores de El Faro de Oriente, una escuela de artes y oficios ubicada en la delegación Iztapalapa; le recomendaron trabajar entornos más cercanos, como la familia, el autorretrato, los espacios locales, lo que implicó un proceso de reconocimiento del espacio público más cercano a ella, Nezhualcóyotl, donde se dio cuenta de la posición marginal en la que se situaba su comunidad y cómo esa marginalidad recaía en las mujeres de manera diferenciada con respecto a los hombres. Su proyecto, entonces, deseó reflexionar sobre cómo se representa Ciudad Nezhualcóyotl y la violencia hacia las mujeres, en particular los feminicidios y la desaparición de mujeres. Madrigal documentó el proceso en una serie fotográfica en la que elaboró la silueta de una mujer con un

16 Se habla de una perspectiva de género en determinados procesos legales que deben considerar esta variante a la hora de producir sentencias, por ejemplo, los casos de feminicidio. Este tema es abordado por Ana María Martínez de la Escalera y Lourdes Enríquez en su artículo “Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso”, donde trata el caso paradigmático de Lesvy Berlín Osorio, víctima de feminicidio en la Universidad Nacional Autónoma de México el 3 de mayo de 2017, y cuyo proceso jurídico es señalado como un ejemplo de la aplicación de este marco de visibilidad.

17 Este proyecto, junto con otros trabajos, puede consultarse en <http://soniamadrigal.com/>.

espejo, la trasladó a diferentes puntos de la localidad y la fotografió en cada uno de los puntos elegidos en función de distintas violencias acaecidas en esos puntos, por ejemplo, a las orillas del canal de La compañía o en un cruce fronterizo entre distintas delegaciones, espacios donde se hallaron cuerpos de víctimas de feminicidio o se desaparecieron mujeres.

El proyecto de Madrigal, me parece que está relacionado con la idea de enmarcar cierta violencia sufrida desde una perspectiva que la denuncia. La misma silueta aparece como un marco que hace visible la ausencia de mujeres asesinadas o desaparecidas; un marco, al contrario de la idea de Bulter, que no desaparece cuando es visto, sino que se reafirma, señalando que no hay nada adentro de él para mostrar. Sin embargo, a su vez, dicho marco se funde con el paisaje, volviéndolo otro marco que se deja ver como escenario de los feminicidios y desapariciones, explotando así la relación entre espacio y violencia contra las mujeres.

La silueta ha funcionado históricamente para hablar de la violencia. Relacionado con la típica figura trazada con gis en las escenas policíacas; por mencionar un antecedente, *El siluetazo* fue una intervención realizada por un grupo de artistas el 21 de septiembre de 1983 durante la dictadura de Argentina, ésta consistió en la pinta de cientos de siluetas en la Plaza de Mayo que hacían referencia a las miles de desapariciones forzadas que había cometido el Estado argentino en los primeros momentos del llamado Proceso de Reorganización Nacional.

En un sentido más artístico, la imagen nos recuerda la serie “Silueta” realizada por la artista cubana-norteamericana Ana Mendieta entre 1973 y 1980. La artista realizó una serie de acciones con su cuerpo, de modo que produjo su silueta a través distintos elementos de la naturaleza (tierra, aire, fuego y agua) como parte de una muestra de la violencia contra las mujeres; además, buscó su propia necesidad y experiencia del arraigo a la tierra.

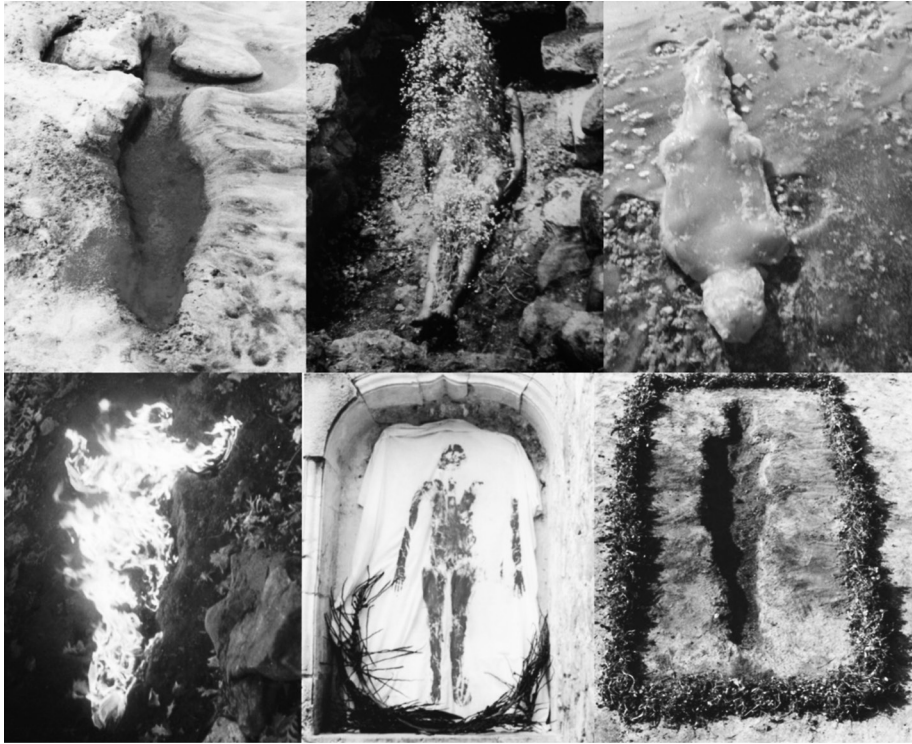


Imagen 5. Ana Mendieta, serie “Siluetas” (1973-1978).

Fuente: recuperadas de Mendieta (2020: s. p.).

Si la propuesta de Mendieta puede pensarse como un índice de su propia experiencia, la de Sonia Madrigal, al no tener un referente que relacione la silueta y el cuerpo, documenta una experiencia espectral de las mujeres en su localidad. En su técnica, la mexicana usa la perspectiva fotográfica para poner en el centro la silueta de esas mujeres, y constituir una forma de ver la pieza que considere el feminicidio y la desaparición como factores centrales en la narración del espacio en Ciudad Nezahualcóyotl. Sostengo, también, que esta pieza es un ejercicio de mirada feminista porque, junto al ensayo fotográfico referido arriba, el proyecto *La muerte sale por el Oriente* se complementa con un mapa de México realizado por la misma Madrigal, donde señala los lugares en que se produjo alguna violencia de género (violación, feminicidio,

desaparición, acoso), dando con ello una significación discursiva a la silueta en relación con la historia del país y la violencia de género.

Para enriquecer esta reflexión entre imagen y feminismo retomo la experiencia de Ciudad Juárez a propósito de los feminicidios y las desapariciones, pues ahí se produjeron narraciones y críticas importantes en relación con la violencia contra las mujeres. En términos visuales, para Rita Laura Segato, la violencia feminicida en Ciudad Juárez se convirtió en un lenguaje (de género) que tiene la intención de comunicar la fuerza del poder soberano a través de las huellas dejadas en los cuerpos. Un poder que ostentó el territorio, la apropiación de lo ajeno y la producción de la impunidad en tanto control de lo económico y lo político. Para ello, este soberano, al que la autora denomina *el segundo estado*, de alguna manera espectacularizó (a través de los medios de comunicación, y específicamente en los periódicos de nota roja) su control político, un control que tiene la necesidad de mostrarse y difundirse a través de ciertas formas punitivas (tortura, desmembramiento, estrangulación, violencia sexual) hacia las mujeres, pero que necesariamente requieren de la exhibición de las víctimas, de ahí que los cuerpos aparecieron en el espacio público: la calle, los baldíos y en los medios de comunicación. Una de las propuestas de la autora, y que aquí me gustaría retomar, es que estos asesinatos son un sistema de comunicación que permite entender la posición desde la cual se emite esta violencia como discurso.

Frente a esas imágenes de violencia, lo que hace visible la perspectiva feminista y su vocabulario es que hay una serie de relaciones, aquí diría que discursivas, entre la sexualización y la violencia, las relaciones metafóricas, las metonímicas y las sinecdóticas. Al plantearse una pedagogía de la violencia, estas imágenes apelan a un sujeto mediante un proceso de identificación consigo mismo o con los y las otras y otros, de manera que se produce la experiencia de género según entendida con de Lauretis: “Los modos en los cuales cada espectador/a individual es apelado [...], los modos en los cuales su identificación (femenina o masculina) es solicitada y estructurada” (2021: 21). Vemos lo que nos mira en el sentido en que estamos sujetos al género.

No obstante, como lo apunté al principio, mi idea aquí es poner en diálogo las reflexiones teóricas que he mencionado con la imagen que se propone desde el feminismo. Puestas como contra-imágenes, como memoria, como crítica; aquí señalo una serie de propuestas que subvierten ese orden de la representación de la violencia de género, construyendo un marco de interpretación

en relación con la visibilidad de las problemáticas particulares de género y a la crítica de esas representaciones del feminicidio y la desaparición de mujeres.

Retomando el trabajo de Sonia Madrigal, precisamente es una imagen recurrente en Ciudad Juárez la que la lleva a formular la propuesta de *La muerte sale por el Oriente*. Según cuenta la propia Madrigal, una actividad que detonó su reflexión y su creación fue su participación en la instalación de dos cruces rosas gigantes en el Estado de México, acción impulsada por colectivos feministas y de madres y padres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparecidas en 2016. La imagen de la cruz rosa con nombres de mujeres asesinadas y desaparecidas se convirtió en un símbolo directo de la problemática de la violencia de género en Ciudad Juárez, que poco a poco, como un saber visual, se transmitió en otras geografías. A partir de este tipo de acciones, y de la relación establecida con madres de mujeres asesinadas y desaparecidas (específicamente con Irinea Buendía, madre de Mariana Buendía, víctima de feminicidio en Chimalhuacán) es que Madrigal empieza a cuestionarse la forma de representación que podría proponer, siempre resistiéndose a los clichés visuales constituidos en torno a la violencia de género. Impulsada por las madres de mujeres víctimas de violencia, la artista se convence de un deber de documentación como fotógrafa, pero también, a partir de su reflexión, apuesta a la creación de una serie de imágenes que no repitan las representaciones comunes de violencia, sino que más bien proponga un proyecto desde una sensibilidad feminista. El proyecto adquiere así un impulso colectivo, en donde a partir del sentimiento, principalmente de las madres de las víctimas, se busca construir contranarrativas, como apunta la misma Madrigal. La pieza final de *La muerte sale por el Oriente* es un ejercicio de memoria de esa misma lucha en la construcción de una imagen, silueta y espejo que pone en el centro a las mujeres y las violencias que sufren.

Un ejemplo también de estos ejercicios de producción de otras imágenes es la pieza *PM 2010* de la artista sinaloense Teresa Margolles. Esta artista, conocida por su trabajo crítico frente a la violencia, en 2012 expuso en la 9na Bienal de Berlín un archivo visual que consistía en 313 portadas del periódico de nota roja *PM* de Ciudad Juárez, todas las publicaciones del año 2010 (uno de los años más violentos para México). Los elementos que visiblemente se repetían eran mujeres sexualizadas, el resultado del fútbol y el asesinato de un hombre o una mujer. El montaje de Margolles es una propuesta realizada a partir de la misma clase de portadas de nota roja que antes mencionábamos, pensada

como una crítica y a la vez una contra-imagen de las representaciones de violencia, entre ellas las de género. La posición de la artista aquí no es claramente feminista, pero es posible leer su pieza a través de este marco que he propuesto, porque enmarca, y en ese sentido hace visible, la violencia feminicida y desaparecedora a través de otro tipo de imágenes.

Aunque la discusión podría continuarse a través de las distintas propuestas elaboradas en los años recientes frente a la violencia de género, quiero recalcar que en este apartado quise generar la lectura estratégica, tanto de una autora del feminismo contemporáneo como de la crítica del género, y la producción de imágenes de artistas desde un horizonte similar que llevan a pensar en una visibilidad feminista. El gesto que aquí he desarrollado, el de la mirada feminista, permite pensar un marco de inteligibilidad, ya no sólo como una perspectiva de género, que además señala el borramiento y la visibilidad de las mujeres. En este sentido, esta mirada hace ver los ejercicios de violencia que la imagen produce y naturaliza, a la vez que piensa otras imágenes feministas.

Recapitulación: la sensibilidad feminista

A través de la revisión llevada a cabo a distintas autoras, sus reflexiones teóricas en relación con el arte, la imagen, el género y las imágenes que fui señalando, quise estudiar cómo se fue acomodando cierta sensibilidad en relación con la violencia y las mujeres. Me parece que el arte y la imagen hoy en día se han producido como ejercicios de memoria y contraimagen para el feminismo. Como quise exponer con esta revisión, el arte se mostró sujeto a la representación de las mujeres a partir de una discusión que se inauguró desde los años setenta, donde la borradura que producía el arte como un campo patriarcal debía ser revisada y subvertida, precisamente por medio de la visibilidad de las mujeres en esa disciplina. Quiero terminar este texto pensando al arte, y extendiendo la reflexión a la imagen en general, como una forma de la mirada del feminismo, preocupada por una revisión crítica e histórica de las representaciones y productora de su propia imagen. Esta mirada se podría entender como lo explica Aristóteles, como la proyección de cierta luz proveniente de los ojos sobre los objetos que se mira, pues entiendo esta visibilidad como una forma de sensibilidad, una forma *de hacer* sensible.

Regresando al ejemplo con el que comencé esta arqueología, el fresco de Fra Angélico visto por Didi-Huberman, en donde la parte olvidada de la obra es rescatada por una visión anacrónica; así, Verónica Gerber regresa a Semónides de Amorgos para cuestionar y carcomer el catálogo de la mujer ideal; así Mónica Mayer propone sacar el tendedero del espacio privado, trayendo consigo toda la narración que se ha tratado de ocultar; así Sonia Madrigal construye un marco para hacer visible la ausencia que dejaron las mujeres asesinadas y sustraídas de su comunidad. La arqueología puede pensarse a la vez como una mirada que hacer ver las modificaciones y rupturas de la representación, a la vez que deja ver los ejercicios de memoria colectiva que histórica y anacrónicamente se van acumulando hasta producir una manera de cuestionar situada.

Referencias

- Barbosa, A. (2008). *Arte feminista en los ochenta en México. Una perspectiva de género*. México: Casa Juan Pablos; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires: Paidós.
- De Mora, L. (2022). La imagen de la desaparecida. Ensayos sobre la sensibilidad. Tesis de doctorado. Cuernavaca: UAEM.
- De Lauretis, T. (1989). La tecnología del género. En *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction* (1-30). Londres: Macmillan Press.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foucault, M. (1999). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- _____. (2011). *Historia de la sexualidad 2. El uso de los placeres*. México: Siglo XXI.
- Gerber, V. (2019). Mujeres Polilla. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (41-55). Madrid: Sexto Piso.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano. Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. México: Siglo XXI.
- Guerrilla Girls (2003). *These Galleries Show no More Than 10% Women Artists or None at All* (s. p.). Recuperado el 28 de abril de 2023 de [<https://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-these-galleries-show-no-more-than-10-women-artists-or-none-at-all-p78810>].

- Kant, I. (2021). *Lo bello y lo sublime*. Recuperado el 24 de octubre de 2021 de [Librodot.com].
- Martínez, A. y L. Enríquez (2019). Ante las violencias del olvido, figuras otras del discurso. En A. Villegas *et al.* (coords.). *Figuras del discurso III. Duelo, violencia y olvido* (25-42). Cuernavaca: UAEM; México: Bonilla Artigas Editores.
- Mayer, M. (2020). El tendero de Morelos. *De archivos y redes. Un proyecto artístico sobre la integración y reactivación de archivo*. Recuperado el 26 de enero 2022 de [<https://www.pintomiraya.com/redes/categorias/visita-al-archivo-pinto-mi-rama-2/el-tendedero/el-tendedero-de-morelos.html>].
- ____ (s. f.). Mónica Mayer “El arte tiene que ser lo que nosotras necesitamos que sea”. *Mujeres mirando mujeres*, s. p. Recuperado el 18 de abril de 2023 de [<https://mujeresmirandomujeres.com/monica-mayer-montana-hurtado/>].
- Mendieta, A. (2020). Ana Mendieta, silueta en tránsito. *Mundo Performance. Plataforma de Investigación y Creación alrededor del arte de la performance y del arte contemporáneo*, 6 de julio. Recuperado el 18 de abril de 2023 de [<https://mundoperformance.net/2020/07/06/ana-mendieta-silueta-en-transito/>].
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Reiman e I. Sáenz (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (17-43). México: Universidad Iberoamericana / Universidad Nacional Autónoma de México / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historia del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Richard, N. (1993). *Masculino/Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers.
- Rivera, C. (2019). La primera persona del plural. En G. Jáuregui (ed.). *Tsunami* (159-173). Madrid: Sexto Piso.
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes del segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Suma de Letras.
- Villegas, A., y E. Lindig (2015). Tres síntomas de la sensibilidad social contemporánea en México. *Las Torres de Lucca. Revista Internacional de Filosofía Política*, 4(7), 49-69.



El orden jurídico y la discusión sobre la violencia en las manifestaciones feministas del 12 de agosto de 2019

Irving Juárez Gómez

Para establecer una arqueología de la sensibilidad se pretende detectar, hallar, distinguir y revisar los cortes en las que se dan nuevas estructuras semánticas en la experiencia de nuestra sociedad. Los aparatos teóricos que sirven a esta arqueología pueden ser estériles si no se les pone a examen con la vivencia de lugares particulares. De esta manera, nos interesa revisar, por un lado, el concepto de derecho y orden jurídico como instrumento de conservación de la violencia sistémica. Es decir, aquella violencia que lejos de reducir las diferencias, las acentúa. Dicha forma de violencia es solapada por el orden jurídico cuando convierte en injustificable cualquier acto violento, llámese éste cualquier tipo de agresión física sobre objetos o personas.¹ Estas

1 Por ejemplo, cuando se dice “el que se enoja pierde” se establece un orden que conviene al que sigue las normas jurídicas y de derecho, con lo cual, puede permitirse agredir, controlar al otro hasta provocar su ira y deslegitimizarlo si aquel perturba ese orden con su ira.

actitudes, más bien culturales, se establecen por una estructura patriarcal que dicta los modos en los que los individuos deben o no deben comportarse. Pese a que se trata de un fenómeno por demás cultural, se observa, por un lado, una relación del derecho positivo con la violencia, pues es desde ese derecho desde donde se señala y ejerce la fuerza.

Por otro lado, observamos que el rol de la mujer pasiva, inerme y construido desde la industria cultural mexicana ha afectado/modificado el comportamiento de la mujer, y “se piensa desde ahí” que cualquier tipo de agresión por parte de las mujeres es no sólo injustificable, sino también inaceptable. Tanto la estructura del orden jurídico como la imagen de la mujer inerme permiten la censura mediática y popular de las protestas violentas, para con ello evadir e ignorar las causas que llevaron a las mujeres a reaccionar de esa manera. Ambos se constituyen como dos de los factores fundamentales de la censura que han recibido desde los medios de comunicación masiva, así como desde figuras públicas a grupos feministas más radicales. Para ello me valdré de las protestas que realizaron diversos colectivos de mujeres el 12 de agosto de 2019, de la cual surgieron diversas discusiones sobre las implicaciones de dichas protestas en cuanto a los límites de la indignidad y la violencia.

Quisiera hacer énfasis en que el problema de las protestas a las que me referiré revela el funcionamiento del derecho positivo en el sentido de manifestar sus intenciones de resguardar el orden jurídico por encima de la justicia. Esto implica una contradicción del derecho positivo, pues se afirma bajo la premisa de la justicia, cuando lo que realmente protege es su propio orden, es decir, el marco de lo legal.

Antes que nada, me parece importante delimitar el concepto de violencia, pues es una palabra en sumo vaga. La socióloga Elsa Blair (2009), por ejemplo, dedicó un lustro a investigar acerca del concepto para poder delimitarlo y hacerlo operativo en términos metodológicos sin conseguirlo. Es más, si uno observa a los pensadores que han reflexionado sobre ella, desde Sorel (1978) a Clastres (2004) y Girard (1983), el concepto es reducido semánticamente para volverlo útil a los propósitos de sus investigaciones. Como afirma Díaz Masip:

La violencia es un amasijo de conceptos, de imágenes, de prácticas, de procesos y de estructuras [...] que se ejerce al mismo tiempo pero con operaciones y estrategias biopolíticas diferenciadas, tanto de forma histórica, como social o

culturalmente hablando [...] no considero que haya una *esencia* de la violencia ni un fundamento o animal sede de la misma (2016: 34).

Así, el problema del concepto se sujeta a las metodologías y perspectivas teóricas de quien lo estudie, y esta dependencia convierte a la violencia en un concepto pobre y sesgado. Nuestra primera tarea será, pues, subrayar todos los aspectos que envuelven el concepto y luego explicar cuál de ellos tomaremos, las razones que soportan dicha elección, y por último lo revisaremos en su contexto ético, moral y cultural.

La violencia como palabra se asocia a la crueldad, al genocidio, al crimen, a la violencia extrema, a la violencia estructural y a la violencia cultural. El conjunto de significados con el que se define la palabra violencia para designar, lo que aquí entenderíamos como ejercer una fuerza continua sobre algo o alguien, provoca que su uso sea demasiado vago e inalcanzable. Basta con reducir la violencia como cualquier forma de poder o de fuerza ejercida (cualesquiera que sean sus razones) sobre algo. Puede ser doméstica, social, política, cultural o sistémica, pero el problema central es que para hablar de ella es preciso decir a qué nos referimos con ella, y, una vez que la hayamos definido, estableceremos cuál será el campo semántico operativo que seguiré.

La etimología de la palabra violencia viene del latín y se forma de dos palabras. De acuerdo con el diccionario etimológico de Joan Corominas (1987) la palabra violento se forma de *vis* (fuerza) y *lentus*; según Díaz Masip, el sufijo *lentus* “significa no solamente lentitud sino la continuidad, [es decir] la persistencia, de esa fuerza” (2016: 36). Daniel Inclán (2018), por otra parte, en “Violencia” asocia el *vis* de fuerza al *vir* de viril argumentando que provienen del mismo origen, pero no da fuentes sobre las que se base dicha conclusión.² Lo que sí nos queda claro es que la violencia es un tipo de fuerza continuo que se ejerce sobre alguien o algo. De acuerdo con el diccionario etimológico Corominas (1987) y lo investigado por Robert Muchembled (2010) la palabra violencia aparece en Europa a principios del siglo XIII.

2 Una revisión somera y no concluyente al origen proto-indoeuropeo del prefijo *vis* revela que *weyh*, cuyo significado es perseguir o cazar, podría ser el origen común de *vis* y *vir*. Probablemente en sus orígenes previos al latín, la palabra compartiera con *vir* un uso asociado entre fuerza y virilidad, por medio de la caza (*Wiktionary: vis*). Como se revisará más adelante, sí hay una noción social y cultural de lo violento como algo que pertenece a lo viril.

Siguiendo con el texto de Inclán, me parece que su definición tiene la riqueza de establecer una serie de ámbitos de la violencia que ayudan a diferenciar y a marcar los espacios y contextos en los que ésta se da. En primer lugar, distingue la violencia de la ira y la agresión, no por el grado de sus consecuencias³ sino porque define a la violencia como un proceso. Dicho proceso implica una serie de producciones culturales:

[...] toda violencia tiene la fuerza para generar sus razones y sus procesos de entendimiento, morales o cognitivos, aunque éstos sean frágiles, limitados o contradictorios, pero válidos para un conjunto real o imaginario de personas (no hay violencias irracionales, toda violencia impone una razón) (Inclán, 2018: 3).

A partir de esta definición, Daniel Inclán introduce una forma de violencia que me parece pertinente para entender la reacción de ciertos grupos ante las protestas del 12 de agosto de 2019, pues estas fueron señaladas como provocaciones violentas o deslegitimizantes del movimiento por los medios de comunicación. Me refiero a la violencia sistémica, de acuerdo con Inclán, a

[...] toda formación social se erige sobre el ejercicio de una violencia sistémica hacia los sujetos que la componen. La elección de una forma cultural, por sobre otras posibles, y su producción, exige a las personas un tipo de comportamiento coherente y congruente con esa elección [...]. La violencia sistémica es necesaria para la producción de sujetos que se reconozcan de una forma social y que reproduzcan su materialidad (2018: 6-7).

Me parece sumamente útil traer el término de violencia sistémica al tema que nos ocupa, puesto que es precisamente esa clase la que no es visible, la que se oculta bajo marcos de derecho o marcos de orden jurídico y la hace parecer justa aun cuando no lo sea. Es precisamente este tipo de violencia el que supone un acercamiento más profundo a lo que Benjamin (2001) entiende por violencia y como se entreteteje en la representación y el funcionamiento del derecho.

3 En *The force of Non-violence*, Judith Butler (2020) afirma que la agresión forma parte de los tipos de violencia, pero desde un grado menor; según la autora norteamericana, puede haber agresividad no violenta.

Violencia y derecho

Aquí conviene revisar la reflexión que Benjamin (2001) hace de la violencia. Pues, si bien no es el primero en observar que la fundación de todo derecho proviene de la violencia, sí es de los pocos que subraya la vigencia de la violencia en el derecho. De esta manera, analizaré algunos fragmentos de “Para una crítica de la violencia” con el fin de dilucidar cortes sensibles sobre la manera en que la sociedad “debe” manifestarse. Es decir, por qué estas exigencias, pese a ser violentas con fines justos, legítimos, son tomadas como provocaciones.

Todo derecho se funda en un acto violento, esto no es ninguna novedad. Heráclito, por ejemplo, sitúa a *Pólemos* como padre y rey de todas las cosas. Como tal, el cosmos es fundado por la oposición, lo que entra en conflicto, de manera que “*Eris* es la fuente de la generación y no de la destrucción; *dike* es la ley universal de las oposiciones y de los contrastes” (Mondolfo, 2007: 362). *Eris* es la discordia, diosa que, en su momento, detonó, según el mito, la guerra más importante que tuvieron los griegos del periodo arcaico, la guerra contra Ilión. Sin embargo, el conflicto por sí mismo no es violento hasta que se instaura como ley, es decir, como derecho: un poder legítimo de alguien (pueden ser los dioses, en el caso de la violencia mítica) sobre alguien. El resultado de ella es la justicia, pero ésta a su vez se impone por la fuerza (*gewalt*), es decir, por la violencia.

La fundación del derecho y su relación con la violencia no queda, para Benjamin, en un acontecimiento puro, sino que se entreteje en el entramado de la ley. La manera en que lo explica es la siguiente: “El derecho natural aspira ‘justificar’ los medios por la justicia de sus fines; por su parte, el derecho positivo intenta ‘garantizar’ la justicia de los fines a través de la legitimación de los medios” (2001: 24), es decir que ambos, el derecho natural y el derecho positivo se encuentran con el hecho de que la fuerza es parte de su proceder como medio. Ya sea por medios legítimos con fines justos, o por medios legales que buscan conservar la justicia, una es fundadora y la otra es conservadora. De acuerdo con Benjamin, el problema del derecho positivo es que su existencia se debe al ordenamiento de las leyes –rige desde su proceder hasta su destino–,⁴ con lo cual el derecho positivo tiene la obligación no de mantener la justicia,

4 Sobre esto, puede revisarse el texto “Destino y carácter” de Benjamin (2007), en donde vincula el derecho al destino de los hombres. El cuerpo que se encuentra dentro de un marco de derecho tiene un fin determinado.

sino de mantener su propio entramado, es decir, el orden jurídico. Dicha naturaleza puede convertir al derecho y su ejercicio en una violencia sistémica.

Uno de los lugares donde puede observarse la violencia sistémica del derecho positivo es en las huelgas laborales. En ellas, el derecho positivo ha conseguido introducirlas dentro del marco de lo legal. La huelga es permitida por el derecho positivo para fundar un nuevo orden entre el obrero y el empleador. Ante la violencia del empleador, ya sea derivada de un bajo salario o de recortes, el obrero responde con el derecho a huelga, es decir la suspensión de la fuerza de trabajo y su consecuente capitalización. La huelga juega un papel fundacional, pues a su término se establece, de acuerdo Benjamin (2001), un nuevo orden de derecho en el marco de la relación laboral.

Es importante señalar que el texto benjaminiano intenta resolver el problema del derecho positivo y su relación con la violencia, por ello recurre a ejemplos bíblicos y griegos como una posibilidad para imaginar una forma en que se pueda regresar a la justicia sin un derecho fincado en el poder, y por lo tanto en la violencia.⁵ También es por eso por lo que intenta relacionar esa violencia limpia con la huelga general, sin fecha de término, que explica Georges Sorel en *Reflexiones sobre la Violencia*. Sin embargo, es el anudamiento de la violencia en el ejercicio del derecho y su vigencia para proteger, ya sea de manera justa o injusta, el orden jurídico, lo que produce las relaciones de desigualdad en las que se contextualizan los movimientos feministas de los últimos años.

La relación del derecho con la violencia ha abierto, desde la publicación de “Para una crítica de la violencia”, una problemática que queda sin resolver. Y es que todo orden jurídico conlleva una violencia sistémica y el hecho de fundarse en un principio de justicia que, a su vez se fincó en un hecho violento, no impide que la vigente violencia en el orden jurídico desaparezca. Esto genera un espejismo que fácilmente puede, si no confundirse, sí señalarse como paz. El problema de la paz, como es entendida, no es simplemente la ausencia de conflicto, sino también la suspensión –y, por consiguiente, el control– de la violencia por parte del Estado y de los Estados mediante sus leyes, noción que Benjamin (2001) critica y pone al descubierto.⁶ Además, como observa

5 Benjamin (2001) refiere dos historias para explicar la violencia cruenta, por un lado, e incruenta, por el otro. La primera con el mito de Niobe; la segunda, con el de Moisés y Korah.

6 Cabe mencionar que, por ejemplo, la delimitación de un territorio finca un orden legal de la soberanía de los pueblos, pero es esencialmente violenta en el sentido de que dicho territorio no sólo protege los intereses del estado nación, sino que los limita y priva de sus derechos y obligaciones a otras naciones.

Benjamin, el derecho no protege los fines justos, sino la legitimación de sus propios medios, la paz del Estado es interesada y sólo obedece al orden jurídico. Esta naturaleza es la que observo en el comportamiento de las autoridades del Estado frente a los actos considerados como radicales por parte de algunos grupos feministas, como el Grupo de Acción por los Derechos Humanos y la Justicia Social. Pero antes me gustaría establecer la relación de las protestas feministas con el reordenamiento jurídico que Benjamin otorga a la huelga.

Cada uno de los momentos en los que ocurrieron las diferentes expresiones feministas a lo largo de la historia han tenido la intención de recomodar el orden jurídico, ya sea dentro del marco de derecho o fuera de él. La razón que subyace a las manifestaciones y a las exigencias de cada uno de los movimientos se debe a una respuesta ante la violencia estructural de la cual fueron parte. La génesis de las revueltas de cualquier índole son las de recomodar el orden jurídico dentro del cual se encuentran. La vía o el medio es precisamente el tema que nos ocupa. Aquí entra el concepto de violencia utilizado por Benjamin, mismo que bajo la forma de la huelga relaciono con el de la manifestación pública y organizada.

Cuando se habla de manifestaciones no violentas, manifestaciones pacíficas, se asume que la no violencia es aquella en la que no se utiliza la fuerza sobre algo. Benjamin entiende que este recomodamiento del derecho se puede dar en situaciones individuales por el acuerdo mutuo y el diálogo. Pero se complica cuando se trata de grupos privilegiados frente a otros que no lo son, es decir, cuando se trata de una violencia sistémica. En estas circunstancias, la huelga o la manifestación es una forma de ejercer el poder dentro del marco de derecho, pues el mismo Estado permite el derecho a huelga. No obstante, el Estado puede también retirar el derecho de huelga por temor a perder el orden que legitima ese derecho.

Puede objetarse que la abstención de actuar, el no hacer, implícito en la huelga, no puede de manera alguna caracterizarse como violencia. Y no debe olvidarse que, cuando ya no supo evitarlo, esta consideración facilitó la labor de la violencia de Estado para retirar el derecho de huelga. De todas maneras, la violencia atribuida a la huelga no puede evocarse sin más, ya que no es necesariamente tal. Abstenerse de participar en una actividad o en un servicio, lo que equivale a una “ruptura de relaciones”, puede ser un medio limpio y desprovisto de toda violencia. Y dado que, desde el punto de vista del Estado

o del derecho, el derecho de huelga de los trabajadores no incluye de ninguna manera el derecho a la violencia, sino a sustraerse de ella si es utilizada por la patronal, huelgas ocasionales pueden ocurrir como declaración de “aversión” o “distanciamiento” respecto a la patronal. El momento violento, en forma de chantaje, necesariamente asoma, cuando la reanudación de la actividad interrumpida, desde una posición de principio, se liga a condiciones que nada tienen que ver con la actividad o que significan modificaciones exteriores a ella. En este sentido el derecho de huelga representa, desde la perspectiva del sector laboral enfrentada a la violencia del Estado, un derecho de utilización de la violencia al servicio de ciertos fines (Benjamin, 2001: 27).

De acuerdo con Benjamin, el Estado va a encontrar una manera de llamar violenta a la huelga general, aunque sus medios sean no violentos. Para solucionar el problema que podría permitir a la huelga cambiar o modificar el orden jurídico, el Estado ejerce otra violencia sobre la huelga: prohíbe la huelga general. Es decir que, si Benjamin había encontrado en las reflexiones de Sorel (1978) una violencia incruenta, ésta deja de ser reconocida por el Estado y, con ello, nos muestra su decadencia: los medios justos que el Estado otorga entran en conflicto con los fines justos que la lucha persigue. Es con esta práctica que Benjamin encuentra la contradicción del Estado en su afán de mantener el orden. Me parece que su forma de operar se revela en las prácticas y actitudes que se tienen ante las protestas que terminan en agresiones por parte de los manifestantes. El estado, de manera inmediata, responde para mantener el orden jurídico e ignora los fines justos sobre los que su estructura, en apariencia, fue fundada.

Con el fin de traer ciertos procesos y definiciones del pensamiento benjaminiano a nuestro contexto, vale decir que lo mismo ocurre con las manifestaciones en las calles. Éstas son permitidas por el Estado. Sin embargo, el Estado ejerce un control sobre los derechos a manifestarse, pues secuestra el uso de la fuerza para su propia conservación: es legítimo el uso de la fuerza en el Estado cuando éste decide ejercerla, ya sea porque las manifestaciones suponen un peligro para otros sectores de la sociedad o por agresiones específicas como las ocurridas el 12 de agosto de 2019. Pero no es legítimo que una manifestación provoque o lastime el orden jurídico.

En el caso de las manifestaciones feministas, el orden jurídico, por el momento, no es lastimado, pero se ha visto un incremento en la radicalidad de las

manifestaciones, mismo que se ha agravado por la omisión y el mal manejo de los casos de feminicidio y violación; especialmente cuando éstos tienen que ver con la fuerza pública, es decir, cuando se denuncia por violación a policías. Las peticiones se dirigen hacia acciones más inmediatas y transparencia en los protocolos, hacia la no victimización pública de las víctimas y exigen un respeto a la identidad de las mujeres violentadas.⁷ La forma en que se radicalizaron estas demandas tuvo un punto de inflexión tras los eventos ocurridos el 3 de agosto de 2019.

Durante la madrugada del 3 de agosto, presuntamente una adolescente fue violada por cuatro policías cuando regresaba a su casa en la colonia Azcapotzalco.⁸ Derivado del mal manejo del caso por parte de las autoridades, diversos grupos feministas salieron a protestar a la calle nueve días después del evento. De acuerdo con diferentes medios, el contingente marchó desde la sede de la Secretaría de Seguridad y se trasladó a la Procuraduría de la Ciudad de México. En las manifestaciones se dieron algunos eventos calificados como provocaciones; por un lado, daños al edificio de la Procuraduría (vidrios rotos y pintas); y por el otro, una agresión al secretario de seguridad capitalino: le arrojaron diamantina rosa en la cabeza.

Me parece que la del 12 de agosto de 2019 es un caso que revela cómo las manifestaciones organizadas por mujeres ponen en crisis la función del Estado a través de sus símbolos: pintar los muros de la procuraduría y romper los cristales de la entrada. Claudia Scheinbaum, alcaldesa de la Ciudad de México, calificó las protestas como una provocación que buscaba que el gobierno de la Ciudad de México respondiera de manera violenta y señaló que no lo iban a hacer. En efecto, la respuesta, de ése y los próximos días, fue la de una serie de protestas en las que no se hizo uso legítimo de la fuerza.

No hacer uso de la fuerza y actuar conforme al estado de derecho (perseguir legalmente a las involucradas en los ataques), como hicieron las autoridades, es parte de la violencia sistémica que complica más las relaciones

7 Norma Andrade, integrante del Grupo de Acción por los Derechos Humanos y la Justicia Social, señala estas demandas como parte del programa de las manifestantes (Aquino, 2019: s. p.).

8 Cabe aclarar que más allá de si los hechos ocurrieron como los relata la joven y su familia o como fueron expuestos por los medios de comunicación, la respuesta de las autoridades y el manejo del caso fue lo que causó la indignación por parte de grupos feministas como El Grupo de Acción por los Derechos Humanos y la Justicia Social. Además, este hecho se sumó a otros durante el mes de julio, donde también estuvieron involucrados oficiales de la fuerza pública.

de poder en lugar de resolverlas. El que está tranquilo, el que no cae en provocaciones, se legitima desde un lugar moral superior al seguir los protocolos de la ley, de manera que el indignado, lleno de ira, queda reducido a un vándalo, a un bárbaro.⁹ Esto bien puede revisarse en todos los medios que dieron seguimiento a la noticia de la manifestación del 12 de agosto. En casi todos ellos los temas son la respuesta de Claudia Scheinbaum “no vamos a caer en provocaciones” y la imagen del procurador teñido por la diamantina rosa que le arrojaron mientras daba información sobre los avances del caso de la madrugada del 3 de agosto.

La agresión y la ira son formas visibles que se traducen en señalamientos de la violencia, pero al señalarse como tal, se invisibilizan y se esconden otras formas de violencia; y no sólo eso, implican una construcción semántica que reproduce y produce los cuerpos vivientes. En otras palabras, el marco legal, conservador del derecho es la fuerza invisible que se impone sobre los cuerpos con la firme intención de mantener un orden jurídico que, en el caso de la violencia de género, es culturalmente desigual. Es lo que Judith Butler (2004) describe como cuerpos más sujetos de duelo que otros, de manera que, por un momento, se suspende mediáticamente el duelo ante los casos de feminicidio para dar lugar a la discusión sobre la legitimidad de las manifestaciones radicales y agresivas.

La mujer violenta

Se podría objetar que la moralización de la violencia en las protestas feministas es utilizada por los medios para dar noticia. En efecto, los medios resaltan la noticia del día y no las causas que dieron origen a los eventos en sus titulares. Sin embargo, ante la experiencia de los cuerpos es natural que sea noticia que un grupo de mujeres hayan dañado el edificio, pues históricamente se ha afinado la noción de que la mujer es menos violenta que el hombre, distinción

9 Más allá de la carga moral que contiene la violencia en cuanto a un problema de lo civilizado, contra lo bárbaro, señalado por Clastres (2004) y Sorel (1978), el asunto es que se utiliza ese discurso discriminadamente, puesto que no toda manifestación que termina en actos de violencia es calificada como vandalismo o barbarie. El problema es más profundo con las protestas feministas, puesto que se trata de mujeres y eso implica una asimilación y una producción de los cuerpos.

que, a su vez, produce un cuerpo de la mujer visto como vulnerable, pacífico, abnegado o resignado al destino que le tocó vivir por ser mujer.

Como señalamos al principio de este trabajo, hay una parte del concepto de violencia que se asocia a lo viril. Sin duda, uno de los estudios más puntillosos sobre este tema es *Una historia de la violencia* de Robert Muchembled,¹⁰ pues revisa no sólo la conformación de la violencia en la Europa medieval, sino que además observa las diferencias entre actos violentos perpetrados por hombres y por mujeres en un análisis comparativo que sustenta también en una construcción cultural de la virilidad brutal del hombre.

De acuerdo con Muchembled:

[...] es innegable que Europa fue la cuna de otras violencias, pues se basó en una ética viril que erige la fuerza bruta en modelo de comportamiento, particularmente en la sociedad profundamente desigual de la Edad Media y del Antiguo Régimen. Al segundo género tan sólo le cabe el papel de mujer débil y desarmada (2010: 18).

Dicha construcción no sólo afectó a Europa, sino que la forma en que se configuró desde el siglo XIII a la actualidad también sucedió en las colonias americanas. El vínculo de lo violento con el varón es innegable y consistente a lo largo de estos siglos, aunque se han configurado mínimos cambios últimamente.¹¹ Según Muchembled, la relación inicial de violencia y de masculinidad no estuvo regida sólo por lo biológico, sino por una construcción social de lo viril. La violencia viril masculina fue tolerada durante mucho tiempo en Europa y, dentro del análisis del historiador francés, el resultado fue un crecimiento desigual entre los actos violentos perpetrados por mujeres y hombres; lo cual llevó a una producción de dos tipos de cuerpo, el violento viril del varón y el inerme pasivo de la mujer.

10 Es importante mencionar que la forma de violencia que estudia Muchembled es el asesinato. Es mediante este acto que observa el desarrollo de la violencia y su relación con lo viril. Su estudio confirma que la noción del hombre viril y violento frente a la mujer desarmada y pasiva es una construcción cultural que surge desde los grupos aristocráticos de la Europa medieval.

11 Un caso ilustre es el del movimiento kurdo dirigido por mujeres que han tenido éxito no sólo combatiendo al grupo terrorista del Estado Islámico, sino que además han reformulado las formas de hacer comunidad desde un enfoque no patriarcal.

En su reciente libro, *Mujeres criminales*, Martha Santillán (2021) analizó las formas y estructuras que produjeron como criminales a cuatro mujeres, cuyos actos fueron puestos en primer orden para eludir la desigualdad y la violencia sistémica que recibieron.

De acuerdo con Santillán, durante el periodo de industrialización en México (1930-1950):

El ideal de mujer se reducía al cuidado del hogar, a la procreación, al amor y a la sexualidad servil hacia el varón, al tiempo que debía someterse a la autoridad del esposo o del padre. En tanto, del hombre se esperaba poderío, fuerza física, arrojo, control de las personas a su cargo (en la familia o en lo público), racionalidad e inteligencia (2021: 17).

Así, pese a que en México se buscaba tener una imagen cosmopolita, el lugar de la mujer dentro de la sociedad seguía siendo el que tenía previo a esta urbanización ya señalada. En cuanto a sus representaciones desde la industria cultural, la imagen de la mujer era tratada de sumisa, virgen, asexual o resignada. En cambio: “la mala, [...], la transgresora del ideal, era personificada como antinatural, desalmada, peligrosa, erotizada, lujuriosa, incapaz de amar, no maternal y revestida de corrupción moral, vicios y delincuencia” (2020: 17).

Cabe mencionar que la representación de lo femenino, desde las características antes señaladas, ha contribuido enormemente a marcar más diferencias y desigualdades en perjuicio de la mujer. Y que debido a esto es que sólo suelen hacerse visibles sus actos violentos y no las estructuras que las han orillado a ello. El texto de Santillán es particularmente revelador sobre este tema.

Octavio Paz observó en “Los hijos de la malinche” que el rol de la mujer es fundamentalmente pasivo y redentor. De acuerdo con Paz, y desde una interpretación más mítica que histórica, como el de Muchembled o el de Santillán, el indígena conquistado fue despojado de sus dioses masculinos y organizadores del cosmos, Quetzalcóatl y Huitzilopochtli; con lo cual, y para no perder su lugar en el mundo, regresaron a las antiguas deidades femeninas. Una de ellas, Tonantzin, terminó por fusionarse y confundirse con la virgen de Guadalupe.

La imagen de Guadalupe, sumada a la del conquistador –que también se fusionó con la construcción del hombre “chingón”, en palabras de Paz– contribuyeron de manera más incisiva en el papel pasivo y abnegado de la mujer en contraposición con el papel agresivo y viril del hombre. De acuerdo con esta

elaboración discursiva del rol de la mujer en cuanto a la violencia, Paz observó dos orígenes míticos, la virgen de Guadalupe y La Chingada: “Guadalupe es la receptividad pura y los beneficios que produce son del mismo orden: consuela, serena, aquieta, enjuga las lágrimas, calma las pasiones. La Chingada es aún más pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón de sangre, huesos y polvo” (1992: 35).

La historia literaria y la televisión mexicana favorecieron la producción de este cuerpo inerte y pasivo. Basta con revisar los roles que juegan las mujeres en las novelas de Manuel Altamirano, Antonio Riva Palacio y Manuel Payno,¹² o revisar las telenovelas y radionovelas que se transmitieron durante todo el siglo xx. En México se forjó una educación sentimental que redujo a la mujer a un ser quieto que da consuelo y que recibe su dignidad desde la supervivencia ante experiencias de violencia y opresión.¹³

Si bien el rol del cuerpo femenino no tiene una figura de fortaleza en el imaginario cultural pasado de México, es de observar que la actitud masculina frente a ellas va desde la violencia hasta el respeto estoico por su feminidad y “debilidad”. En el cuerpo masculino que se construyó durante el México independiente conviven estas dos actitudes. Por un lado, está presente el dominio y el poder ejercido sobre ellas; y, por el otro, la intachable actitud que les confiere la masculinidad patriarcal: a una mujer se le respeta. Esta dinámica discursiva muestra dos lados de la misma moneda: la mujer es un cuerpo inerte y débil.

De esta manera, dos construcciones culturales –el estado de derecho que critica Benjamin y el cuerpo pasivo e inerte de la mujer– se entrecruzan en la reacción de los medios y las autoridades de la Ciudad de México. Como se ha visto, dichas reacciones no son sólo actos mediáticos y maniqueos ante la respuesta de algunos grupos feministas como el Grupo de Acción por los Derechos Humanos y la Justicia Social, sino que, también, hay una actitud específica de los medios de polemizar y convertir en espectáculo cualquier evento posible, pero eso obedecería a otro tipo de análisis. Lo que nos interesa aquí

12 Debería matizar aquí el papel que juega el personaje de Cecilia en *Los bandidos del Río Frío*, cuyo rol es más activo, aunque en cuanto a las relaciones amorosas se refiere, cumple más bien un rol pasivo.

13 Pienso en el papel de “La Mora” en la novela *La sombra del caudillo* de Martín Luis Guzmán. Es una mujer sufrida que ha sido violentada y que, derivado de ello, alcanza un estatus de respeto por el general Aguirre. No es el objetivo de este texto dar una revisión al rol de la mujer en la literatura mexicana de los siglos xix y xx; hay una ingente cantidad de estudios sobre el tema, algunas autoras destacadas son Jean Franco, María Helena de Valdés y Debra A. Castillo, por mencionar algunas.

es destacar cómo el estado de derecho y la violencia sistémica están construidas para conservar y mantener los privilegios. Aunado a eso, también tenemos una visión de la que se sirven las autoridades y los medios para deslegitimar el movimiento: la de la mujer no violenta. Ahora bien, lo que quiero resaltar en el análisis de la situación que se dio el 12 de agosto de 2019 es la reacción de las autoridades. En especial me interesa observar que tanto el cuerpo de Jesús Orta, secretario de seguridad capitalino, como el de la alcaldesa Claudia Scheinbaum, responden a esta figura que vemos construida en la literatura mexicana, que es la de un cuerpo masculino que no cede ante las provocaciones femeninas.

Si revisamos el video de la conferencia que Jesús Orta ofrece durante la manifestación, se observa a una figura firme y calmada que habla con raciocinio. En su cuerpo converge la autoridad patriarcal, sin importar que, a unos metros de distancia, se encuentran las manifestantes gritándole e interpeándolo. Una de ellas arroja la diamantina rosa; debido a este acto, el secretario indica que no existen las condiciones para dialogar con ellas y vuelve al edificio. Incluso, en un momento posterior al acto, muestra una risa sarcástica, cuyo significado puede interpretarse como “no voy a caer en provocaciones”. Sin embargo, a las manifestantes poco o nada les preocupa la reacción del secretario y continúa el tumulto. Esta actitud claramente moraliza las manifestaciones y conserva el orden jurídico mediante la visión cultural y moralizante de la reprimenda: “el que se enoja pierde”.

La reacción de la alcaldesa es similar a la de su colega. La fuerza de la ley no será utilizada, según sus palabras, sino para proceder conforme al derecho sobre las involucradas en los daños a las instalaciones de la Procuraduría Capitalina. Es decir, son ellas las que pierden, las que rebasaron la línea, las que violentaron el estado de derecho. Ambas figuras se corporizan como cuerpos masculinos, no por su condición cultural o biológica, sino porque, me parece, la sola embestidura del cargo político es de por sí patriarcal, y por ello la figura de una autoridad se vuelve viril y paternal independientemente del cuerpo que la ocupe.¹⁴

Retomando a Benjamin (2001), la exigencia de las manifestaciones se encuentra dentro del marco de derecho, puesto que el orden jurídico perseguirá,

14 La figura del Estado como padre se vincula con la figura de la autoridad pastoral que Foucault desarrolla en *Seguridad, territorio, población*.

siguiendo sus protocolos, a quienes se descubran culpables de haber dañado la integridad de los edificios. El hecho de que las manifestantes vulneren las propiedades del estado no irrumpe ni constituye una amenaza para el orden jurídico y por ello el uso de la fuerza no se ve en la necesidad de actuar.¹⁵ Sin embargo, tras el evento del 12 de agosto, las manifestaciones han continuado y han hecho eco con diversos grupos en Latinoamérica y el resto del mundo.¹⁶ Los actos radicales y de violencia durante las manifestaciones han ido en incremento, pues la actitud pasiva del gobierno y su falta de capacidad para atender las demandas sólo han provocado la indignación de los grupos feministas.

De acuerdo con lo visto en Benjamin, el estado de derecho permite y mantiene la violencia sistémica como puede verse en el caso de las manifestaciones. La protección del orden jurídico y no de las causas justas es lo que engendra y mantiene la violencia sistémica. El estado de derecho, entonces, lejos de mantener la paz produce violencias invisibles en los cuerpos que están sujetos a él. Su conservación va en contra de las libertades y las relaciones entre las personas y como resultado siempre mantendrán en tensión las diferentes fuerzas hasta que se funden nuevas relaciones de derecho. El programa de las protestas feministas y de organismos, como Grupo de Acción por los Derechos y la Justicia Social, es la de radicalizar la protesta para hacerse valer y ser visible. Sin embargo, el caso mexicano se halla entramado en un ovillo de prácticas y modos de ver más bien culturales que provocará que las dinámicas sociales se preserven como hasta ahora. Con lo cual, las demandas, sospecho, se harán cada vez más visibles y radicales.

La institucionalidad del derecho, por otra parte, encarnada en las autoridades, es una figura históricamente masculina. Se podría decir que el derecho tiene un cuerpo viril que con su fuerza mantiene el orden jurídico. Esta experiencia del estado de derecho dificulta aún más la posibilidad de un nuevo

15 Una posible forma de huelga dentro de las relaciones de género ocurrió cuando se convocó el 9 de marzo de 2020 a un día sin mujeres. Diversas empresas y grupos de poder dieron la bienvenida al paro y se solidarizaron con ellas. Sin embargo, desde la crítica de Benjamin (2001), esta “huelga” no termina con la violencia fundada por el derecho, más bien el orden jurídico encontró una manera de conservarse con el gesto del llamado “Día Morado” y evitar así un paro prolongado.

16 Un evento de corte global como la pandemia por coronavirus causada por el virus SARS-COV-2 (coronavirus [COVID-19]) ha puesto en suspenso los avances contra la violencia de género en América Latina. De acuerdo con las autoridades capitalinas, en la Ciudad de México el confinamiento ha incrementado cifras de violencia de género, pero paradójicamente las denuncias se han hecho más escasas.

orden, de manera que sería casi imposible una forma distinta de imaginar las relaciones entre el Estado y los diferentes grupos de disidencia.

Las protestas que han ocurrido recientemente revelan, por su grado de resistencia y agresión, que la producción de la representación de la mujer pasiva ya no puede sostenerse. Las denuncias de acoso surgidas con el movimiento #MeToo, que se originó como parte de un entramado encabezado por el feminicidio, han sido violentas en el sentido de que han sido una fuerza que contraviene al estado de derecho y al rol de la mujer en la sociedad. Nos encontramos frente a un cambio en la percepción de la mujer que no se deriva del propio poder patriarcal, sino que proviene de una proliferación de movimientos interdependientes de colectivos de mujeres. Aunque intente soslayarse o diluirse en fenómenos históricos como la pandemia por el COVID-19, esta fuerza se mantendrá.

Como apunte final, quisiera recurrir al caso de las mujeres kurdas, puesto que ellas han reconfigurado la figura del estado como un padre masculino, para intentar construir una nueva forma de orden social. Su lucha no sólo combate al Estado Islámico, sino que intenta construir una comunidad basada en algo diferente al estado de derecho bajo el nombre de *jineoloji*. Cada programa tiene sus propias motivaciones y en el contexto mexicano la agenda es otra. Sin embargo, siempre es posible encontrar vasos comunicantes entre las diversas culturas y un surgimiento como el de las Unidades de Protección de la Mujer puede ser un motor para imaginar nuevos futuros.

Referencias

- Aquino, E. (2019). Mujeres marchan contra violencia de género en CDMX; Sheinbaum acusa provocación de un grupo de manifestantes. *Animal político*, 12 de agosto, s. p. Recuperado el 10 de abril de 2021 de [<https://www.animalpolitico.com/2019/08/mujeres-protestan-cdmx-violaciones-policias/>].
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- _____. (2007). Destino y carácter. En *Obras. Libro II vol. I* (175-182). Madrid: Abada Editores.

- Berdet, M. (2017). *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia* (P. Oyarzún, C. Pérez y F. Rodríguez, eds.). LOM Editores: Santiago de Chile. Recuperado el 10 de junio de 2021 de [<https://www.scribd.com/read/435842809/Letal-e-incruenta-Walter-Benjamin-y-la-critica-de-la-violencia>].
- Butler, J. (2004). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2020). *The Force of Nonviolence. The Ethical in the Political Bind*. Londres: Verso Books.
- Clastres, P. (2004). *Arqueología de la violencia: la guerra en las sociedades primitivas*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Díaz, F. (2016). El giro viopolítico. Violence y deconstrucción. *Política y Cultura*, 46, 33-53.
- Dirik, D. (2015). Feminismo y Movimiento de Liberación Kurdo. *Rojava Azadi*. Recuperado el 18 de junio de 2021 de [<https://rojavaazadimadrid.org/feminismo-y-movimiento-de-liberacion-kurdo/>].
- Girard, R. (1983). *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Gutiérrez, A. (2013). *La violencia del derecho y la nuda vida*. Medellín: Universidad de Antioquía.
- Inclán, D. (2018). *Violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Recuperado el 17 de junio de 2021 de [http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/648trabajo.pdf].
- Loinaz, I. (2014). Mujeres delincuentes violentas. *Psychosocial Intervention*, 23(3), 187-198. Recuperado el 10 de enero de 2022 de [http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1132-05592014000300004&nrm=iso].
- Mondolfo, R. (2007). *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*. México: Siglo XXI.
- Muchembled, R. (2010). *Una historia de la violencia. Del final de la edad media a la actualidad*. Barcelona: Paidós.
- Paz, O. (1992). *El Laberinto de la soledad*. México: FCE.
- Santillán, M. (2021). *Mujeres criminales*. México: Planeta.
- Sorel, G. (1978). *Reflexiones sobre la violencia*. Buenos Aires: La Pléyade.
- vir. (2023). En *Wictionary*. Recuperado el 4 de abril de 2023 de [<https://en.wiktionary.org/wiki/vir>].
- vis. (2023). En *Wictionary*. Recuperado el 4 de abril de 2023 de [<https://en.wiktionary.org/wiki/vis>].



Y más allá



Hacia una transfiguración del género y el cuerpo en “Perras” de Jorge Enrique Lage y *Máscaras* de Leonardo Padura

Allison Magali Cruz Aparicio

Se puede hablar de una sensibilidad inmediata a partir de la literatura, desde una enunciación de los personajes dentro de la ficción o incluso desde lo real, con personajes que se construyen a partir de sus saberes, de su producción discursiva y corporea para la representación. Los personajes literarios representan una serie de figuras históricas, públicas y ficcionales que sirven para exponer discursos o prácticas que han sido normadas ante cierto contexto social, político o histórico. En este texto se propone la transfiguración del género y el cuerpo a través de la figura del travesti, pensando esta identidad como una transgresión de las normas sociales, en donde las dos figuras travestis a analizar convergen en diferentes formas de construirse, por un lado en La Habana, Cuba; y por el otro, desde la literatura.

En los textos “Perras” de Jorge Enrique Lage y *Máscaras* de Leonardo Padura se puede observar la construcción de la identidad de los personajes principales a través de la otredad y el uso de *máscaras*. Las máscaras están asociadas a una transfiguración del género y el cuerpo desde los diferentes discursos expuestos en torno a la construcción de *mujer*, *hombre* y *travesti*, en el que el uso de *máscaras* funge como un elemento que configura su apariencia, y de mostrarse como *uno* y *otro* en determinados espacios y contextos.

En “Perras” el tema central de la narración es la vida y la desaparición de Amy Winehouse, un/a hombre-mujer-travesti-*trans* que llega a La Habana, Cuba. En la narración se reflejan los mecanismos de poder ejercidos por la policía cubana contra las personas inmigrantes y *trans*; y al mismo tiempo se expone la precariedad con la que se viven en La Habana, de modo que se muestra la prostitución como un trabajo ilegal-legal según de quién la ejerce y de quién se encarga ejercerla. En *Máscaras* la historia se centra en la resolución del asesinato de Alexis Arayán, personaje que es encontrado/a sin vida, y lo que resalta en principio para la resolución del caso es que está “vestido como mujer”, por lo que la investigación se centra en el porqué de su travestismo, ya que pareciera que esto es la razón de su asesinato.

Estos dos textos evidencian las diversas violencias ejercidas que se producen hacia los cuerpos y géneros *otros* –entendidos estos como aquellos que transgreden la norma hegemónica de hombre y mujer–, la violencia sistémica en la que encuentra sumergida La Habana, la violencia de género que está insertada y normalizada en los casos de asesinatos, y la precariedad con la que se manejan los casos de las personas desaparecidas, así como cierta ironía para su resolución. En estos textos narrativos se reflejan dos personajes travestis (asumidos por los demás) condicionados por la violencia.

Con este análisis se busca proponer un primer acercamiento sobre lo que se pondría entender como la *transfiguración* del género y el cuerpo en las identidades y cómo es que éstas han sido asumidas como figuras de exclusión dentro de la misma literatura. Erika Lindig (2016) expone como figuras de exclusión a “aquellos términos o expresiones que inventan y producen una interpretación específica del otro –individuo o colectividad, humano y no humano– y con ello lo colocan en posiciones de sometimiento o subordinación en las relaciones sociales” (2016: 15).

Por ello, es pertinente pensar la transfiguración a través del uso de máscaras para el ocultamiento de la imagen, del género, del cuerpo. Así, la idea de

máscara se configura como un elemento de representación. Aunque pareciera que la transfiguración y la máscara se pueden revisar por separado y que una no tiene relevancia con la otra, lo que aquí intento mostrar es que ambas pueden estar relacionadas respecto a las construcciones de los géneros y los cuerpos, ya que si se apunta al uso de máscaras como parte de una apariencia, entonces la transfiguración también lo es.

En este decir *transfiguración* y *máscaras* se presenta una de serie singularidades a raíz de las diferentes relaciones entre uno/a y los *otros* atravesadas por un discurso ontológico y hegemónico de la norma y lo binario. Se puede entender que la figura del travesti es de gran relevancia dentro de cualquier ámbito, disciplina, movimiento o causa de lucha. “Las figuras deben entenderse como conjuntos de construcciones sociales y discursivas que condensan prácticas sociales, prejuicios, imaginaciones e ignorancias y que son utilizadas para hiperbolizar las diferencias que existen entre determinados grupos sociales” (Villegas, 2016: 30). Es importante pensar que una figura posibilita la propia subversión de los supuestos límites que han acompañado a las categorías de hombre y mujer. Por ello, para analizar la figura del travesti es necesario identificar los discursos insertados al momento de nombrar, designar y violentar un género/cuerpo.

En algunos casos los travestis son vistos como parte de una mercantilización y cosificación de los cuerpos para la satisfacción del deseo sexual, principalmente de hombres heterosexuales que asumen una máscara de exclusión hacia los *otros*, tal como sucede en “Perras”. Así, se producen en los *otros* una serie de emociones o sensaciones que crean una exclusión de los géneros y de los cuerpos que transgreden la norma hegemónica de hombre y mujer, donde incluso *esos otros* llegan al asesinato, como pasa en *Máscaras*.

Las categorías de *hombre* y *mujer* se construyen a partir de la forma en la que se refiere a los sujetos en la literatura, desde los discursos presupuestos dadas al nacer, como parte de las categorías del sexo biológico, así como las características que se construyen en éstos.¹ Es así que se retoman elementos

1 En *Cuerpo, sexo y política* Marta Lamas explica que “desde un punto de vista biológico habría que hablar de por lo menos cinco sexos: 1) hombres (personas que tienen dos testículos); 2) mujeres (que tienen dos ovarios); 3) personas hermafroditas (en las cuales aparece al mismo tiempo un testículo y un ovario); 4) hermafroditas masculinos o merms (personas que tienen testículos, pero presentan otros caracteres sexuales femeninos); 5) hermafroditas femeninos o fermms (personas con ovarios, pero con características sexuales masculinos)” (2018b: 199).

asociados a *hombres y mujeres* ante cierta construcción discursiva (biológica), o incluso, modificaciones corpóreas, como es en el caso del personaje de Amy Winehouse para *hacerse mujer* o de Alexis Arayán para *vestirse como mujer*, de elementos que contribuyen en la construcción de identidades, cuerpos y apariencias.

La lógica cultural del género atribuye características “femeninas” y “masculinas” a las esferas de la vida y a las actividades de cada sexo, y estas atribuciones cobran forma en un conjunto de prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que, a su vez, influyen y condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas. El género construye una pauta de expectativas y creencias sociales que troquela la organización de la vida colectiva y produce desigualdad respecto a la forma en que se considera y se trata a los hombres y las mujeres. Al reproducir papeles, tareas y prácticas diferenciadas por sexo, mujeres y hombres contribuyen por igual en el sostenimiento de ese orden simbólico, con sus reglamentaciones, prohibiciones y opresiones recíprocas (Lamas, 2018a: 158).

El género y el cuerpo se ven condicionados por una serie de características asociadas a éstos, en roles y estereotipos que limitan los saberes, los materiales y los elementos con los que se construyen y se sirven las identidades para su identificación (como el uso de determinada ropa, maquillaje, calzado, accesorios, etcétera). Existe una producción reguladora del orden social y político del género y el cuerpo a partir *prácticas cotidianas* asumidas para los géneros; por ejemplo, en el caso de las mujeres, vestirse de determinada manera (faldas, blusas, tacones) o maquillarse ha tenido un papel fundamental dentro de la representación social, cultural e histórica de las mujeres; en donde además de percibir los diferentes cambios entre una producción y otra, las prácticas mencionadas siguen girando alrededor de éstas, porque con el tiempo continúan representando un discurso, una ideología o una práctica específica.

Judith Butler (2004) expone que “el género circunscribe sus contenidos dentro de un marco discursivo que unifica algunos sujetos sexuales legítimos, y excluye de la inteligibilidad las identidades sexuales y las discontinuidades que desafían los principios y los cierres del discurso presentado” (2004: 271). Por lo que es pertinente pensar cómo se construye y percibe la identificación entre

uno y *otro* género a partir del discurso, del lenguaje. Es así que, siguiendo a la autora, es necesario reflexionar que:

[...] la identidad de género debe ser tomada como una historia personal y cultural de significados asumidos, sujetos a un conjunto de prácticas imitativas que, de forma no directa, hacen referencia a otras imitaciones y que, en conjunto, construyen la ilusión de un yo sexuado, primario e interior, o que parodian el mecanismo de construcción (2004: 280).

Sin embargo, en el siglo *xxi* se sigue presentando una exclusión de las identidades que transgreden a las identidades sexo-genéricas de hombre y mujer, perpetuando que sólo se *es* lo *uno* o lo *otro*. Mencionar lo expuesto sirve para desvanecer prejuicios y dar pie a lo que puede la transfiguración, ya que en principio no sólo se refiere al género y el cuerpo, sino incluso a elementos y materiales de los que se sirven los sujetos, las identidades, o en este caso, los personajes para (trans)figurarse.

Dice Butler que “la transfiguración de otro que siempre es ya una ‘figura’ en ese doble sentido” (2021: 169). Lo planteado en este texto como *transfiguración* es la modificación de *uno* en *otro*, del cambio o yuxtaposición de una figura a otra(s) en las diferentes figuras que están en nuestro entorno social y cultural, en las prácticas o en las teorías. Identidades o figuras deslegitimizadas por un orden social y político que constituye una forma histórica y experimental de sus saberes, de un territorio propio de enunciación –ya sea un lugar o un cuerpo–, o un punto de quiebre entre las prácticas sociales y culturales. Para Butler

[...] la actuación del travesti o *drag* afecta la distinción entre la anatomía del actor y el género que se actúa. Sin embargo, en realidad estamos ante la presencia de tres dimensiones separadas de la corporalidad signifiante: el sexo anatómico, la identidad de género y la actuación del género (2004: 280).

En efecto, esta distinción refiere a cómo el travesti y el *drag* subvierten la corporalidad de las identidades en torno al sexo y el género. La diferencia entre ambas identidades recae en la actuación de un *cuerpo actuante* como el *drag*, al mismo tiempo que la identidad del transexual subvierte al sexo anatómico y al sexo biológico a través del propio género. Por ello, habrá que

entender la transfiguración como una herramienta de producción entre lo ficcional y lo real. La transfiguración es representar y hacer visible las múltiples posibilidades de géneros y cuerpos existentes, principalmente de un cuerpo modificado a partir del deseo o la imaginación, de mostrar una yuxtaposición entre éstas en virtud de una repetición de gestos y actos performativos, de transformar una supuesta conexión entre el género y el cuerpo, y las relaciones que establecen las identidades, sin dejar de lado que:

[...] la condición de posibilidad de toda representación es la presencia de una forma lógica compartida entre pensamiento/lenguaje-realidad: “Lo que cualquier figura, sea cual fuere su forma, ha de tener en común con la realidad para poder siquiera –correcta o falsamente– figurarla es la forma lógica, esto es, la forma de la realidad”. Toda figura (das Bild) es una representación de un estado de cosas, cuya posibilidad ella misma (pensamiento/lenguaje) contiene (López, 2012: 67, cit. en Vivero, 2016: 123).

La transfiguración es una transformación del género y el cuerpo, de los elementos de los que se sirven, de las prácticas y los discursos hegemónicos que parten de una integración de los sentidos, de la experiencia y el cambio de un orden social desde diferentes contextos y medios de producción.

Hablar de *máscaras*

En “Perras” hay una apropiación de la palabra *travesti* desde el personaje de Amy Winehouse, así como de asumirse *hombre* y *mujer* para nombrarse. Con el personaje de Amy se puede exponer cómo se da la transfiguración del género y el cuerpo mediante el discurso literario y las narraciones entre el presente y la analepsis, es decir, a partir de cómo Amy modifica su *cuerpo masculino* a un *cuerpo femenino* (si se piensa en un sexo-cuerpo biológico), de manera que lo que está aquí presente es la transfiguración corpórea entre lo masculino y femenino. Lo que entra en cuestión es *cómo debe ser* un cuerpo dentro de las categorías binarias y a qué se le llama un *cuerpo travesti*. El personaje de Amy pone en cuestión las categorías sexo-genéricas a partir del *deseo* por medio de su entorno social, cultural y político de travestirse. Así, Deyci Morales (2018) apunta que un cuerpo travesti es:

[...] un cuerpo-espacio que es capaz de articular la política del deseo, con las biotecnologías de producción y reproducción del cuerpo [...], y alcanzar el nivel de sofisticación de la estética travesti que irrumpe en el cotidiano de la sociedad y la cuestiona. En este sentido, los travestis se transforman, reinventan, ritualizan el maquillaje, la silicona, los implantes, la hormonización, los tatuajes (2018: 330).

El cuerpo es el espacio de enunciación de las identidades, del deseo y la propia reproducción del mismo. El cuerpo no es sólo una representación que se percibe como fijo, sino que éste puede cambiar, modificarse, transformarse, o transgredir, como es en el caso de Amy: de un cuerpo masculino a un cuerpo femenino por medio de implantes y hormonas, hasta finalizar en el maquillaje, el cabello y el vestuario. O bien, representar una apariencia femenina que presupone a un hombre ser travesti. El personaje de Amy es quien trasciende/transgrede los límites corpóreos de hombre y de mujer, en el que se modifican ambas categorías binarias hasta considerarse ser *una* u *otra*.

En este sentido, el cuerpo es un medio de (re)producción que se construye en la (re)presentación de un *otro*. De esta forma, tanto el personaje de Amy Winehouse como el de Alexis Arayán cobran presencia ante los demás, se visibilizan frente al otro que busca mantener un orden, excluir y violentar a quienes *están* o *intentan estar* fuera de un sistema sexo-genérico. Dice Deicy Morales que:

[...] los travestis se someten a intervenciones hormonales y cirugías para feminizar su cuerpo y adoptar el género femenino, lo que nos lleva a pensar que para esta población el reconocerse como travesti se constituye en un gesto político que no está determinado por el ideal de nombrarse “mujer”, pero sí de expresarse en sus códigos (2018: 330).

Pese a que Morales apunta que para ser travesti debe haber una modificación del cuerpo masculino al cuerpo femenino, no en todos los casos es así, ya que hay personajes/identidades que no necesariamente se someten al uso de hormonas, siliconas o implantes para reproducir y representar una identidad o cuerpo diferente al que se les asignó al nacer. O la idea de que toda identidad travesti es travesti durante un tiempo prolongado, sino que el

travesti decide (o no) en qué momento posibilitar su cuerpo con elementos considerados de una “mujer” o de un “hombre”, o incluso de ambos.

En “Perras” Amy Winehouse modifica su género y su cuerpo. Aquí el personaje llega a La Habana como hombre cisgénero, luego se traviste de hombre a mujer por decisión de su pareja y luego decide identificarse como mujer, y posteriormente –cuestión que enuncio porque no aparece en el texto, mujer transexual-transgénero–, travesti. Para Amy la enunciación de *ser* o *identificarse* es principalmente como mujer o travesti; mientras que los demás personajes le enuncian como hombre, mujer y travesti. No se puede asegurar la cuestión discursiva del texto narrativo respecto al uso de determinados términos, por ejemplo, decir travesti y no decir transgénero o transexual; aunque en los dos textos entre ser o no travesti, ambos personajes continúan una performatividad entre ser hombre y ser mujer.²

Por ejemplo, en “Perras” el personaje de Amy realiza cambios significativos para su género/cuerpo, primero comienza como propuesta de su pareja, y posteriormente por decisión propia:

Un día me regaló un vestido corto, zapatos, un bolso cargado con todo tipo de maquillaje... Y una peluca lindísima. Esa noche me vestí para él, y salimos. [...] Yo ya estaba tomando las hormonas que él me conseguía, un frasco detrás de otro (Lage, 2014: 65).

Por otro lado, las máscaras de las que intento hablar en “Perras” parecieran ser inexistentes, sin embargo, hay un fragmento en el que se lee “máscaras” como objeto de ocultamiento en el espacio en el que se mercantiliza el cuerpo de Amy: “Para no hablar de los que aparecían de vez en cuando con el rostro cubierto por una máscara. No sé, a lo mejor eran celebridades, diplomáticos, empresarios importantes” (2014: 78). Estas máscaras están insertadas a lo largo de toda la narración a partir de la forma en la que se percibe el personaje de Amy, el escritor, el Autista, la policía de Cuba, y los discursos

2 Se puede inferir esto tras la relación de identificación del personaje principal con la cantante Amy Winehouse –mujer cisgénero–, tomado esto como un ejercicio y estrategia de inclusión de personajes travestis –aunque no es el único ni el primero– dentro de la literatura latinoamericana. Es pertinente contribuir en hacer visible a esos *otros* personajes que están en el espacio social. Y así buscar una centralidad que no generalice los temas abordados respecto a las identidades que están siendo marginadas; entre otras cuestiones que bien se pueden plantear en un análisis particular.

homofóbicos presentes. Las máscaras son un ocultamiento para los policías, esconden detrás de sus máscaras las averiguaciones y sus comportamientos cuando el escritor investiga sobre la desaparición de Amy. Es interesante revisar cómo se construye la identidad del travesti a partir de la otredad y la exclusión de identidades marginadas por un sistema hegemónico, ya que esto también evidencia cierta representación de un mecanismo de poder ejercido por la policía para el control social en el espacio público.

En *Máscaras* el personaje de Alexis Arayán es encontrado sin vida, pero lo relevante para los personajes es que trae puesto un vestido rojo, por lo que en un principio el detective Mario Conde cree que se trata de un *travesti*. Sin embargo, conforme avanza la narración Conde menciona que Alexis era homosexual pero *no* travesti, ya que explica que Alexis se travistió (disfrazó) de Elektra Garrigó, personaje *femenino* de una obra de teatro de Virgilio Piñera. Para el teatro es de libre licencia que los personajes se vistan y sean un personaje contrario a su sexo biológico –pues es una acción presente desde las obras de Shakespeare–, por ello pareciera que no hay nada fuera de la norma del teatro y para la misma sociedad que Alexis sea Elektra. Sin embargo, cuando no hay una obra que presentar, un porqué razonable, entonces se presenta una transgresión del género y el cuerpo, de un cuerpo condenado en la figura del travesti, en sus connotaciones y singularidades. En ese sentido, el cuerpo se vuelve ese espacio/escenario enunciador de sus propias experiencias y relaciones, de la configuración de sus propios saberes.

En este sentir, los elementos como el maquillaje o el vestuario son materiales externos que posibilitan a las identidades y sus cuerpos. Que Alexis tome el vestuario de Elektra también es hacer de su cuerpo un escenario de representación, ya que este travestirse también es disfrazarse. Si se toma la idea de travestirse como un disfraz, entonces se entiende el concepto de disfraz a partir de la actuación. Alexis es un actuante del sexo-género contrario. Además, en la novela hay una intertextualidad presente entre la obra de Virgilio Piñera, la Biblia y *Máscaras*. La transfiguración presente en la novela parte de la transfiguración de Jesús:

—[...]... El 6 de agosto es la fiesta de la Transfiguración para los católicos. Según la Biblia, ese día se transformó ante tres de sus discípulos [...]. ¿No es demasiada casualidad que aparezca un travesti muerto un 6 de agosto? (Padura, 2016: 34).

De este modo, en *Máscaras* hay una doble transfiguración, una dentro de la propia narración y otra desde la figura de Alexis como travesti. Alexis se transfigura y se enmascara. Alexis es esta transfiguración con la que al igual que la transfiguración de Jesús, Alexis se resignifica a sí mismo, y a su vez, bajo el ojo contextual de los años ochenta en Cuba, en una represión y exclusión de los cuerpos y de mostrar una máscara social.

Aquí las máscaras de los personajes cumplen un papel relevante en la transfiguración de Jesús y la transfiguración de Alexis; en este caso, al ser Alexis quien decide transfigurarse al travestirse de Elektra produce una transcendencia en su apariencia ante la percepción de los otros, de *hacerse presente*; al mismo tiempo estas máscaras ocultan prácticas y discursos sociales y políticos. En esta novela la máscara social también está representada por el padre de Alexis, pues Faustino Arayán lleva consigo una máscara atravesada por mecanismos de poder asumidos desde su rol social-político de alto funcionario. Que Alexis se vista como Elektra refleja la teatralidad con la que se han mostrado a los sujetos travestidos, como si ser travesti fuera únicamente un disfraz cuando no es necesariamente así. Este Alexis-Elektra señala la caracterización de llevar algo en sí mismo sin ser ese otro y de ser otro dejando de lado un sí mismo, cuestión que en el asesinato “queda resuelto” al entender a Alexis-Elektra como una transcendencia de ese sí mismo ante los otros, ante su padre.

“La transfiguración de Alexis muestra complejidades políticas e ideológicas, tanto emocionales como estéticas, y su muerte se convierte en una metáfora del regreso de lo reprimido para redimir a la nación” (Villoría, 2017: s. p.). De repensar el contexto social, histórico y político de Cuba y con ello las diferentes figuras (sujetos) de exclusión que derivan no sólo de un contexto particular, sino de una serie de desigualdades que parten de la clase social, la etnia, el género, el cuerpo, la zona geográfica, etcétera.

Lo que se muestra en estas obras literarias es la puesta en escena de una transfiguración del género y el cuerpo a partir de máscaras, de sobreponer una figura de hombre-mujer-travesti-trans en un/a sólo/a sujeto/a. Estas máscaras no sólo son pensadas como una apariencia metafórica de presentarse, sino que además interfieren otros factores o elementos para *ser* máscaras. Por ejemplo, en “Perras” se retoma la imagen de la cantante británica Amy Winehouse para personificar el personaje de Amy, de manera que la identidad de Amy configura en el entorno social como una identidad cultural que es apropiada y reproducida en el discurso literario sin decir que es Amy ni que

se trate de una teatralidad o *performance*, más bien la imagen de Amy funciona como parte de un proceso de ocultamiento para el género y cuerpo biológico-anatómico.

En estos dos textos literarios se evidencian las violencias de género en La Habana a través de los personajes, de los contextos sociales y políticos que, lamentablemente, pareciera partir de una cotidianidad, o incluso, una situación de causa-efecto. “Perras” muestra las relaciones sociales que rodean al personaje de Amy en La Habana, así como las violencias frecuentes ejercidas desde su transfiguración. Asimismo, se pone en evidencia la imagen de la cantante Amy Winehouse, la prostitución, la vulnerabilidad de los cuerpos y el reconocimiento social. En el caso de *Máscaras* se expone la labor del detective Mario Conde para la resolución del caso de Alexis Arayán, así como la insuficiencia laboral de los policías al tratar el caso del hijo de un emblemático diplomático de Cuba. En la narración permanece presente un nulo interés policial por la resolución del caso de Alexis; y al mismo tiempo se visibiliza el papel de determinadas figuras de autoridad respecto a la resolución de casos en La Habana, ya que éstos se rigen por los intereses particulares de quien está a cargo de los casos, de las oficinas policiales o del Estado.

En *La política cultural de las emociones* Sara Ahmed hace una aproximación a las prácticas y discursos manejados a través de emociones que se han asociado como parte de un impacto negativo –violencias– en los géneros y los cuerpos. Ahmed (2015) argumenta que:

[...] el deslizamiento de una figura a otra construye una relación de similitud entre estas. Lo que las hace “parecidas” tal vez es su “falta de parecido” con “nosotros”. Dentro de la narrativa, el odio no se puede encontrar en una figura, sino que funciona para crear un contorno de diferentes figuras u objetos de odio, una creación que reúne crucialmente a las figuras y las conforma como una “amenaza común”. Es importante señalar, entonces, que el odio no reside en un sujeto u objeto dado. El odio es económico; circula entre significantes en relaciones de diferencia y desplazamiento (2015: 80).

Lo interesante aquí es revisar la relación existente entre los que violentan y las víctimas a partir de las diferencias de identificación, es decir, de violentar al *otro* por ser el *otro*. Esta cuestión económica mencionada por Ahmed se puede referir a la mercantilización del cuerpo de Amy a través de la prostitución, y

en el caso de Alexis en la violencia simbólica de introducir en su cuerpo una moneda después de asesinarlo, que además es introducida como estrategia del padre para dar una pista diferente al caso y hacer ver que lo ocurrido sólo fue “una cosa de travestis”.

La desaparición de Amy y el asesinato de Alexis son casos que presentan no sólo las violencias interiorizadas y normalizadas por cierto contexto y espacio social, sino que demuestran “un sentimiento de ‘estar en contra’” (Ahmed, 2015: 84), ya que, siguiendo a Ahmed, “el odio es siempre aborrecimiento de algo o alguien, aunque ese algo o alguien no preexista necesariamente a la emoción” (2015: 87). Es así que a través de esto se produce una relación de causa-efecto en el que se sigue mostrando que la víctima es culpable de lo que le ha ocurrido.

Lo que se especula alrededor de la desaparición de Amy es la discusión que tiene con Angelón, ya que días previos a su desaparición Amy es golpeada por Angelón en su departamento al decirle que no se encargará de continuar con sus trabajos ilegales (como transportar droga); como efecto de esto, Angelón –que tampoco se asegura que haya sido este personaje– corta su cuerpo en pedazos y los guarda en el refrigerador. Cabe aclarar que esto es una interpretación a partir de la escena del escritor al encontrar un pedazo de carne que luego cocinaría para Ministro:

En el trozo de carne, grueso y mal cortado, había un islote de la piel del animal. Y sobre la piel había unos trazos de tinta, parte del dibujo de una muñeca pinup. Grandes tetas, culo desafiante, largas y sinuosas piernas. El look fatal que ella homenajaba, y el que acaso pretendía (Lage, 2014: 84).

En este cuento se expone una serie de violencias que atraviesan a los sujetos a partir de su género y su cuerpo, no se puede dejar de lado la esfera social con la que Amy es violentada y controlada por Angelón, el Micha y el Chacal.

Luego, en *Máscaras*, se puede observar con mayor énfasis el aborrecimiento de Faustino Arayán hacia su hijo. Aquí la causa-efecto del asesinato de Alexis es el aborrecimiento del padre con respecto a la homosexualidad y el travestismo/dizfraz/teatralidad de su hijo. En la novela, el aborrecimiento no deriva sólo de la misoginia y los discursos de odio presentes, sino del parentesco y la presencia de Faustino Arayán como figura pública, lo que lo lleva a éste a asesinar a su hijo (tal como le confiesa a Mario Conde):

—Soy yo, Mario.

—Sí, Mayor, ¿qué pasó?

—El hombre está aquí, ya confesó.

—¿Y cómo fue la función?

—Bueno, dice él que debió de haber sido un momento de locura, que nunca pensó hacer eso, y le echa la culpa de todo a Alexis. Dice que él salió del hotel Riviera, donde tenía una cita con un diputado italiano que es su amigo personal, y que se encontró en la calle con una mujer, al lado de su carro. Dice que en el primer momento no lo reconoció, pero que la miró porque tenía algo extraño, y se dio cuenta de que era Alexis. —La voz sin inflexiones intencionadas del mayor Rangel continuó la historia, que la mente del Conde, preparada ya para imaginarla, fue visualizando escena por escena, hasta el final trágico: el personaje del hombre grande, hasta esa mañana sin rostro, ahora tenía la cara de Faustino Arayán, que se asombra de ver a su hijo, vestido de mujer, esperándolo a la salida de un hotel—: «¿Y qué tú haces aquí con esa ropa de mujer?

»“Nada, te estaba esperando para que me lleves a la casa. Toña me dijo que ibas a estar aquí. ¿Puedes llevarme en tu carro o te da mucha vergüenza verme así?”

»Alexis no recibe respuesta, pero su padre aborda el auto y le abre la puerta del copiloto. Faustino, molesto, enciende uno de los Montecristos que lleva en el bolsillo y el interior del auto se inunda de humo que se disipa cuando se pone en marcha.

»“¿Y qué vas a hacer en la casa, con ese vestido? ¿Tú te has vuelto loco? ¿No te da pena andar así por la calle? ¿De dónde tú vienes así?”

»“Me vestí en el baño del hotel y no me da ninguna pena... Hoy sentí que mi vida iba a cambiar. Recibí una luz, que me ordenó: Haz lo que tienes que hacer y ve a ver a tu padre.”

»“Tú estás loco.”

»“Estoy cuerdisimo.”

»“Dime de una vez lo que quieres y no jodas más.”

»“Entra ahí en el Bosque, para hablar más tranquilos.”

»Faustino vuelve a pensar que su hijo ha enloquecido, que lo está provocando y que tal vez sea mejor resolverlo todo antes de llegar a la casa. Dobla a la izquierda y el auto desciende hacia el Bosque de La Habana, donde a esa hora de la noche corre una brisa que contrasta con el calor del resto de la ciudad.

»“Vamos para el río. Quiero ver el río.”

»“Está bien, está bien. A ver, ¿qué me ibas a decir?”

»Y Alexis le dijo que lo odiaba, que lo despreciaba, que era un oportunista y un hipócrita, y de pronto se lanzó para golpearle la cara. Faustino soltó su tabaco y empujó a Alexis, que cayó arrodillado en la hierba, pero sólo para ponerse de pie y volver a agredirlo, y Faustino, sin explicarse cómo, se hizo con la banda de seda que se había soltado de la cintura de aquella equívoca y enfurecida mujer que a su vez lo enfurecía, lo agredía, lo volvía loco y, cuando se dio cuenta de lo que estaba haciendo, Alexis se desplomaba, con los pulmones vacíos de oxígeno... ¿Qué te parece?

—No suena mal, pero se te olvidó contar como la mitad de la historia. Alexis le dijo otra cosa que fue lo que lo volvió como loco: lo amenazó con hacer o contar algo, yo no sé... Y creo que por eso le pagó con dos monedas.

—No estés inventando, Conde.

—No estoy inventando, Viejo. Eso de oportunista, hipócrita y el odio, ya Alexis se lo había dicho mil veces. Averigüen ahora qué sabía Alexis que podía ser muy peligroso para el padre... Y Alexis se lo dijo porque sabía que él iba a reaccionar así. Desentierren toda esta historia y verán que van a aparecer cosas terribles, como que me llamo Mario Conde. Pero tienen que apretarlo, Viejo, como a cualquier delincuente.

—Me lo imagino...

—¿Y qué dice de las monedas?

—Dice que tuvo mucho miedo y de pronto se le ocurrió eso para despistar y se creyera que había sido cosa de homosexuales.

—Qué clase de hijo de puta, ¿no? ¿Y de la medalla qué cuenta?

—Dice que él pensó que tal vez nadie identificaría a Alexis, y por eso le quitó la medalla. Pero se le olvidó que podía llevar encima el carnet.

—Sí, a mí tampoco me parecía elegante esa mujer con un carnet de identidad encima. Así que en eso pensamos igual. Lo lamento por mí.

—Dice que él guardó la medalla en el cofrecito, esa misma noche... Ahora lo único que hace es echarle la culpa de todo a Alexis y decir que no sabe cómo pasó todo. Tú sabes cómo es eso.

—Sí, Viejo, yo sé cómo es eso, pero no se olviden de una cosa: ese tipo es un hijo de puta con marca de calidad y sello de garantía... Hay que tener una mente muy retorcida para que a uno se le ocurra eso de quitarle la medalla a un ahorcado que es su propio hijo para tratar de salvarse él y además meterle dos monedas en el culo. ¿Y por qué dice que no lo tiró al río?

—Dice que pasó una moto cerca y se asustó. Fue entonces cuando le quitó la medalla (Padura, 2016: 214-216).

Sara Ahmed explica que “el crimen de odio funciona como una forma de violencia en contra de grupos mediante la violencia en contra de los cuerpos de las personas” (2015: 96). Es así que lo que se presenta en la cita anterior refiere a un crimen de odio por parte de Faustino Arayán, donde se muestra la violencia ejercida hacia el *otro* que le es diferente, hacia una identidad que no reconoce; y ante esto éste “se ve forzado a encarnar una identidad particular por y para el perpetrador del crimen, y esa fuerza involucra daños o heridas” (2015: 96). Que Alexis esté disfrazado como Elektra no refiere únicamente a la representación teatral de Alexis, sino al hecho de travestirse –porque además así lo ve el padre– para la cita con su padre. Este acto demuestra un reconocimiento social a partir de la transfiguración de su género y su cuerpo.

El asesinato de Alexis Arayán demuestra la injusticia social con la que son manejados los casos de asesinato y los discursos con los que se revisan y plantean posibles “escenas del crimen”, así como se crean historias alrededor de una violencia ejercida en razón de género o sexo de la víctima. El crimen y el odio representan sólo una parte de la negación del otro, del no reconocimiento de la existencia de aquel que es diferente y difiere de cierta norma o situación política, social y cultural. “Por ello, la transfiguración de Alexis muestra complejidades políticas e ideológicas, tanto emocionales como estéticas, y su muerte se convierte en una metáfora del regreso de lo reprimido para redimir a la nación” (Villoría, 2017: 284).

Conclusión

Existe en la literatura un intento por mostrar y por (re)producir una sensibilidad a partir del discurso literario que gira al rededor de los géneros y los cuerpos desde lo ficcional o lo real. Si bien los personajes revisados en este texto no forman parte de un contexto histórico, sí lo hacen en el ficcional; aunque tampoco habría duda de una realidad violenta en el mundo en lo que va del siglo XXI. Es así que Morales expone:

que si algo tienen los cuerpos travestis es que no se dejan traducir, son cuerpos que no se representan, porque ellos se expresan por sí mismos, se muestran, se modifican y construyen sus propias estéticas, cadenas rítmicas, diversidades, en el devenir de la cotidianidad, hablar de cuerpos travestis es entregarse a experiencias de vida que están en constante lucha por la sobrevivencia y la posibilidad de ser, en cuerpos que transitan, se reinventan para dar paso a universos simbólicos polisémicos (2018: 331).

El travesti es una primera resignificación del cuerpo, de un cuerpo construido y deconstruido. El travesti representa una identidad que continúa en una constante lucha por la sobrevivencia, la posibilidad del ser, la reinención de lo que puede un cuerpo y de su reconocimiento social como identidad. A su vez, lo que se muestra en estos textos es una sociedad que se enmascara para desenmascarar a la misma sociedad y hacer visible las prácticas y discursos que han sido normalizados de manera histórica y social. Aún en un discurso literario se perciben cada una de las máscaras que están presentes y son representadas por la sociedad, la familia, el Estado, la comunidad, y en los espacios en los que se desarrollan las identidades, tanto públicos como privados.

Apuntar a una transfiguración del género y el cuerpo es apuntar a las posibilidades de resignificar lo que figura como *uno* y *otro*, entre lo binario, la norma heterosexual y las diferentes estructuras en las que las identidades se construyen. Proponer la transfiguración aquí es pensar en las diversas formas en las que se pueden cambiar las figuras asumidas como hombre, mujer y travesti, dando paso a la trans-figuración de las representaciones de las identidades en la esfera social. Las máscaras funcionan como parte de la transición de la transfiguración, centrándose en una apariencia simbólica que difiere entre el que transgrede y el que violenta, y se sitúan las diferencias que existen o prevalecen dentro del orden social de un sistema sexo-genérico.

Las sensibilidades que se producen en los géneros y en los cuerpos son bastantes diversas respecto a las subjetividades de las identidades, de sus saberes e interpretaciones, de la manera en la que se ven e interfieren en el mundo, en la cotidianidad. Las sensibilidades producidas en los sujetos derivan de una serie de factores que pueden contribuir en el espacio público o privado, en los intereses pertinentes de cada individuo. Puede decirse entonces que la transfiguración sirve como herramienta de análisis de la figura del travesti en torno al género, el cuerpo y las sensibilidades que se producen en éstos; de apuntar

a la reflexión de las estructuras y sistemas que siguen performando las identidades entre el binarismo de hombre y mujer, entre lo que es *uno* y *otro*. Se posibilitan en el género y el cuerpo una serie de significaciones que almacenan no sólo parte de las subjetividades, sino que, además, se apropian de las representaciones culturales que sensibilizan a una sociedad en un momento particular, un espacio geográfico o las mismas experiencias que giran alrededor de una comunidad, o en este caso la diversidad de un género/cuerpo.

Referencias

- Ahmed, S. (2015). La organización del odio. En *La política cultural de las emociones* (77-104). México: Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós / UNAM.
- ____ (2004). Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico. En *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo* (C. Millán y Á. Estrada eds.) (B. León y M. Guhl trads.) (264-283). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- ____ (2020). El género en llamas: cuestiones de apropiación y su versión. En *Cuerpos que importan* (179-203). Buenos Aires: Paidós.
- Hammerschmidt, C. (2014). La escritura como marca y máscara del significante ausente. Leonardo Padura y la visible ausencia de Guillermo Cabrera Infante. *Hispanic Review*, 82(3), 359-376.
- Fonseca, C., y M. Quintero (2009). La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociología*, 24(69), 43-60.
- Lage, J. (2014). Perras. En *Latinoamérica criminal. Trece relatos seleccionados por Daniel Galera para la revista Mcsweeney's* (61-84). México: Pinguin Random House.
- Lamas, M. (2018a). Dimensiones de la diferencia. En *Cuerpo, sexo, política* (157-177). México: Océano.
- ____ (2018b). Notas. En *Cuerpo, sexo, política* (179-222). México: Océano.
- ____ (2018c). Transexualidad: ¿el estudio de lo extraño? En *Cuerpo, sexo, política* (135-155). México: Océano.

- Lindig, E. (2016). Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica. En A. Villegas, N. Talavera y R. Monroy (coords.). *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (15-26). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM).
- Morales, D. (2018). Cuerpos travestis que expresan, sistemas mediáticos que los representan. Un recorrido comunicacional empírico y teórico. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, 139, 327-343.
- Montoya, Ó. (2012). Leonardo Padura Fuentes: las máscaras estéticas y sexuales de la Revolución. *Hispanic Review*, 80(1), 107-125.
- Padura, L. (2016). *Máscaras*. México: Tusquets.
- Saez, B. (2014). Pensando poniendo el cuerpo. En *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (89-98) (B. Saez ed.). Barcelona: Icaria.
- Sánchez, M. (2021). “Perras” de Jorge Enrique Lage: subgéneros policiales y violencia en Cuba. En *Seminario Permanente de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea* (s. p.). México: UNAM.
- Villegas, A. (2016). El hombre, el bárbaro y el salvaje: las figuras de la filosofía. En A. Villegas, N. Talavera y R. Monroy (coords.). *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (29-50). México: Bonilla Artigas Editores; Cuernavaca: UAEM.
- Villoría, M. (2017). Las transgresiones de Leonardo Padura: verdad y transfiguración tras el juego de *Máscaras*. *Cuadernos de literatura*, XXI(41), s. p.
- Vivero, C. (2016). Género y teoría literaria feminista: herramientas de análisis para la aproximación social desde la literatura. *Sincronía*, 70, 114-134.

Escenarios y (re)presentaciones drag. Haus of Toro en Cuernavaca, Morelos

Allison Magali Cruz Aparicio

El objetivo de este texto es revisar las formas de (re)presentar el drag desde la conformación de una casa drag, de la individualidad y la colectividad; de analizar y cuestionar cómo interfieren en el drag y la cotidianidad la clase social, las figuras representativas para una generación o para el Estado; y poner en cuestión los diversos programas que buscan una inclusión del drag en la esfera social. En la primera parte se intentará hacer un breve recorrido en torno a Haus of Toro como la primera casa drag en Morelos, posteriormente exploraré las construcciones, escenarios y espacios en los que se desarrollan los cuerpos en escena (*shows*), y una revisión y análisis de las identidades de quienes conforman la casa drag.

La frecuente lucha de la comunidad Lesbiana, Gay, Bisexual, Transgénero, Transexual, Travesti, Intersexual, Queer (LGBTTTIQ+) ha visibilizado las múltiples identidades con la que se ha creado una sensibilidad y empatía hacia las mismas.

En este texto se revisará la identidad del drag, identidad que a partir de su representación y prácticas discursivas han establecido una base identitaria ante otros a partir de sus *shows* u otros espacios y eventos. Para esto se entrevistó a algunos miembros de Haus of Toro, casa drag iniciada por Ágatha Toro en 2019 en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Este texto no trata de crear un marco único alrededor de las genealogías de las casas drag, sino de mostrar parte de la historia de Haus of Toro, la colectividad, el acompañamiento y el cuidado de sus miembros. El interés por revisar la historicidad de las y los drag es analizar y comprender las prácticas y los discursos que les atraviesan, de resignificar los espacios en los que se desarrollan, y revisar cómo los sujetos se construyen y resisten ante un sistema sexo-genérico heterosexual normativo. Cabe aclarar que quienes deciden *hacer-ser* drag no necesariamente son homosexuales o se identifican con algún género, ya que para ellxs, el drag es una *posibilidad de ser* sin definirse. Asimismo, se inscribe que este *hacer-ser* drag se anota desde el punto de vista de los y las miembros de Haus of Toro, puesto que parte desde las subjetividades de cada unx.



Imagen 1. Haus of Toro. De izquierda a derecha: Lilith Black, La Caudilla del Sur, Okra, Katrina con K, Ágatha Toro, Khaar, Celina Lascano y Coatzin O.

Fuente: Facebook Haus of Toro.

Haus of Toro

En las recientes décadas se ha suscitado un mayor interés por los estudios de género y por consiguiente la inclusión de las identidades de género que

emergen desde sus diferentes espacios y contextos, de hablar de ellos desde la manera en la que se construyen y configuran, de sus diversas corporalidades y posibilidades. Es necesario introducir una historicidad que apunte a: ¿cómo y por qué surgen las casas drag?, ¿qué significa pertenecer o no a una casa?, ¿de qué manera se construye o forma una casa drag?, ¿se afirman o se resignifican roles de género o jerarquías de poder en estos espacios? Para poder comenzar a hablar sobre las casas drag y del colectivo en cuestión, es necesario introducir su propia historia, sus identidades y sus (re)presentaciones. Siguiendo a Michel Foucault (1979) para explicar de dónde parte esta formulación, hay que entender que se inicia de una historia, desde una

genealogía [que] plantea por su parte la cuestión del suelo que nos ha visto nacer, de la lengua que hablamos o de las leyes que nos gobiernan, es para resaltar los sistemas heterogéneos, que, bajo la máscara de nuestro yo, nos prohíben toda identidad (1979: 27).

En este mismo sentido, las genealogías de lxs drag, o en este caso de las casas, comienzan justo desde el espacio que les ve “nacer”, pero, ¿cómo entendemos este nacimiento dentro de las casas drag?

Las casas drag surgieron en los años setenta en Estados Unidos a raíz de espacios de reunión para travestis u homosexuales (ya sean hombres o mujeres cisgénero o transexuales) tras una serie de movimientos sociales en América, específicamente en los años setenta. Posteriormente, es hasta el siglo XXI que las casas drag “llegaron” o más bien se visibilizaron en México. Las casas drag surgieron como un espacio de resistencia ante las identidades sexo-genéricas, como un espacio para que las identidades pudieran reunirse y convivir, reconocerse y conocerse a sí mismos. Recientemente las casas drag han sido pensadas como un espacio de desarrollo en el que los sujetos “nacen” (aunque en un sentido más representativo y no reproductivo), o deciden pertenecer. Una casa drag no es necesariamente un espacio físico (aunque no se descarta que los haya), sino un espacio de convivencia y acompañamiento. La casa la conforma un grupo de identidades que se identifican o realizan drag, que comparten algún vestuario, maquillaje, tips, etcétera. Así, este llamado “nacimiento” deviene del nacerse en un espacio en el que se espera que los sujetos no sean gobernados por un sistema hegemónico, ni que se les asignen una serie de roles por su sexo biológico (diferente a que ellxs decidan), ni que

se les determine una serie de aspectos y factores que contribuyan en la construcción de su identidad.

Haus of Toro es la primera casa drag en Cuernavaca, Morelos, fundada en 2019 por Ágatha Toro. La casa surge a partir de la relación y convivencia entre Ágatha y sus integrantes, con el objetivo de

[...] representar y hacer crecer el drag en el estado de Morelos [...], de crear espacios seguros para las dragas y la comunidad *queer* del estado y representar nuestro trabajo hasta que logre ser reconocido a nivel nacional (entrevista a Ágatha, 28 de julio de 2020).

[...] [y de] visibilizar el arte drag en Cuernavaca, abrir espacios en los que se pueda compartir nuestro arte, ya sea a través de charlas en universidades, eventos culturales e incluso fiestas en donde abrimos el escenario a nuevo talento drag para que exploten su potencial y muestren al mundo su talento (entrevista a La Caudilla del Sur, 28 de julio de 2020).

La visibilización e inclusión de Haus of Toro y de lxs drag en general ha tenido una recepción mínima y positiva dentro de la comunidad LGTBTTIQ+. Los y las miembros Toro comentan que parte de su lucha local es lograr una comunicación con otros géneros, crear vínculos y convivencias, así como tejer una red de apoyo con otras casas drag dentro y fuera del estado, como con Iluminadrags y Casa Nova en Cuautla, o formar parte del Círculo drag de Cuernavaca. Sin embargo, la recepción del drag no ha sido tan positiva para ellxs, ya que se les excluye en algunos espacios públicos, además de la crítica negativa que existe hacia la diversidad de los cuerpos y los géneros existentes.

A partir de un acercamiento personal entre lxs miembros de Haus of Toro pensaron en *hacerse* familia, en el que este hacerse deviene de “crear lazos de fraternidad que incluso vayan más allá de los temas drag, pues detrás del personaje hay una persona que ama y siente”, en donde pueden ser su “propio soporte fuera y dentro del drag” (entrevista a La Caudilla del Sur, 28 de julio de 2020). De esta manera, lxs integrantes son quienes deciden con quién y cómo construir su propia familia, por lo que se elimina la idea del parentesco consanguíneo ligado a lo biológico, y se resignifica este parentesco a partir de su identificación con cierto género. En Haus of Toro la estructura familiar está representada a partir del rol de la madre y lxs hijxs, por lo que lxs integrantes crean un vínculo y espacio de hermandad, comentan: “Ágatha Toro que es la

madre, [...] adoptó a todos los que estamos dentro, nos ayudamos entre nosotros y estamos presentes también fuera del drag” (entrevista a Lilith Black, 28 de julio de 2020).

En las casas drag existen roles de género o figuras parentales como la del padre o la madre que adoptan o guían a los demás. Estas figuras representan parte de una estructura con base a la familia como elemento central de la sociedad, con la figura de autoridad que dentro del núcleo familiar cumple o intenta cumplir con el rol de dirigir y formar sujetos normados por un sistema hegemónico, que además busca controlar y regular sus prácticas y discursos. La familia es una estructura de organización en la que cada miembro cumple un papel específico en el espacio público y privado. Existe una estructura parental asociada a la casa como *hogar*, que a partir de discursos y prácticas sociales e históricas se ha permeado durante mucho tiempo un orden tradicional y normativo sobre ésta, específicamente como un espacio privado y por consiguiente en el que la familia se encarga de estructurar cierto orden social. Es así que la casa es el principal espacio privado e íntimo en el que uno se desarrolla, se vincula y aprende a partir de determinada otredad que regula un orden ante las identidades sexo-genéricas.

Las casas drag intentan resignificar la estructura normalizada de la familia, del modelo clásico hegemónico “padre + madre + hijos”, de discernir del parentesco biológico para compartir un vínculo u otro tipo de acercamiento que garantice el reconocimiento de sí sin sujetos que les determine como un *deber ser* dentro de la sociedad. Sin embargo, no se puede perder de vista que, en un intento por resignificar el modelo clásico de la familia, Haus of Toro vuelve parte de sí una estructura carente de la figura del padre, en donde esto se marca a partir de la ausencia y a su vez de la exclusión, al mismo tiempo que visibiliza una estructura que se ha normalizado, el rol de la madre soltera. En algunas de las entrevistas, lxs miembros de Haus of Toro explican que Ágatha les adoptó y es su “madre”, de manera que la figura y rol central que “funciona” como guía para lxs miembros es Ágatha, mientras lxs demás cumplen con el rol de hijx. Esta estructura, aun cuando pareciera ser irrelevante, no puede pasar desapercibida en el momento en el que unx se identifica y pertenece a una casa drag, puesto que ésta ahora es su familia.

La resignificación de la familia a través de estos términos [como madre, hijx, casa] no es una imitación vana o inútil, sino la construcción discursiva y social

de una comunidad, una comunidad, que une, cuida y enseña, que protege y habilita. Indudablemente, se trata de una reelaboración del parentesco que cualquiera que esté fuera del privilegio de la familia heterosexual (y aquellos que, perteneciendo a ese ámbito “privilegiado”, sufren en él) necesita ver, conocer y de la que puede aprender, una tarea que hace que ninguno de nosotros, de quienes estamos fuera de la “familia” heterosexual, se sienta completamente ajeno (Butler, 2001: 199).

Así, por ejemplo, Haus of Toro ofrece un espacio para quien esté interesado en formar parte de la casa, o incluso de las presentaciones que realizan en algunos eventos, como en el que caso de sus *shows*, ya que para ellos/as, el drag es:

la ejemplificación de un personaje que se nutre de nuestros sueños, inspiraciones y aspiraciones, puede fluir entre géneros y no necesariamente debe encajar en los cánones de belleza, es vivir la fantasía de ser alguien más siendo uno mismo. Cualquier persona puede ser drag, no importa la raza, el género, el sexo, la orientación sexual, ni ninguna condición física ni social, el drag es por y para todos (entrevista a La Caudilla del Sur, 28 de julio de 2020).

Para este texto hay que tener en cuenta un sinfín de singularidades que han llevado a lxs drag a presentar y compartir sus experiencias, su papel dentro de la comunidad, el colectivo en sí, su modo de organización y sus implicaciones en diferentes escenarios. De esta forma, también explican y aclaran la diferencia entre *drag queen* y *drag King*, pues ambas representaciones son parte de resaltar –de forma exagerada y completamente opcional– estereotipos femeninos y masculinos, por lo que no es necesario ser hombre o mujer (cisgénero o transgénero) o no binarios para identificarse con algún género-cuerpo-personaje, ya que el drag posibilita hacerlo-serlo sin definirse, aunque el drag puede elegir darle una orientación/género a su personaje, o incluso puede no ser un género definido. La Caudilla del Sur explica que

el espectro del drag demasiado extenso puede ir desde lo más femenino, lo más masculino, incluso ser una criatura sin género, desde algo cómico hasta algo terrorífico. Algunos tipos de drags que se me vienen a la mente son: Fashion queen, Comedy queen, Pageant queen, Spooky queen, Dark queen, Drag

King, Big queen, Fishy queen (aunque el termino Fishy es peyorativo se volvió sumamente usado en la escena mainstream), Bio or Faux Queens, Creaturas, Show girl, Bear queen, Genderfuck, Camp queen, Goth queen, Club kid, Club queen, etc. (entrevista, 28 de julio de 2020).

Si bien existen tipos de drag, el/la drag no está obligadx a seguir alguno, ni mucho menos a identificarse, ya que su personificación surge de un deseo y fantasía que por medio de elementos como el maquillaje, el vestuario, los zapatos, la música, las coreografías, las telas u otros materiales o artefactos proyectan su hacer y ser en las presentaciones, que bien o no pueden tener una temática, o en algunos casos un mensaje que compartir. Begonya Saez (2014) explica que “la representación es, pues, un tener lugar en la/como la relación sujeto/objeto en que ambos, sujeto y objeto, se constituyen como lo que son. El uno para el otro/con el otro” (2014: 91) conformada por una acción, presencia e incluso repetición, misma que consiste en un hacerse presente bajo un escenario, en este caso, el escenario del drag.

Drag(s) en (re)presentación

Las prácticas corporales o las prácticas en los cuerpos giran alrededor de la producción de las identidades y de su (re)presentación en la esfera social, insertados por un sistema sexo-genérico que busca determinar qué es “ser hombre” y “ser mujer”. El género y el cuerpo son producidos y reproducidos desde la materialidad y los distintos factores que los atraviesan. El cuerpo es un espacio de subversión para los sujetos, como un espacio-territorio de inscripción que permite moldear, modificar o configurar el cuerpo desde las experiencias, la cotidianidad, el deseo, la tecnología, la fantasía o los tratamientos farmacológicos. Asimismo, el cuerpo de lxs drag no requiere someterse en sí a ningún tratamiento farmacológico ni quirúrgico, de la misma manera que no excluye a quienes deciden modificar su cuerpo. No existe una estabilidad para el drag ni mucho menos una norma que les determine como únicos o universales, ya que el drag posibilita una subversión de los géneros binarios y no binarios.

La representación de lxs drag se basa en la exaltación de lo que se nos ha dicho que nos constituye como parte de los géneros binarios, de una supuesta feminidad o masculinidad. Aunque por un lado el drag resalta cierta

exageración en las construcciones binarias, por el otro lado también representa otras formas de inscribir en el cuerpo. Como parte de esto, lxs integrantes de Haus of Toro se apropian y resignifican algunas figuras públicas representativas para cierta cultura, las retoman para nombrarse o para representarlas en sus *shows*; y cuando se habla de representación, no sólo se habla del espacio físico en sí de un lugar, sino del propio cuerpo y género representado, ya que el cuerpo también es un

lugar que le es propio en relación con el otro que es la representación, [en las que] además de tener representaciones, de disponer de ellas, representa algo (o a alguien), se dispone a ellas ante algo (o a alguien), es decir, ante el otro, hasta el punto de salir fuera de sí, es decir, de salir fuera de lo propio. En este sentido, la representación (se) constituye (en) un lugar que es de oscilación radical, extrema, y que suele derivar en su suspensión o en su cancelación (Saez, 2014: 91).

El drag no sólo oscila en la representación de ese *otro*, de un otro que cambia constantemente en cada presentación –*shows*–, o de una representación múltiple de su personaje, sino que es el mismo drag –pensado como identidad– representándose a sí mismo en diferentes representaciones, es decir, que no deja de ser ese drag para ser otro. Butler consideraba que “al imitar al género, el *drag* revela de manera implícita la estructura imitativa del género mismo, así como su contingencia” (2004: 280). Si bien el género es un constructo social, las y los miembros no dejan de lado sus propios deseos, fantasías y posibilidades, ya que sus estilos pueden ir desde la exageración o exaltación de elementos asociados a un género, figuras mitológicas, caricaturas, anime, personajes históricos, entre otros.

Lxs drag comparten una cercanía y sensibilidad entre su persona cotidiana y el drag, pues bien, algunos miembros explican que comparten una personalidad con su drag (sin dejar de ser ellxs), pero sin llegar a la confusión, puesto que el drag es ese punto de encuentro al que les gusta(ría) llegar. Integrar el drag en sí dentro de la sociedad ha llevado a lxs drag a seguir reivindicando un supuesto género y lo que puede un cuerpo, sin olvidar que “encarna[n] un personaje a partir de una interpretación de una personalidad ajena a la suya, no necesariamente con un género en específico, pero sí cuestionando la idea

del género y la sexualidad normativa” (entrevista a Celina Lascano, 28 de julio de 2020).

Butler sostiene que:

[...] la estrategia del deseo es en parte la transfiguración del cuerpo deseado en sí. De hecho, para desear puede ser necesario creer en un yo modificado que, dentro de las reglas de género de lo imaginario, puede ajustarse a los requisitos de un cuerpo capaz de desear (200: 104-105).

Por ello, lxs drag parten de un placer y reconocimiento, de una actuación en relación con una representación de las prácticas reguladoras de cierto discurso hegemónico. Es aquí que por medio de una (re)producción del cuerpo y el género lxs drag desnaturalizan y dramatizan cada una de sus resignificaciones, hacen posible lo que en primer lugar pareciera que no lo es.

La representación del drag cobra un papel importante entre las categorías binarias de hombre y mujer, posibilita lo que un principio pareciera que es el género, y a su vez los límites del cuerpo, por lo que “si bien el cuerpo es un significante, es a la vez, el quiebre de la significación y lo es a pesar suyo. Es la condición de posibilidad del sentido y, a la vez, la condición de imposibilidad del mismo” (Saez, 2014: 93). De la misma manera constituye y establece una relación entre su identidad, la actuación y el *performance*. Ante esto último, se incorporan algunas respuestas de lxs miembros de Haus of Toro respecto a su estilo y lo que realizan en sus presentaciones:

Ágatha Toro:

Personalmente primero hago los sketches del look y comienzo a elaborar la ropa, tacones no tengo muchos, así que hechizo, y el maquillaje, me gusta experimentar con algunos colores, pero la cara de Ágatha ya me es familiar al momento de maquillarme por lo que regularmente me realizo el mismo rostro de alto impacto [...]. Armo los shows dependiendo de las temáticas de los eventos, aquí no hay muchos espacios para nosotros, así que los creamos con fiestas temáticas. Pero mi *go to* para un show improvisado es la música de señoras, en especial “Aun lo amo” de Dulce [...]. Más allá de palabras, para mí hay shows que se convierten en procesos catárticos en los que logro cerrar temas personales con los que estoy lidiando. Rompimientos, engaños, frustraciones o violencias (entrevista, 28 de julio de 2020).

Khaar:

[...] cuando estoy en drag trato de hacer cosas que no haría en mi vida cotidiana. En mi vida cotidiana a veces no soy muy sociable o abierto, incluso era muy tímido, y lo sigo siendo, aunque un poco menos. Pero estando en drag esos aspectos cambian y suelo ser muy sociable, me gusta platicar con todos y divertirme con la gente por decir un ejemplo, aunque sí hay muchas cosas que cambian una vez que estoy en drag [...]. Desde niño me ha encantado el glamour del Old Hollywood, así como las películas y toda la cultura del terror, la mitología y la fantasía son cosas que me apasionan y todo esto siempre trato de involucrarlo en mi drag (entrevista, 29 de julio de 2020).

Lilith Black:

Soy más una mezcla entre lo gótico y lo kawaii, soy como un personaje de anime o dibujos animados, de eso va mi estilo de referencias que todos puedan entender y con las que todos crecimos, lo que hace que la gente pueda identificarte y decir mira se parece a tal caricatura o mira como la de tal anime (entrevista, 28 de julio de 2020).

Celina Lascano:

Estoy todavía trabajando en mi estilo, me inspira mi familia, mi entorno social, los y las migrantes en EUA, las Chicanas, el reggaetón y las tendencias de internet [...]. Busco canciones que me gustan y se ajustan a algo que esté viviendo en ese momento. [...] a veces utilizo la palabra puta sin la connotación negativa “La que no es puta, no disfruta” (entrevista, 28 de julio de 2020).

La Caudilla del Sur:

[...] siempre los shows que hago es porque los siento, no podría realizar algo que no mueva algo en mí, ya sea alegría, tristeza o miedo. Por lo mismo cuando realizo un show conmovedor lo hago desde el corazón y por eso es que toco fibras sensibles en los demás porque lo que hago es real y puro, por eso hay ocasiones que lucho por no quebrarme en el escenario, como cuando leía una carta a mi yo del pasado, a mi versión de la infancia, un niño con trastornos

alimenticios, que sufrió bullying en la escuela por ser amanerado, aun cuando veo mi show no puedo evitar no llorar, es un show que no puedo volver a hacer porque cuando lo hice fue real, fue de corazón y esas cosas no pueden repetirse. [...] pero lo decido con el corazón, algo tiene que moverme para tener una idea para un show. Puede ser una lucha social como la violencia de género y presentar un show en denuncia a los casos de feminicidios. Puede ser la celebración del mes del orgullo LGBTQTTIQ y representar lo orgulloso de ser quien soy y motivar a los demás a ser la versión más fiel de sí mismos. De nostalgia y hacer un show que celebre la vida y legado de Selena Quintanilla. Incluso de desamor y recordar amores pasados. Cualquier cosa que cause sentimientos en mí es motivo de inspiración para presentarlo en algún escenario, llevar un mensaje siempre es importante para mí (entrevista, 28 de julio de 2020).

Eleny Brown:

Puedo interactuar [...] la expresión corporal y fácil, soy una persona a la cual le gusta el drama y lo teatral, montaba muchos coreos, escenas, espectáculos que en un show drag puedo plasmarlos [...]. Es súper liberador, experimenta una “transición” y experimento con todas las ideas que salen de mi mente y ser [...]. Cada presentación sale en cualquier momento, llega una idea, escribo sobre ella y la llevo a la realidad (entrevista, 28 de julio de 2020).

Lxs drag producen una sensibilidad inmediata a partir de los sentidos. Lxs miembros dan cuenta a cada una de sus significaciones auxiliadas de un espacio de enunciación, como lo es su cuerpo, acompañados de otros elementos necesarios para su vestuario, o cuando incorporan música a su coreografía; todo esto al mismo tiempo que producen una sensibilidad que atraviesa la mirada del otro. Es así que el público –en los *shows*– percibe y reflexiona en relación con el drag, ya que es más perceptible de comprender desde su propio escenario de enunciación, y así acercarse a su propia experiencia. La Caudilla del Sur es quien explora y acerca al público a una sensibilidad inmediata a partir de sus experiencias, de la des-apropiación de palabras –tal como lo comenta Celina Lascano–, pero con un uso específico sin violentar al otro:

En el show en el que leí mi carta a mi yo del pasado, tenía pegado en mi cuarto insultos que me han dicho a lo largo de mi vida: “feo” “prieto” “maricón” “joto”

“puñal” “vestida” “cara de chicharrón” “enano”, mientras interpretaban *This Is Me* de la banda sonora de The Greatest Showman iba arrancando y rompiendo de mí cada uno de los insultos hasta transicionar al estribillo hago una revelación quitando el vestuario que tenía encima y dejando al descubierto el que tenía abajo el cual estaba lleno de palabras que SÍ me describen: “bello” “único” “capaz” “amado” “valioso” “valiente” “hermoso” etc. (entrevista, 28 de julio de 2020).

Si bien no todos retoman palabras como Celina Lascano o La Caudilla del Sur, sí se han familiarizado con quienes lo hacen. O bien, reflexionan sobre la misma (re)presentación de lxs drag; en este caso La Caudilla del Sur construye una forma de resistencia, sensibilidad y descolonización de la figura del héroe nacional que, además, funciona como ejemplo de una lucha para el Estado, para seguir formando y normando sujetos-ciudadanos particulares. La Caudilla del Sur explica que “uno mismo tiene que construir su propio personaje”, y que éste se crea a partir de una serie de elementos que le permiten construir lo que en algún momento será (re)presentado, así como la importancia de nombrarse. La Caudilla del Sur comenta que había decidido mantener su nombre de pila y añadir un sobrenombre, de manera que tras una primera confusión y decisión opta por nombrar “La Caudilla del Sur”, en primera instancia como referencia a los espacios geográficos en los que creció (ser originario de La Costa Chica de Guerrero y vivir en Tlaltizapán); y en segunda, que este nombre significaría mucho más al crear una crítica respecto a la figura de Emiliano Zapata.¹

Es así que La Caudilla del Sur es alguien que se apropia de la figura del héroe mexicano, de una identidad nacionalista que sirve como ejemplo de lucha, resistencia y revolución. La apropiación de una figura como Emiliano Zapata supone una resignificación de lo que se ha presentado como el hombre heterosexual normativo, que dentro del drag se apropia para crear un acercamiento con el héroe que todxs conocemos, de repensar cómo se ha vendido una identidad

1 Emiliano Zapata sigue siendo una figura representativa de la Revolución Mexicana y de las protestas realizadas por campesinos. En el año 2019 una pintura representativa del revolucionario se tornó “violenta” al representar a Zapata como un hombre “afeminado” en una exposición conmemorativa por el centenario de la muerte del mismo. La crítica respecto a la pintura de Fabián Cháirez fue bastante relevante al “violentar” a una figura representativa para la historia de México. Entonces, ¿por qué no habría de cuestionarse las grandes figuras representativas de la historia de México a través del arte (como la pintura) o del drag?

de “hombre mexicano” y poner en cuestión cómo es que se siguen construyendo y perpetuando ciertas identidades. Del mismo modo, se puede cuestionar que Emiliano Zapata figura como una identidad representativa para la lucha de los campesinos, de determinada clase social o de una frase que además de identitaria es representativa para la historia y el estado de Morelos: “la tierra es de quien la trabaja”. En un sentido hacia el drag, una manera de resignificar esta frase es entonces “el cuerpo es de quien lo trabaja”, de quien lo apropia y lo performatiza ante determinada cultura que intenta conservar y mantener intacta una serie de figuras y símbolos que construyen sujetos a partir de los intereses de una nación-Estado dentro de un sistema sexo-genérico.

Si bien el género y el cuerpo están atravesados por la clase social, ¿quiénes pueden hacer-ser drag? Por un lado, pareciera que quienes deciden hacer-ser drag requieren de cierto nivel económico para poder realizarse en sus diferentes espacios que les permitan su (re)presentación. Ante esto, es interesante pensar en cómo se configura el drag a través de la materialidad, y cómo esto limita una cultura del drag, así como reflexionar en torno a las posibilidades y privilegios que les permiten realizar lo que hasta hoy realizan. El drag no es único ni universal, existen diversas formas de hacer-ser drag a través de diferentes medios de producción, espacios geográficos o un sinnúmero de factores que les interioriza en su desarrollo individual o colectivo, en su vida cotidiana o drag.

En Haus of Toro cada unx de sus integrantes busca subvertir el género por medio de sus personajes al no crearlos como únicos, sino como diversos; y así (re)presentar un personaje relevante para cierto sector generacional o de una figura representativa para la cultura. Por ejemplo, en algún *show* pueden representar un mismo personaje de formas diversas, con elementos icónicos del mismo, con frases emblemáticas o atuendos reconocidos. O bien, pueden realizar un *performance* a partir de la apropiación y la resignificación de una serie de discursos o prácticas para poder realizar aquello que han pensado y querido hacer y decir. Ágatha Toro, por ejemplo, explica que a veces hay que “hechizar el disfraz”, como referencia de las posibilidades económica a las que tienen acceso para adquirir los materiales necesarios para realizar su *show*, o para *dragearse*. A partir de la adquisición de materiales como telas, maquillaje, zapatos, etcétera se reafirma una supuesta identidad de lxs drag, identidad que el drag pondrá en cuestión a partir de la exaltación y exageración de ciertos elementos, puesto que se ha asumido de manera histórica y social que la

mujer necesita de ciertos cuidados y utilidades que le permitan desarrollarse e identificarse para llevar a cabo determinado rol social.

Otrxs drag(s) y otras formas de (re)presentar el drag

Después de lo expuesto, es pertinente revisar la inclusión del drag en los programas televisivos o de *streaming* que fungen como referentes para la comunidad LGTBTTIQ+ y para una cultura que aboga por la diversidad. Se parte de dos programas mencionados por algunxs de lxs integrantes de Haus of Toro, además de la relevancia que tienen por sí mismos estos programas en el desarrollo y repercusión de las identidades en la esfera social.

Uno de éstos es el programa de RuPaul's Drag Race, que se ha transmitido en plataformas de *streaming* desde 2009. Este programa está dirigido por una figura relevante para la comunidad drag: RuPaul. Este programa cuenta con 14 temporadas y 132 episodios, con una duración aproximada entre los 40 y 60 minutos cada uno; y con intenciones de transmitir una temporada en 2023. RuPaul cuenta con una serie en una plataforma popular de *streaming*, y dos programas más como RuPaul's Drag U y RuPaul's Drag Race: All Star. El tema central de los programas mencionados de RuPaul es la competencia entre drag(s) de diversas ciudades de Estados Unidos, de manera que reproducen una estructura similar a los concursos de belleza (mismos que someten a las mujeres a una serie de parámetros que las violenta de diversas maneras), con la diferencia de premiar a la o el más creativx.

Los programas de RuPaul han causado sensación y con ello la aprobación de ciertas comunidades drag, así como un efecto positivo ante la inclusión y la visibilización de otros géneros y otros cuerpos en los medios de comunicación. Sin embargo, aún en el intento de mostrar e incluir el drag, la crítica a estos programas apunta a cierto privilegio estadounidense que figura en cada una de las temporadas. Y, ante esto, que la representación del drag estadounidense *no funciona* o *se hace* de la misma manera que el drag mexicano; cuestión que se puede observar con el programa La Más Draga, que de igual forma trata de incluir el drag en los medios televisivos como parte de un entretenimiento mexicano.

La Más Draga se ha transmitido desde 2018 y cuenta con cinco temporadas y 53 episodios, con una duración entre 50 y 80 minutos cada uno; con

una nueva temporada por transmitirse en 2023. Al igual que los programas de RuPaul, La Más Draga es un concurso por demostrar quién es la o el mejor drag. Por ejemplo, en la página web de este programa dice que:

La Más Draga es la plataforma de Dragas (Drag Queens) más importante y famosa en Latinoamérica. Con un formato de tele realidad y competencia. La Más Draga busca enaltecer el arte del transformismo en México y países de habla hispana. A través de distintos retos semanales con temáticas sobre la cultura mexicana, los participantes irán compitiendo y escalando su paso para lograr convertirse en La Más Draga. La Más Draga se transmite exclusivamente por la plataforma de Youtube todos los martes durante la temporada en curso. Producido por La Gran Diabla bajo la dirección de Bruno Olvez y Carlo Villarreal (2022: s. p.).

En este sentido, esta serie de programas apunta más a una competencia que a una construcción o historicidad de quienes hacen-son drag. Para esto, retomo la revisión crítica que realiza Butler en su texto “El género en llamas: cuestiones de apropiación y su versión” sobre el filme *París en llamas*:

La competencia (que podríamos interpretar como una “competencia de autenticidad”) incluye el intento fantasmático de aproximarse a la autenticidad, pero también pone en evidencia que las normas que regulan la autenticidad *también* se instituyen y sostienen fantasmáticamente. Las reglas que regulan y legitiman la autenticidad (¿deberíamos llamarlas simbólicas?) constituyen el mecanismo mediante el cual se elevan insidiosamente como parámetros de autenticidad ciertas fantasías sancionadas, ciertos imaginarios sancionados (2020: 191).

París en llamas muestra parte de una representación travesti con cierta clase social y etnia, el filme pone como foco de atención una competencia constituida por la representación de una clase social que retoma elementos que se les han excluido por su clase y etnia ante un sector privilegiado. En un intento por documentar las casas travestis existentes en los años ochenta en Nueva York, el filme pone en evidencia cierta representación escénica, que como cita y revisa Butler a bell hooks:

Jennie Livingston [sólo] se aproxima a su tema como alguien de afuera que observa [...]. Livingston no se opone a la manera en que la condición blanca hegemónica “representa” la negritud, sino que más bien asume una posición imperial omnisciente que en modo alguno puede considerarse progresista o contrahegemónica (2020: 195).

Los programas de RuPaul, La Más Draga y *París en llamas* yuxtaponen escenas de gente “auténtica” (2020: 192), de representaciones y actuaciones seleccionadas para su presentación ante los/las/les espectadores. Así, en estos programas no existe propiamente una historicidad de quienes concursan, de quienes participan como jueces o de quienes producen y hacen posible estos productos culturales; sino que se excluyen otras identidades, otras formas de (re)presentación de lxs drag, de las diferencias de las clases sociales, o en algunos casos, las propias casas drag.

En este tipo de programas se incluye más una individualidad a través de la competencia y autenticidad que una colectividad drag. De igual manera, este tipo de medios culturales están marcados por la diferencia de clase, la diferencia de edad, las brechas generacionales, las ocupaciones, las cotidianidades de lxs concursantes, etcétera; ya que ante la crítica de bell hooks, estos programas siguieron el mismo camino de *París en llamas*.

En el caso de Haus of Toro, lxs integrantes de la casa son miembrxs diversxs, no destacan ni se excluyen tonos de piel, no son personas privilegiadas en contraposición a lxs drag de los programas de RuPaul o de La Más Draga. Las ocupaciones de lxs integrantes de Haus of Toro derivan en ser estudiantes o egresados universitarios, que con y sin posibilidades económicas de familias privilegiadas estudian y trabajan, que buscan su propio ingreso económico no sólo para su sustento diario, sino para tratar de hacer-ser drag, porque además de querer ser parte del drag, esto incluso también es un trabajo para algunxs.

Los programas mencionados son sólo algunos ejemplos que prometen la inclusión del drag en la esfera social, pero también buscan la mercantilización y el consumo del género y el cuerpo como parte de un producto para un público más amplio sin dar cuenta de una historicidad drag. Haus of Toro busca contribuir en la esfera social desde lo local, de identificarse con los otros en su individualidad y colectividad, de asumirse y construirse, de tener presente los espacios geográficos, la clase social, las violencias a las que se han enfrentado y los discursos misóginos y homofóbicos que siguen presentes. No hay que

descartar la pregunta ¿cómo se construyen otras casas drag en otros estados o ciudades del país?, puesto que de la misma manera forman parte de otra historia de lxs drag en México.

En este caso, Haus of Toro busca organizar eventos con temáticas específicas o concursos centrados en las formas de representar más que por proclamar el título de “la más drag” o de comercializar con una supuesta autenticidad y competencia entre quienes no se han forjado como familia, o colectivo. Las producciones de RuPaul o La Más Draga perpetúan la competencia y una supuesta autenticidad que permea la individualidad y las diferencias, por lo que la propuesta de formar una casa drag sería poco probable o nula. Hay que reflexionar en torno a lo que vemos y cómo lo vemos, desde donde parten sus prácticas y discursos, las desigualdades y los privilegios, las violencias a las que se enfrentan o se han enfrentado.

Conclusión

El cuerpo al ser performativo posibilita y visibiliza las representaciones del drag, y constituye una relación entre un cuerpo y otro sin intervenir en la identidad de ese uno y ese otro. Butler argumenta que el cuerpo fantaseado no se puede entender con el cuerpo real, sin embargo, pese a una idea de *cuerpo fantaseado* y *cuerpo real*, para el cuerpo no hay una limitante mientras sea posible. Por ende, los miembros de Haus of Toro deciden su drag a partir de su personaje, de lo que les inspira, y lo que quieren representar, así como lo que está dentro de sus propias posibilidades, como menciona Ágatha, a veces tienen que “hechizar” el material o los elementos con los que cuentan.

Querer comprender las complejidades de Haus of Toro da cuenta a las subjetividades específicas de cada unx de lxs miembros y sus espacios de enunciación en lo individual y lo colectivo, por lo que a través de las entrevistas se visibilizan sus gestos y su hacer discursivo a partir de lo que sienten y perciben. Es por ello que los *shows* de Haus of Toro son un ejemplo de que *no hay límites* para el cuerpo. Lxs miembros del colectivo se sirven de elementos que, si no modifican de forma permanente sus cuerpos, sí lo hacen para (re) presentar lo que deciden y sin dejar de ser ellxs mismxs.

En Haus of Toro existe una producción de saberes que parte de lo individual y lo colectivo, desde sus experiencias, sus contextos, de todo aquello

que les atraviesa y los espacios en los que se desarrollan. Aun cuando en las entrevistas compartieron parte de esos discursos y prácticas desde su individualidad, pensar en colectivo también contribuye en la construcción de una comunidad con la que comparten y desarrollan otros mecanismos de convivencia o políticas de cuidado; o repiten y reformulan una serie de prácticas asociadas con los roles de género. Si bien Haus of Toro se presenta como una casa (hogar), ésta también representa una performatividad entre el rol y cierto estereotipo de la madre (con Agatha Toro) y de lxs hijxs (con lxs demás miembros). Asimismo, este colectivo crea o intenta crear un espacio de resistencia de una (re)presentación de los sujetos en escena (pensando en el *espectáculo*), pero, incluso, de las representaciones (máscaras) de la vida cotidiana.

¿Hacia dónde apuntan los límites del género y el cuerpo? El drag parte de un desplazamiento de (re)presentación de las identidades sexo-genéricas a partir de los discursos o las prácticas que buscan regular las identidades de hombre y mujer. O reflexionar respecto a cómo es que se construyen o se limitan las identidades y las estrategias del lenguaje; así como las resistencias que hay en torno a las violencias y los mecanismos de poder en los que están (y estamos) inmersos. El género y el cuerpo buscan dar cuenta de las experiencias que se interiorizan en los sujetos desde lo individual y lo colectivo, en los que se ponen en cuestión y en práctica una serie de intereses o singularidades que, además, parten desde la clase social, el espacio geográfico, la edad, entre otras diferencias que convergen en las desigualdades, los derechos, las oportunidades y los privilegios de los sujetos; estas diferencias cada vez son más persistentes en nuestra sociedad, al igual que las relaciones de poder que se ejercen sobre determinados géneros y cuerpos.

El cuerpo es parte de esas (re)presentaciones sociales que deconstruyen identidades y configuran cuerpos otros, no sólo dentro del sistema biológico, sino en cuerpos modificados a partir de sus propios deseos, de esa identificación del *yo* a través de elementos materiales (como la prótesis), de operaciones quirúrgicas, o tratamientos farmacológicos. La preocupación que compete a este texto gira en torno a las violencias discursivas (desde los usos del lenguaje), de prácticas (acciones) y medios de salud (psicológicos, emocionales, físicos) que apuestan a un modelo hegemónico y patriarcal, que buscan encasillar a las identidades en un supuesto “ser” que corresponde a ese sistema. Aunque es complejo pensar en una diversidad de identidades y en cuerpos diversos, cada vez más hay una resistencia a la violencia de género y a replantear las

aspiraciones y compromisos que nos corresponden como sociedad. La violencia está tan interiorizada que pareciera que no existe un cuestionamiento ante aquello de lo que (nos) hemos normado, por lo que habrá que reflexionar sobre las dimensiones de un cambio no sólo desde una perspectiva de género, sino desde herramientas que contribuyan a reconfigurar nuestros discursos y prácticas.

Por un lado, se muestra por parte de los individuos y las comunidades un espacio de resistencia en las que se cuestionan y resignifican las configuraciones que les rodea en el espacio escénico, de la teatralidad y de la sensibilidad social que se produce ante los otros. Las identidades mencionadas en este texto son el resultado de una transformación que se ejecuta en el terreno del género y el cuerpo. “El cuerpo es el producto de un proceso de significación cultural y elección voluntaria que no implica un nexo ontológico entre los atributos físicos anatómicos (el sexo) y un modo verdadero de asumir el género” (De Mauro 2016: 44). Es así que el cuerpo es un desplazamiento entre lo que se puede (biológica, quirúrgica, farmacológicamente, etcétera) y lo que determinan supuestas limitaciones del cuerpo. El cuerpo se moldea, se construye, se transforma, se modifica. El cuerpo es un campo de posibilidades que le permiten construirse y representarse. Es necesario pensar el cuerpo como un espacio-territorio de posibilidades en escena. Es necesario entender que el género no es estable, que sigue siendo una construcción que constantemente está en cambio y que por ende posibilita otros géneros y otros cuerpos.

El drag se apropia, resignifica y autodefine sus propios conceptos a partir de saberes y experiencias. Aunque aquí no se descartan las ideas propuestas por los miembros de Haus of Toro, si se analizan y cuestionan cómo es que construyen sus conceptos en torno a sí mismos, pues el fin de este texto era revisar cómo se configuran las identidades drag en el espacio social a partir del *performance* y la *performatividad* en la (re)presentación en escena y en sociedad en torno a un sistema hegemónico y patriarcal que busca regular a los sujetos.

Así que, ¿cuáles son las implicaciones sociales que se producen en la representación? Si bien los drag se condicionan en la representación escénica del espacio social, las significaciones que giran en torno a éstos les competen desde el lenguaje y sus puntos de enunciación no sólo del papel o el rol que desempeñan fuera del espectáculo, sino de su vida diaria, de los cuidados en relación con la comunidad y la materialidad del cuerpo representado, y de las identidades que

se figuran en el escenario. Ante ello se presentan posibilidades que les permiten nombrarse y presentarse ante los demás, aunque pareciera que la presentación de un cuerpo representado aparenta ser únicamente momentáneo, como una máscara que puede cambiarse por otra o modificarse.

Es así que Haus of Toro no sólo muestra una representación de sí en el espacio individual y colectivo, sino una crítica sobre cómo es que son percibidos. Asimismo, hay que poner en cuestión cómo es que se reflejan estas representaciones en el espacio social y las relaciones de poder o jerárquicas que se desarrollan dentro del marco familiar drag, en las formas de inscripción en las que se representan (desde elegir un par de zapatos hasta el esmalte de uñas que usarán).

Que los medios de producción televisivos o plataformas de *streaming* muestren interés por la comunidad LGTBTTIQ+ dan pie a una supuesta inclusión y que se generen espacios sin prejuicios o discursos violentos. Sin embargo, habrá que cuestionar cómo es que se están presentando a estas identidades dentro de esos medios, si realmente hay una inclusión para eliminar las diferentes violencias que les atraviesan o si más bien hay una centralización por comercializar estas identidades. Por ello, cuando se habla de una sensibilidad se hace referencia a “lo sensible” como aquello que se concibe y percibe por medio de los sentidos, tanto en el ámbito literario como en el social. Exponer la corporalidad de los sujetos es con el fin de exponer lo que para ellos es el drag, así como el lenguaje, los gestos y la expresión corporal de los mismos a través de elementos que permitan su personificación, identificación y actuación.

El cuerpo no tiene límites. El cuerpo es la representación de múltiples posibilidades que, por medio de la imaginación, la fantasía, el deseo y la realidad permiten ser y presentar lo que el sujeto decida. “El cuerpo se figura como una superficie y el escenario de una inscripción cultural: ‘El cuerpo es la superficie inscrita de los acontecimientos’” (Butler, 2001: 161). En este sentido, el cuerpo es sí un espacio visible de representación, tanto de lo ficcional como de lo real. No se descarta que las identidades mantengan un deseo y una fantasía entre ser uno y otro, pero eso no significa que en todos los casos sea así. Es importante partir desde el punto de enunciación del drag, tanto de forma individual como colectiva. Queda como sociedad visibilizar, sensibilizar y reflexionar a la par y con estas identidades una forma de contribuir a la ruptura, la transgresión y la subversión de lo que puede un género y un cuerpo.

Referencias

- Butler, J. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós/Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- _____. (2004). Conflicto de género, teoría feminista y discurso psicoanalítico. En *Pensar (en) género. Teoría y práctica para nuevas cartografías del cuerpo* (C. de Benavides y Á. Estrada eds.) (B. León y M. Guhl trads.) (264-283). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- _____. (2020). El género en llamas: cuestiones de apropiación y su versión. En *Cuerpos que importan* (179-203). Buenos Aires: Paidós.
- De Mauro, M. (2016). *Materialidad y cuerpo sexuado en Judith Butler y Beatriz Preciado*. Madrid: EGALES.
- Fandom. Drag Race Wiki. RuPaul's Drag Race Wiki. *Fandom*, s. p. Recuperado el 2 de febrero de 2022 de [https://rupaulsdragrace.fandom.com/wiki/RuPaul%27s_Drag_Race_Wiki?file=TheKahloS1LipSyncSmackdownLook.webp].
- Fonseca, C. y M. Quintero (2009). La Teoría *Queer*: la de-construcción de las sexualidades periféricas. *Sociología*, 24(69), 43-60.
- Foucault, M. (1979). *Microfísica del poder* (J. Varela y F. Alvarez-Uría eds. y trads.). Madrid: La Piqueta.
- La Caudilla (2019). Beautiful/This is Me Lypsinc LA CAUDILLA [video]. YouTube, 8 de noviembre. Recuperado el 8 de febrero de 2022 de [https://www.youtube.com/watch?v=slmnbYp_dn0].
- La Más Draga (2022). *La Más Draga*. México. Recuperado el 2 de febrero de 2022 de [<https://www.lamasdraga.com.mx>].
- Muñiz, E. (2004). Historia y género. Hacia la construcción de una historia cultural del género. En *Voces disidentes. Debates contemporáneos en los estudios de género en México* (31-55). México: Miguel Ángel Porrúa / Cámara de Diputados / Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- Reyes, I. (2019). Pintura de Emiliano Zapata en Bellas Artes: por qué un Zapata afeminado 'revolucionó' a los mexicanos. *BBC News*, 12 de diciembre, s. p. Recuperado el 8 de febrero de 2022 de [<https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-50752839>].

- Rubin, G. (2013). El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del deseo. En M. Lamas (comp.). *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (35-96). México: UNAM / Miguel Ángel Porrúa.
- Saez, B. (2014). Pensando poniendo el cuerpo. En B. Saez (ed.). *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo* (89-98). Barcelona: Icaria.
- Villegas, A. (2017). El hombre, el bárbaro y el salvaje: las figuras de la filosofía. En A. Villegas, N. Talavera y R. Monroy (coords.), *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (29-50). México: Bonilla Artigas; Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos.

Entrevistas

- Cruz, A. (2020a). Entrevista a Ágatha Toro, 28 de julio de 2020.
- ____ (2020b). Entrevista a Celina Lascano, 28 de julio de 2020.
- ____ (2020c). Entrevista a Eleny Brown, 28 de julio de 2020.
- ____ (2020d). Entrevista a Khaar, 29 de julio de 2020.
- ____ (2020e). Entrevista a La Caudilla del Sur, 28 de julio de 2020.
- ____ (2020f). Entrevista a Lilith Black, 28 de julio de 2020.

Y más adentro en el laberinto



Experiencias del asco: espectador imparcial y cuerpo asqueado

*Ma. Centeocihuatl Virto Martínez
Manuel Reynoso de la Paz*

Foucault nos dice que, para hacer un análisis se requiere “tomar conjuntos de elementos donde se pueda descubrir, en primera aproximación, o sea, de manera completamente empírica y provisional, conexiones entre mecanismos de coerción y contenidos de conocimiento” (1995: 13). En este sentido, en este texto se analizan las experiencias referidas al asco en los discursos gubernamentales y en los medios de comunicación respecto a la pandemia producida por el virus SARS-COV-2¹, como en los testimonios de víctimas de violencia feminicida. Estos discursos nos permiten acercarnos a una arqueología de la sensibilidad y aproximarnos de manera empírica y provisional a las experiencias del asco, las figuras del espectador imparcial y el cuerpo asqueado.

Si bien las epidemias y pandemias han existido a nivel mundial desde hace tiempo, la movilidad masificada de los humanos

1 Causante de la enfermedad coronavirus (COVID-19).

aglomerados en ciudades y la globalización de la información ha hecho visible un mayor control higienista en las sociedades. Hoy los mecanismos del proceso higienista hacen uso de saberes (medicina), de normas y subjetividades que producen las experiencias del asco (análisis topológico). Se puede observar el asco como un regulador que construye una topología que controla la autopercepción y el movimiento de los individuos dentro del cuerpo social. El asco puede ser comprendido como un dispositivo que hace una distinción entre lo puro e impuro, entre los limpios y los contaminados, entre los buenos-inmaculados y los malos-sucios en un contexto histórico determinado.

El asco es una formación sensible, pero también es una formación discursiva y biológica que hace que las personas sientan o experimenten asco. El asco es un producto del orden de la sensibilidad. Cuando hay cierta violencia también se produce asco o rechazo, lo cual lo hace ser una experiencia paradójica, es decir, un dispositivo. El dispositivo mismo es una cuestión estructural y estructurante de las relaciones sociales. Históricamente los grupos humanos han sentido asco por la diferencia, por los animales, las cacas de los otros, etcétera. ¡Fuchi! ¡Guácala! Lo diferente sigue dando miedo. Lo constante es excluir hasta lo familiar.

El COVID-19 es un corte que permite observar elementos para hacer la arqueología de los sentidos, en este texto dicho corte brinda herramientas para el análisis de las experiencias del asco. Lo que muestra es que varios discursos hacen referencia al sentido de la vista por estar relacionados con la idea de estar instruido, educado, ser consciente, referencias a la luminosidad del conocimiento y la razón, por estar informados y seguir las medidas de higiene y seguridad ante el virus SARS-COV-2, y así evitar la propagación de la enfermedad. La vista no es el único sentido que se encuentra en esta experiencia del asco, sino también el tacto, ya que se evita el contacto, la cercanía y la interacción con el virus SARS-COV-2; se debe evitar que éste haga contacto con el cuerpo. El asco es una emoción soporte que está relacionada con otras emociones. Las experiencias del asco muestran su performatividad cuando entran en relación dos sentidos, como con el uso del cubrebocas, por dar un ejemplo, y que se explicará más adelante.

La pandemia pone de manifiesto las violencias y las exclusiones que se inscriben en los cuerpos, en la autopercepción que tienen los individuos y las sociedades a partir de los discursos higienistas que segregan y justifican las violencias; las experiencias de la nueva enfermedad, de los cuerpos

que experimentan, de los procedimientos que las regulan y los saberes que las explican, evalúan y controlan o mitigan como en el caso de México.

La emoción del asco se puede explicar desde la figura del espectador imparcial y también desde el cuerpo asqueado o doliente. Si bien en los dos está presente la sensación de contagio y lo sucio, hay una experiencia distinta en tocar lo asqueroso y ser tocado o tocada con violencia desmedida.

La asquerosidad es una sensación intersticial porque aun cuando pueda ser una emoción que posibilite que una sociedad se una más que con el amor, como dice Ian Miller (1998), ésta muestra los opuestos, así como evidencia la exclusión por el rechazo o el odio, y denuncia la violencia ejercida marcada en los cuerpos y cómo estos responden ante tal acto brutal. Sin duda este texto es un primer acercamiento a una sensibilidad producida en las sociedades higienistas que aborrecen a todos aquellos que no asuman el modelo de vida impuesto.

Hay experiencias que producen asco en la gente, pero hay experiencias que al sujeto le producen el asco como resultado de una violencia. Existe una relación paradójica entre personas, una persona se siente asqueada por haber sido violentada, ésta es una experiencia; mientras la otra persona se siente asqueada porque está atravesada por una estructura que le posibilita sentir asco por ciertas cosas.

El asco se plantea como una emoción o sentimiento social y moral, ya que al igual que los cuerpos tiene una historia producida por discursos, por significaciones que responden a un contexto histórico determinado, el cual establece dicha significación. Por ello se rastrea el vocabulario que articula el asco, sus léxicos, su relación imprescindible con otras emociones, además del procedimiento por el cual se da la experiencia del asco mediante saberes, normas y subjetividad diseñada por y para el sistema político-económico que regula nuestra sociedad.

Nuestra intención no es generar los grandes conceptos que expliquen categóricamente los universales de la sensibilidad, la emoción o los sentidos, sino centrarnos en las experiencias del asco en esta pandemia y cómo éstas están entrelazadas o insertadas por saberes, normas y subjetividades. El rastreo propuesto permite sólo fijar de manera provisional un corte e identificar saberes más próximos a la gente, revisar esas estrategias del discurso que por momentos se juntan, pero que en otros se separan. En el caso de las experiencias del asco encontramos varias metáforas que regulan y fomentan la repugnancia a quien no cumpla con las normas de higiene durante la contingencia sanitaria,

como los discursos de los medios y del gobierno que producen una sensibilidad del asco al diferente y posible agente portador del virus. Encontramos sentencias en relación con lo anterior en frases como: “gente ignorante”, “es mala educación no usar el cubrebocas”, “no quedarte en casa es traición a la patria”, “eso es lo que les está pasando a los chinitos por andarse comiendo a los perritos y a los gatitos”.²

Topología del asco

El acercamiento al estudio del asco, desde una perspectiva topológica, nos permite rastrear los desplazamientos semánticos que se producen con las experiencias del asco, identificar lo que se nombra, las relaciones que se establecen y el intercambio de palabras entre distintos campos semánticos. El análisis no es sólo a partir de la referencialidad del hecho de vomitar o nausear. Miller (1998) nos dice que el asco es una sensación que funciona como un mecanismo que ordena la vida social, el autor piensa que “al lograr ser una sensación compartida con un tercero, puede ser un sentimiento sobre el cual se erige una comunidad moral” (1998: 273). Las figuras del espectador imparcial y el cuerpo asqueado son reflexionadas a partir de lo propuesto por Miller y los desplazamientos semánticos que se producen en estas figuras, así como las violencias y exclusiones que se producen.

Cuando revisamos el origen de la palabra asco, encontramos que en inglés la palabra *disgust* remite el asco al sentido del gusto, significa “desagradable al gusto”. El *Diccionario de la lengua española* refiere el asco también al sentido del gusto al mencionar que es la “alteración del estómago causada por la repugnancia que se tiene a algo que incita a vómito” (2021). En el diccionario de María Moliner el asco se relaciona en primera instancia al gusto, pues es una “sensación provocada por algún alimento, que incita a vomitarlo como si lo rechazase espontáneamente el estómago” (1990: 270). Se encontró también que la palabra asco se relaciona con un sentido distinto al referirse a una situación violenta como la palabra *ekel* en alemán u odiar en castellano (Corominas, 1987: 67).

2 Estas expresiones fueron dichas por distintos actores sociales en eventos públicos o en programas de televisión o de Internet.

Con lo anterior queda establecido cómo el origen de este término se relaciona en primera instancia con el sentido del gusto, pero no se limita sólo a este sentido. El asco se relaciona también con los otros sentidos: el olfato, el tacto, la vista y el oído. Y también con otras emociones como la ira o el odio. Las primeras definiciones conciernen a un uso común, es decir, al vómito o a la náusea, o la acción de vomitar o nausear. Un elemento importante para la reflexión respecto a la figura del espectador imparcial es el traslado que se hace de las alteraciones en el estómago a partir del gusto, o lo que se injirió en relación con las interacciones humanas, como es la corrupción, tener una preferencia sexual, o decidir sobre el propio cuerpo o los tratamientos de la pandemia por COVID-19 como se verá más adelante.

El léxico del asco es sensorial y onomatopéyico. Relativo a la sensibilidad porque se refiere a hedores, sudores, secreciones, evacuaciones, materia descompuesta, supuraciones, inmundicia, llagas, vómitos, etcétera. Dice Francisco González: “nadie puede mirar elementos de la estructura humana –sangre, intestinos, vasos sanguíneos y demás– sin un cierto sentido de repugnancia” (2010: 74).

El asco es relativo a un glosario onomatopéyico porque abarca sonidos como *aagh*, *uugh* o interjecciones como *¡guácala!* o *¡fuchi!* Su vocabulario se basa a menudo en las reacciones viscerales que algo provoca como puede ser el retraimiento y encogimiento físico, u otros indicadores gestuales y fisionómicos; asimismo permeabiliza nuestro lenguaje moral y produce desplazamientos semánticos de esta sensación estomacal o de desagrado y repugnancia a prácticas e ideas políticas, sociales y morales. Por ejemplo, para algunos “la guerra es repugnante”, pero para el presidente Jair Bolsonaro de Brasil es preferible que un hijo homosexual muera en un accidente porque él sería “incapaz de amar a un hijo homosexual”; para el obispo de Cuernavaca, Ramón Castro Castro, “el coronavirus es un alto que Dios está poniendo a la humanidad, por querer jugar a ser como él, al permitir el aborto, la eutanasia y la diversidad sexual”(Bacaz, 2020: s. p.); o para el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, que ha expresado en sus discursos en La Mañanera y en otros espacios que hay manifestaciones de desagrado, y a este tipo de discursos de López Obrador los acompañan frases y expresiones gestuales de descontento como las siguientes:

[...] el corrupto está quedando mal visto, estigmatizado. ¡Fuchi caca! (Jiménez, 2020: 3).

[...] [la] salud se ofreció como mercancía por ambición al cochino dinero (Domínguez, 2020: s. p.).

[...] limpiaremos el gobierno como se barren las escaleras (Redacción *Ex-celsior*, 2019: s. p.).

[...] tomamos la decisión de dejar este asunto de salud pública en manos de técnicos, de médicos, de científicos, porque si se deja en manos de políticos y de politiqueros, que es lo peor, entonces se altera todo, esa es otra epidemia que tiene que ver con los intereses creados (Badillo, 2020: s. p.).

[...] el coronavirus no es la peste (Redacción *El Financiero*, 2020: s. p.).

Los ejemplos nos permiten rastrear desplazamientos que van del desagrado, el disgusto y la repulsión digestiva individual a la exclusión social, cultural y política de prácticas sociales y de personas; se identifican como acciones o personas difíciles de digerir o incorporar al cuerpo social y se tiene que buscar la forma de expulsarlas, situación que trae como resultado la persecución u otras violencias. En las sociedades higienistas se busca la expulsión de todo lo extraño que ponga en peligro la salud y buen funcionamiento del cuerpo social, se traslada la experiencia del cuerpo individual al digerir a la interacción del cuerpo social, donde el bien público y la impartición de justicia están articuladas desde la experiencia de lo individual.

El asco nos mantiene distantes de cosas que nos pueden enfermar, pero al mismo tiempo muchas cosas pueden provocarlo: heces, orina, carne podrida, actos sexuales, apariencia enferma, pus, etcétera. La pandemia por COVID-19 nos mantiene alejados de los otros altamente contagiantes porque se perciben como peligrosos o se asocian a la inoculación: los que tosen, los que estornudan, los que no traen cubrebocas, los chinos, los pangolines, los murciélagos, los cerdos, las mujeres que abortan, las y los jóvenes que protestan, los que traen barba, los corruptos y otros más que constantemente entran y salen de la lista de los discursos de los investigadores, líderes políticos y religiosos. Las consideraciones anteriores dan muestra de cómo los discursos construidos en esta pandemia revelan los constreñimientos a los que se someten individuos o culturas a la hora de decidir qué se puede incluir o excluir de la categoría de lo asqueroso. Miller prefiere vincular lo asqueroso con un sentimiento moral y social relacionado a su vez con la contaminación y el contagio. Más allá de

la mera sensación, el asco es una emoción y como todas las emociones, un fenómeno social, cultural y lingüístico; un sentimiento unido a ideas, percepciones, contextos sociales y culturales, que es capaz de expresar funciones y generar acciones.

Para Miller (1998) el asco tiene que presentarse unido a ideas de una clase especial de peligro, el peligro inherente a la contaminación y al contagio, y el riesgo a ser mancillado, lo que lo distingue de otras emociones por su estilo singularmente aversivo. Este mismo autor lo relaciona con el desprecio, la vergüenza, el odio, la indignación, el miedo, el horror, lo anormal, el *tedium vitae* (estar asqueado de la vida), el aburrimiento y el carácter remilgado. Asimismo, cabe establecer una escala de intensidad del asco que podría incluir molestia, angustia, miedo, irritación, ira, rabia y furia. Lo anterior es importante porque evidencia la relación indisoluble del asco con otras emociones.

Si desde la misma etimología el asco (*disgust*) se relaciona con el gusto, los modismos del asco hacen referencia a otros sentidos. Se refieren a lo que se siente al tocar –baboso, pegajoso, mugriento, mohoso, etcétera–; al oler –huevo podrido, excremento, almizcle, sudor–; al ver, que es el sentido a través del cual se capta la mayor parte del horror –la sangre, el cadáver en descomposición, los gusanos–; al saborear (lo repugnante...) e incluso a veces al oír –sonidos que rechinan, estremecen, chillan, crujen–. Por lo cual se propone hacer el análisis a partir de binomios de los sentidos para que el asco sea asco. Miller (1998) afirma que “para que el asco sea asco tiene que ir unido a metáforas de sensación; necesita imágenes de malos sabores, malos olores, contactos que pongan los pelos de punta, imágenes visuales desagradables” (1998: 304-305) que nos produzcan arcadas. La emoción del asco entonces siempre se vincula o asocia a algo más. Se relaciona con lo que nos pone en peligro, porque se aproxima y se puede oler, ver, tocar, saborear o escuchar no sólo en los alimentos que uno puede ingerir, sino en las prácticas sociales, culturales y políticas que se realizan en las sociedades higienistas como en las frases ya mencionadas, “la guerra es repugnante”, “el coronavirus es un alto que Dios está poniendo a la humanidad, por querer jugar a ser como él, al permitir el aborto, la eutanasia y la diversidad sexual”, “el corrupto está quedando mal visto, estigmatizado. ¡Fuchi caca!”.

La figura del espectador imparcial

La figura del espectador imparcial propuesta por Ian Miller (1998) nos permite reflexionar los discursos gubernamentales y de los medios de comunicación e identificar de forma provisional y empírica las prácticas que se generan a partir de nombrar la pandemia por COVID-19. La intención no es decir si son correctas o no las decisiones en el tratamiento de la pandemia por parte del gobierno, sino observar las prácticas sociales, culturales y políticas que se producen a partir de la performatividad del discurso, y por supuesto, las exclusiones y violencias que se gestan en estos contextos y en el orden de los discursos.

La figura del espectador imparcial nos permite identificar los binomios buen ciudadano/mal ciudadano, responsable/irresponsable, educado/ignorante, seguridad/inseguridad, lo propio/lo extraño, binomios que establecen relaciones entre las personas e instituciones presentes en los discursos de los medios de comunicación y del gobierno. A partir de estos binomios se pueden justificar acciones a implementar, así como políticas de salud y políticas educativas, por lo cual se considera importante visibilizar la semántica del asco, es decir, esos desplazamientos discursivos que muestran a los otros como objetos susceptibles de repugnancia, de odio y de expulsión del cuerpo social sin tener presente los contextos económicos y la distribución de la riqueza como elemento para tener acceso a las alternativas solicitadas para enfrentar la pandemia en sociedades higienistas. Se responsabiliza a varios sectores sin tener presente lo complejas que son las sociedades y las problemáticas que las conforman, lo cual acrecenta las desigualdades y los mecanismos de exclusión en estas sociedades.

El asco ocupa un lugar central en nuestro discurso moral cotidiano. Expresa, junto con la indignación, nuestros sentimientos más fuertes de desaprobación moral. Se encuentra estrechamente ligado a la forma en que respondemos ante la hipocresía, la traición, la crueldad y la estupidez, como menciona Miller. La figura del espectador imparcial, al que hace referencia este autor, estaría atenta a “cuidar” esas maneras con las que respondemos ante ciertas situaciones. Esta figura regula cómo respondemos ante una amenaza como el SARS-COV-2. Dice López Obrador que los mexicanos están actuando bien:

[...] los ciudadanos están cumpliendo con las recomendaciones, sin la necesidad de implementar un toque de queda o con el uso de la fuerza, el pueblo está

cumpliendo al pie de la letra las recomendaciones [...] es decisión consciente, voluntaria de los mexicanos (Montes, 2020: s. p.).

También afirma que “no mentir, no robar y no traicionar ayuda mucho para que no dé coronavirus” (*Animal Político*, 2020: s. p.).

Una experiencia del asco es la que se manifiesta en lo humano contra otras vidas también humanas. Los discursos mediáticos evidenciaban la mayor tragedia mundial de los últimos años. Nos presentaban imágenes del otro lado del mundo donde el nuevo coronavirus “azotaba poblaciones y destrozaba la economía”. Y debido al nuevo carácter de esto, los discursos de la prensa se centraban en presentar diariamente las características de quiénes eran los más susceptibles al contagio y conocer los síntomas de las personas enfermas. ¡Ten miedo a respirar! Parecía ser el nuevo mandato. ¡Ten miedo al otro!, era el otro mandato basado en la potente amenaza que éste representa.

Cuando inició la pandemia, los discursos que se pronunciaron demandaron el cuidado de los ojos, la nariz y la boca por ser los órganos externos por donde iniciaba directamente el contagio hacia los órganos internos. En los primeros meses de la pandemia, los distintos gobiernos presentaban protocolos, infografías y notas sobre el cuidado del cuerpo, y con éstos comenzaron las exclusiones de otros humanos.

Una de las primeras medidas que circularon en los medios era mantener distancia de los chinos. Ellos fueron los primeros contagiados y por consiguiente los altamente contagiantes. El discurso del asco prevaleció contra ellos, se decía que eran culpables de tener conductas ancestrales que ponían en peligro a todos los demás. Se criminalizó su cultura a pesar de los discursos médicos que señalaron que los virus no tienen nacionalidad. El asco prevaleció. Aparecieron videos en los cuales los chinos comían perros, ratas, insectos, etcétera, se fomentaba el discurso de rechazo hacia lo asqueroso que resultaba ver estas imágenes. Sus prácticas culinarias causaban conmoción para los observadores y los aún no contagiados de este virus. La figura del espectador imparcial se concentró en criticar ese acto de tragar a esos otros. Así, el asco fijaba una postura moral, social y hasta política de la práctica de los chinos. Ellos eran culpables y ahora debíamos alejarnos de ellos. El presidente de Estados Unidos, Donald Trump, fue categórico en su discurso al afirmar:

Nunca debieron dejar que esto sucediera. Firmé un gran acuerdo comercial, pero ahora no me parece lo mismo. La tinta apenas estaba seca y se desató la plaga. Y no siento lo mismo. [...] Tenemos mucha información, y no es buena. Ya sea que provenga del laboratorio o de los murciélagos, vino de China, y deberían haberlo detenido. Podrían haberlo detenido, en su origen, señaló. Se les salió de control (*La Jornada*, 2020: s. p.).

Una norma que permeó los discursos médicos era no estar cerca de personas mayores de 65 años, ya que eran los más propensos a tener un desenlace fatal, así como enfermedades como la diabetes, la hipertensión y otras más. Se debían excluir de los espacios públicos a personas con estas características, por ejemplo, no podían trabajar en los supermercados, donde muchos de ellos empacaban los productos que se compraban. Ya no era permitido permanecer en casa con ellos porque había posibilidades de contagiarlos. ¿Cómo se hace en un país donde muchas de estas personas comparten un mismo espacio con los hijos y con los nietos?, ¿cómo se hace para enviarlos a otro lugar para que no se contagien?

El hecho de contagiarte del virus SARS-COV-2 y pertenecer al grupo anterior te excluía de un tratamiento médico, así se evidenció en la primera publicación de la Guía bioética para asignación de recursos limitados de medicina crítica en situaciones de emergencia (2020). En esta guía se consideró la edad como un factor para definir el acceso a la medicina crítica ante una posible saturación de los servicios sanitarios. Se atendió sólo a aquellos que entraban en el principio de “vida por completarse”, es decir, a los más jóvenes, los que estaban en una edad productiva o que fueran útiles a la sociedad. En la guía se indicó que en caso de empate entre dos pacientes se hiciera una elección al azar para definir a quién dar prioridad. Las enmiendas que se hicieron después a esta guía eliminaron la edad o una discapacidad como criterios para la atención de un enfermo. El documento indica que “se debe de otorgar prioridad a los recursos escasos de medicina crítica a los pacientes con el mejor puntaje” (Universidad de Guanajuato, 2020: 7), el cual será elaborado por los equipos de triaje de cada hospital y se reevaluará de manera periódica. Los indicadores incluyen: situación presente del enfermo, si enfrenta comorbilidades preexistentes y su impacto sobre su expectativa de beneficiarse con algún tratamiento, así como su expectativa de supervivencia. En este documento se evidencia todo un proceso de exclusión de las vidas que no importan.

Lo que nos interesa es rastrear la experiencia del asco que está presente en los discursos del espectador imparcial, del discurso del gobierno y del cuerpo doliente. El COVID-19 nos presenta una sociedad donde la sensación del miedo y desprecio/rechazo marcan las experiencias de los cuerpos. La figura del espectador imparcial reproduce discursos higienistas en aras de la salud pública, el bienestar del individuo y el cuerpo social. Todo se lee correcto y apropiado ya que lo que se busca es salvaguardar la vida, pero, esos discursos tienen su carga performativa, es decir, producen subjetividades y corporalidades que son merecedoras de persecución y las que no lo son establecen una escala valorativa que insta a quien es merecedor de ser una vida importante y respetada y las vidas que poco importan, en palabras de Judith Butler (2006).

El miedo al contagio y el desprecio/rechazo al contagiado es un detonador en los discursos políticos, mediáticos y médicos, ante ese miedo se tomaron las medidas precautorias del aislamiento social, la sana distancia, el lavado constante de las manos o el uso del gel antibacterial, el uso adecuado del cubrebocas, de goggles o caretas, la desinfección del calzado y cambio de ropa (si se sale de casa por alguna actividad ineludible). Los responsables del tratamiento de la pandemia en el país dicen que es la implementación de todas las medidas lo que puede mitigar el COVID-19. El amigo e incluso la familia se volvió un agente de transmisión de la enfermedad y habría que excluirlo de la vida cotidiana y de la interacción social; la gente se quiere, pero en la distancia, como la campaña de Disney “Separados pero juntos”. La familia y lo ajeno se volvieron radicalmente otros, susceptibles de exclusión.

Las medidas tomadas para la prevención del contagio nos permiten analizar la relación del binomio de los sentidos vista-gusto, en específico el uso de cubrebocas o careta. El miedo al contagio produce desagrado o repulsión. Las notas de la prensa hacen alusión constante a las personas que no usan cubrebocas. Se puede ver al personaje de televisión “El inspector” que reporta y evidencia a todo el transeúnte de la Ciudad de México que no trae cubrebocas, se acerca a ellos para preguntarles “¿por qué no traen cubrebocas?” y constata, según él, que la ciudadanía no tiene respeto, cuidado, compromiso social y es un foco de infección, sin ni siquiera cerciorarse si esas personas son portadoras o no del virus, se da por hecho que están contagiadas y propagan la enfermedad. Situación que se reprueba y censura en varios estados de la república, y se penaliza el no uso de dicho utensilio médico. Esa sensación de disgusto se intensifica con la mirada al observar que la persona no usa cubrebocas, se genera

la desaprobación, la repugnancia. Situación que no ocurre con el lavado de manos, como las manos no cambian por el uso del agua y jabón no hay algo que maximice la desaprobación y detone la persecución.

El cubrebocas cubre gran parte de la cara y eso hace difícil detectar quién es foco de infección. La Secretaría de Salud realizó a diario conferencias de prensa³ donde informaba, a partir de documentos científicos, que la eficacia del cubrebocas es de tres decenas porcentuales (que no es mucho), sí y solo sí se realiza el uso correcto de éste, es decir, su uso constante en toda la población (todo el tiempo) aunado a las otras medidas como el lavado de manos, la sana distancia y demás medidas sanitarias. La eficacia de dicho utensilio depende de los materiales con los que está hecho y su uso correcto *versus* su uso incorrecto, situación difícil de medir y corroborar; sin embargo, para el espectador imparcial (prensa, ciudadanos en aislamiento social, autoridades, científicos) el cubrebocas es una evidencia que legitima su repugnancia y su desaprobación hacia los que no tienen compromiso social.

Desde el inicio del nuevo gobierno del actual presidente de México se implementaron conferencias matutinas para presentar los temas que trabajan las diferentes secretarías gubernamentales. En estas conferencias diferentes medios pueden externar las preguntas que deseen. Desde el inicio de la contingencia sanitaria la prensa cuestiona al gobierno federal sobre las medidas sanitarias que se toman y las sanciones a las que serían acreedores las personas que no cumplan con dichas medidas, por ejemplo, con el uso del cubrebocas. En estos argumentos se expusieron como ejemplo los países que encarcelaban a los infractores. Se inició desde la prensa una persecución y sanción de quien no acotara el aislamiento social, se dio un seguimiento a los contagiados, y se dio a conocer el sexo, la edad, el lugar de procedencia y el lugar de destino dentro del país de cada una de las personas que ingresaron a México con el virus.⁴ El acceso inmediato a la información le ha dado a la pandemia la sensación de su globalidad y peligrosidad, se sigue “en tiempo real” el despliegue del virus, de la enfermedad.

3 Estas conferencias eran transmitidas a las 17 horas, luego las conferencias vespertinas fueron suspendidas. Estas fueron transmitidas hasta el 11 de junio de 2021.

4 Como ejemplo se puede consultar la nota de *Milenio* “¿Cuántos casos de coronavirus hay en México?”, publicada el 19 de septiembre de 2020. La nota reporta el primer caso registrado (27 de febrero), los contagios en el país y los desglosa por estado. Véase lista de referencias.

El 4 de mayo de 2020 Giovanni López, un joven de 30 años de edad, originario de Ixtlahuacán de los Membrillos, en el estado de Jalisco, México, fue asesinado bajo la custodia de la policía de Ixtlahuacán de los Membrillos. Giovanni López fue detenido por la policía afuera de su casa, el argumento que dieron fue “por no traer un cubrebocas puesto”. En el municipio de Ixtlahuacán de los Membrillos el uso de cubrebocas fue de carácter obligatorio, su no uso ameritaba una multa o ser arrestado. Cuando la familia de Giovanni se presentó en los separos del Ayuntamiento Municipal, las autoridades lo entregaron muerto, su tía observó su cuerpo con huellas de tortura, golpes en la cabeza, en el cuerpo, un balazo en la pierna. En la prensa se encontró una gran cantidad de notas y reportajes entorno al caso y a las protestas que el hecho generó, pues la indignación por el caso Giovanni se hizo evidente ante un sector amplio de la sociedad (Partida, 2020: 2).

El cuerpo de Giovanni no sólo portaba huellas de tortura, sino también las huellas de las vidas que poco importan. Era una persona joven de 30 años, albañil, huérfano, un contagiado y foco de infección por no usar cubrebocas. Su cuerpo pareció portar las huellas de elementos que producen repugnancia por no ser propios de un hombre civilizado y ser más un hombre sucio, mal oliente.

El video que grabó Christian, hermano de Giovanni, nos permite escuchar cuando le dice a su hermano “Vani vamos a ir por ti” y el policía le contesta “¡cállate pinche joto!”. Christian dice: “güey, si lo matan ya sabemos”. En la narración que Christian hace de la conversación que tuvo con el presidente municipal, Eduardo Cervantes Aguilar, dice que le pregunta a él si le regresarán vivo o muerto a su hermano, el presidente municipal le dice que vivo, pero antes tiene que realizar un servicio comunitario como limpiar o pintar. Surgen las preguntas, ¿por qué se tiene que preguntar si se regresará al familiar vivo o muerto?, ¿qué elementos detonan dicha pregunta?, ¿se sabe qué cuerpos son susceptibles para tal violencia? Esa repugnancia, esa sensación de rechazo desde el lado de la víctima, del cuerpo doliente, es diferente al del observador de las buenas costumbres, al que cree que está bien sacrificar a unos por el bien de la mayoría. Ésa es otra experiencia del asco.

El caso de Giovanni se presentó en la prensa como un uso excesivo de la fuerza por parte de la policía. Las redes sociales mostraron el hecho tiempo después de que se evidenciara el caso de un ciudadano afroestadounidense asfixiado por un policía en Estados Unidos. En nuestro país, el caso de Giovanni

fue ocultado durante varias semanas por parte de la policía municipal y el gobierno de Jalisco antes de su exposición en los medios.

Este caso nos permite analizar los discursos que el gobierno arguyó como medida de salud, seguridad social y control de la pandemia por COVID-19. De igual forma nos permite observar los efectos de los discursos del espectador imparcial que juzga el comportamiento moral de las personas.

Otro caso es el de don Silvestre, un hombre de 66 años, diabético, de bajos recursos y habitante de La Montaña de Guerrero. Este hombre salió de su lugar de origen para trabajar en el corte de chile morrón, trabajó como jornalero en los campos de Navolato, Sinaloa, pero enfermó de COVID-19. De nada valió que un médico de la empresa certificara, después de un examen cuidadoso, que él estaba bien de salud para viajar de regreso a su lugar de origen. Don Silvestre murió en el trayecto.

En el filtro sanitario de Tixtla, elementos de la guardia nacional y salubridad confirmaron la muerte de don Silvestre. A sus hijos les notificaron que hicieran de inmediato la fosa y que le compraran su ataúd. Esa misma tarde lo enterraron en el panteón de Zoquiapa. Sin prueba de por medio, dictaminaron que había muerto por el coronavirus. Por eso, les prohibieron velarlo. Lo que más le dolió a la familia, es no haber visto el cuerpo de su padre, ni poder realizar la costumbre del “Huentli”, donde los padrinos de la cruz lo visten con traje de manta, le colocan sus huaraches de palma, le ponen el bule de agua, su sombrero y una vara, para que llegue bien al mundo de los muertos. Sus familiares no supieron dónde quedó la ropa y los 7 mil pesos de Silvestre. Tampoco le tocarán los seis bultos de fertilizantes, porque los de Segalmex piden a sus hijos que su papá vaya a recogerlos o que presenten el acta de defunción. Jorge, en medio de su dolor y su impotencia, pregunta a las autoridades de salud: “entonces, ¿el Covid-19 viaja en el autobús?” (Barrera, 2020: s. p.).

Este tipo de casos nos permiten seguir revisando los discursos que el gobierno arguye como medida de salud y control de la pandemia provocada por este virus: a este hombre había que enterrarlo rápido por el temor al contagio. No importaron las costumbres ni el dolor de las familias. Don Silvestre no pudo tener un velorio ni ser vestido con manta. El discurso gubernamental dictó enterrarlo rápido y mantener los cuidados necesarios para no contagiarse de COVID-19, pero esto no siempre puede llevarse a cabo. El confinarse en

casa y seguir las medidas de distanciamiento social no eran posible para este hombre, tenía que ganar los 120 pesos que le pagan por día como jornalero, y pese incluso a las condiciones paupérrimas que viven los jornaleros.

La división entre gente limpia y gente sucia permite una valoración moral y muestra qué vidas no importan y que ni siquiera se les debe de llorar; que por lo regular se enferman los sucios, los descuidados de su persona, los que secretan olores, líquidos, los que no cuidan lo que comen. Como dicen los estudios científicos presentados en las conferencias diarias de las 17 horas, 70% de la población mexicana no tiene el peso correcto, eso la hace susceptible a que la enfermedad pueda ser letal, que el virus se despliegue en los órganos y que éstos colapsen, y que es por el descuido de las personas consideradas sucias e irresponsables; las vidas que poco importan. Se olvida que hay otros factores que dificultan todo lo solicitado en las sociedades higienistas, algo que el espectador imparcial no toma en cuenta, pero si agranda los mecanismos de exclusión de la repugnancia, del odio.

La figura del cuerpo asqueado

La arqueología de la sensibilidad como estrategia de análisis nos permite hacer cortes para visibilizar las modificaciones que se producen en las violencias que experimentan los cuerpos de las mujeres. La figura del cuerpo asqueado, de un cuerpo doliente, nos permite identificar la violencia que los cuerpos femeninos experimentan; son experiencias de cuerpos vulnerados que repulsan la crueldad con la que son tratados, una experiencia del asco diferente a la argumentada por Ian Miller (1998) en la figura del espectador imparcial, la cual es tomada de Smith. El cuerpo asqueado no siente asco por sentirse contagiado, lo siente porque algo le es robado y es tocado sin su consentimiento.

La figura del asco en el cuerpo, el cuerpo asqueado y doliente, nos habla de los males del cuerpo y del corazón, esos males que construyen sensibilidades, algunas invisibilizadas u olvidadas. Para trabajar lo anterior, nos centraremos en el caso de María Elena (saxofonista) y el caso presentado en la serie-documental *La ruta de trata* (2020).

El asco del cuerpo es un cuerpo que fue tocado y esa memoria le ha construido cierta repulsión a ciertas experiencias o sujetos. Se observa y narra un cuerpo que fue modificado. Cuando revisamos los testimonios de las mujeres

violentadas enuncian una sensación de asco que es diferente, no es que ellas se sientan contagiadas, más bien sienten que algo les fue robado, cuando ellas dicen “me tocó y me dio asco”, están diciendo también que se encuentran en un proceso en el cual sienten que algo se les quita; no se tiene claro lo que se les quita, pueden ser muchos elementos, pero sí hay una referencia de sentirse asqueadas porque son tocadas con violencia y en extremo son vulneradas. Es un cuerpo que asimismo se siente asqueado, el cuerpo asqueado es el sujeto del asco. No es un asco restringido al sentido del gusto o a un sólo sentido, está referido o vinculado a otros sentidos.

El asco del cuerpo refiere una narrativa sobre el tocar sin autorización, es un cuerpo que tiene asco de un acto de dominación, que ha sido vulnerado y que repele la agresión de una manera u otra. La frase “me da asco” que viene de esa memoria, de esa experiencia del ser tocada sin consentimiento enuncia resistencia. Un acto de resistencia no enuncia ese discurso fascista en contra de la alteridad de sentirse mejor o superior y que quiere evitar contagiarse de lo sucio o inferior, como las clases sociales que dicen “gente ignorante”, “eso es lo que les está pasando a los chinitos por andarse comiendo a los perritos y a los gatitos”, “quiero vivir en un lugar donde no me gobierne mi sirvienta”, “¡Fuchi, caca!”.

El asco en el cuerpo expresa una violencia extrema, como es la violación. En la serie-documental *La ruta de la trata*, el capítulo 1 “Queríamos ser bailarinas” inicia con el testimonio de una joven que narra las violencias que ha sufrido desde niña, en él se puede apreciar estos cuerpos asqueados que denuncian su repulsión a las formas de las violencias extremas que experimentan. En los testimonios se puede rastrear la sensibilidad del asco en el cuerpo, tal como ellas hacen referencia.

La joven habla del abandono de su madre y cómo crece con los abuelos y es sometida a maltratos hasta que se va con su madre a la Ciudad de México, ahí es expulsada de la casa de la madre y se vuelve una niña que vive en espacios de la calle, terrenos baldíos, bajo puentes. Entre su ir y venir de la casa de su madre, cuenta que cuando fue con su familia a una fiesta familiar en Puebla, ahí estaban dos hombres a los que no conocía y le dijeron que eran sus tíos, uno de ellos la tocó, a lo que ella dijo: “suéltame, qué asco”, y cuando se acaba el alcohol en la fiesta, la familia sale a comprar y se quedan ella, su hermano y los dos hombres, éstos amarran al hermano y a ella la violan, así es como ella queda embarazada y tiene a su hijo. No es la única violación que narra, ya que

al vivir en lo que llaman situación de calle, es secuestrada por una red de trata, donde al no querer prostituirse fue violada por una multitud de hombres, con el argumento de que era para que aprendiera. Su cuerpo y su voz hablan de las violencias que experimentó.

Son cuerpos que cuando son rescatados de las redes de trata muestran que tienen el cuerpo destrozado por las violaciones constantes, ya que no es una opción que ellas eligieron, y la primera ayuda que se les brinda es la atención ginecológica. Dentro de las narrativas con las que se invisibilizan estas violencias es “que ellas están ahí porque quieren”, “es su salida fácil”. Sin embargo, ellas dicen lo contrario, no es algo que ellas eligen, una de ellas dice “estar asqueada, cansada de ser toqueteada por manos que ni siquiera conoce, por hombres que llegaban oliendo horrible, por hombres que aparte las golpeaban o que las violaban”. Dicen “son experiencias dolorosas” (Rasso, 2020: s. p.).

El asco en el cuerpo por estos abusos, por estas violaciones, es sentido como algo doloroso en extremo. El recuerdo puede permitir rastrear algo que fue robado. Narran que el dolor, ese sufrimiento, puede ser como combustible, algo que les puede dar energía para intentar rescatar lo que les fue robado o explotarles.

El asco es una emoción que no se presenta sola, parece que se esconde bajo otras emociones, pero es el asco la que posibilita la emoción visible, un ejemplo de ello es el odio. El odio muestra una sensación de asco sobre el objeto odiado, genera repulsión y es un detonante para las violencias más extremas, como los genocidios, donde se extermina lo que se cree sucio y que contamina. En el caso de las violencias contra las mujeres, dentro del odio encontramos la sevicia como las quemaduras con ácido y los feminicidios. María Elena, una mujer de Oaxaca y saxofonista, fue víctima de un crimen de odio feminicida, la atacaron con ácido, lo cual le produjo un desprendimiento de la piel.

La violencia extrema que sufren las mujeres quemadas por ácido y que sobreviven les hace sentir y experimentar sus cuerpos como ajenos a ellas, cuerpos que no reconocen como propios; vidas que se transforman radicalmente porque se tienen que rehacer en un cuerpo diferente y en una vida muy distinta de la que pensaban o tenían. María Elena nos dice:

[...] porque no tengo ganas de vivir así, no acepto estar en este cuerpo quemado y lastimado. Me duele cuando las personas critican lo que me pasó (SRI Oficial, 2020, s. p.).

Lo que me hizo saber siempre mi agresor es que yo no intentara dejarlo, porque no sabía en qué me metía porque era una persona influyente tanto económicamente como políticamente (Indigo Staff, 2020: s. p.).

Destruyó mi autoestima: me decía que era fea, burra, zorra, puta. Y llegué a creerlo. Sobre todo, me agredía mucho con las cosas que a mí me gustaban. Decía que los músicos somos unos muertos de hambre y que la cultura no sirve para nada. Cuando yo lo que creo es que lo mejor de la vida es la música. [...]. Hasta me siento avergonzada de ver a mis amigos y no sé por qué, si yo no tengo ninguna culpa. Simplemente cometí un error, el de pensar que este hombre no era tan malo. En eso me equivoqué. Pero ni siquiera por eso merecía que me rociaran así con ácido sulfúrico (Petrich, 2020b: 2).

Me duele hasta cuando me cae el agua del baño, duele, me da miedo bañarme, me tengo que preparar, mentalizarme, te vas a bañar y rápido, mi mamá me ayuda a bañarme porque mi brazo derecho todavía no lo puedo alzar bien (SRI Oficial, 2020, s. p.).

[...] no me atrevo a verme al espejo, me he visto una sola vez y con esa vez tengo para no tener ganas de volverme a ver, porque no me reconozco, a mí no me gusta, quisiera no estar en este cuerpo, porque es un cuerpo doliente, incómodo, extraño ser yo, no soy yo, yo no me conozco (SRI Oficial, 2020, s. p.).

Cuesta mucho trabajo recoger cada pedazo de ti y volverte a armar y no te armas por completo (Petrich, 2020b: 2).

El asco en el cuerpo nos evidencia otras sensibilidades, otras violencias que experimentan los cuerpos de las mujeres y a los cuales repelen mediante las memorias que se gestan en esos cuerpos dolientes, vulnerados, tocados violentamente.

Conclusión

Elaborar una topología del asco es una tarea ardua, por ello iniciamos y trazamos el recorrido con una primera cartografía. Para ello se hace la propuesta de ver dos experiencias del asco, la primera que implica al espectador imparcial (Miller, 1998) y la segunda que parte del cuerpo doliente (puede ser el cuerpo asqueado), un cuerpo violentado y vulnerado (una experiencia corporal desde las víctimas) que hace referencia a una experiencia de rechazo a lo que no se

puede digerir, que el cuerpo expulsa y sabe que es ajeno a él, una experiencia más apegada a la sensibilidad de las víctimas de violencia sexual, feminicidio, desaparición, etcétera. Estas experiencias parten de una topografía distinta, se puede pensar que la primera tiene como centro el sentido de la vista y la segunda el sentido del tacto y del gusto.

El sentido de la vista como centro natural de la razón, del conocimiento, ha permitido que la mirada médica construya una sensibilidad presente en la pandemia por COVID-19 a partir de una mirada higienista. Desde el análisis de Miller (en la figura del espectador imparcial), la sensibilidad del asco nos permite rastrear esa experiencia moral del asco a la que le disgusta el comportamiento de los otros que amenazan con desbordar la pandemia, ya que contagian el virus y ponen a todos en peligro de inocularse con él, aun cuando el espectador imparcial esté en aislamiento social, él es esa mirada que elabora las experiencias de enfermedad a partir de predecir los signos de dicha enfermedad, los contagios, el comportamiento de la curva de contagio epidémico y la evolución de la enfermedad partiendo del comportamiento o estado de los sujetos susceptibles de contagio.

El análisis nos permite identificar que en la sensibilidad del asco no es un sólo sentido el centro que ordena los grados de intensidad sensitiva, consideramos la relación de dos sentidos los que ponen en relación las experiencias del asco y los grados de su intensidad sensitiva. El análisis de Ian Miller (1998) y Martha Nussbaum (2006) nos permiten identificar que el asco no es sólo la idea y la acción de vomitar, sino que se presenta acompañado de otras emociones; el asco está oculto como un soporte que presenta a otra emoción. En este sentido, Miller y Nussbaum nos dicen que la gran mayoría de las metáforas del asco están asociadas al sentido del gusto y el tacto, pero observamos que las metáforas se vuelven más performativas cuando están dos sentidos entrelazados.

Finalmente, en la figura del cuerpo doliente o del cuerpo asqueado identificamos la violencia que los cuerpos femeninos experimentan. Lo vimos en el caso de la mujer víctima de trata y de la mujer quemada con ácido. Las experiencias de estas dos mujeres son experiencias de cuerpos vulnerados que repulsan la crueldad con la que son tratados, una experiencia del asco diferente a la argumentada por Ian Miller, pero que podemos revisar a partir de la sensibilidad que esta emoción produce.

Referencias

- Animal Político* (2020). No mentir, no robar y no traicionar ayuda mucho para que no dé coronavirus: AMLO. *Animal Político*, 4 de junio, s. p. Recuperado el 6 de junio de 2020 de [<https://www.animalpolitico.com/2020/06/amlo-no-mentir-robar-traicionar-ayuda-contra-covid>].
- Bacaz, V. (2020). COVID-19 es “un grito de Dios” por la culpa del aborto, eutanasia y diversidad sexual: Obispo de Cuernavaca. *El financiero*, 22 de marzo, s. p. Recuperado el 20 de noviembre del 2020 de [<https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/pandemia-del-covid-19-es-un-grito-de-dios-por-temas-como-aborto-eutanasia-y-diversidad-sexual-obispo-de-cuernavaca/>].
- Badillo, D. (2020). AMLO y sus polémicas declaraciones sobre el coronavirus. *El Economista*, 21 de marzo, s. p. Recuperado el 15 de abril de 2020 de [<https://www.economista.com.oliticaica/AMLO-y-sus-polemicas-declaraciones-sobre-el-coronavirus-20200321-0001.html>].
- Barrera, A. (2020). ¿El COVID-19 viaja en autobús? *La Jornada*, 19 de junio, s. p. Recuperado el 19 de junio de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/2020/06/oliticon/a23a1pol>].
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.
- Domínguez, P. (2020). Salud se ofreció como mercancía por ambición al cochino dinero, dice AMLO. *Milenio*, 25 de febrero, s. p. Recuperado el 20 de junio de 2020 de [<https://www.milenio.coliticaica/amlo-salud-ofrecio-mercancia-ambicion-cochino-dinero>].
- Flores, L. (2011). El eterno femenino. En *En el espejo de tus pupilas. Ensayos sobre alteridad en Grecia Antigua* (65-88). México: Editarte.
- Foucault, M. (1995). ¿Qué es la crítica? *Revista de Filosofía*, 11, 5-25. Recuperado el 15 de marzo de 2020 de [<https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/8774/1/Que%20es%20la%20critica,%20critica%20y%20Aufklarung.pdf>].
- González, F. (2010). *Ver. Sobre las cosas vistas, no vistas y mal vistas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Indigo Staff (2020). Saxofonista atacada con ácido denuncia irregularidades en caso. *Reporte Indigo*, 4 de marzo, s. p. Recuperado el 27 de marzo de 2020 de [<https://www.reporteindigo.com/reportesaxofonista-atacada-con-acido-denuncia-irregularidades-en-caso/>].
- Jiménez, N. (2020). Apoya AMLO que en la capital ya no construyan unidades habitacionales. *La jornada*, 10 de febrero, 3. Recuperado el 10 de febrero de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/2020/02/10/politica/003n2pol>].
- La Jornada* (2020). Trump vuelve a arremeter contra China por el coronavirus. *La Jornada*, 14 de mayo, s. p. Recuperado el 15 de mayo de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/ultimas/mundo/2020/05/14/trump-vuelve-a-arremeter-contra-china-por-el-coronavirus-6208.html>].
- Maciej, F. *et al.* (2020). Evolutionary origins of the SARS-COV-2 sarbecovirus lineage responsible for the COVID-19 pandemic. *Nature Microbiology*, 5, 1408-1417. Recuperado el 20 de septiembre de 2020 de [<https://www.nature.com/articles/s41564-020-0771-4#citeas>]. Miller, W. (1998). *Anatomía del asco*. Madrid: Taurus.
- Moliner, M. (1990). *Diccionario de uso del español. Tomo I*. Madrid: Gredos.
- Montes, R. (2020). Sin toque de queda, gente ha cumplido recomendaciones por COVID-19: AMLO. *Milenio*, 14 de abril, s. p. Recuperado el 20 de mayo de 2020 de [<https://www.milenio.com/politica/amlo-cumplido-recomendaciones-coronavirus-toque-queda>].
- Nussbaum, M. (2006). *El ocultamiento de lo humano. Repugnancia, vergüenza y ley*. Buenos Aires: Katz.
- Partida, J. (2020). Furia en Jalisco por el asesinato de Giovanni a manos de policías. *La Jornada*, 5 de junio, 2. Recuperado el 5 de julio de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/2020/06/05/politica/002n1pol>].
- Petrich, B. (2020a). A una mujer quemada sólo le queda ser fuerte: saxofonista. *La jornada*, 24 de febrero, s. p. Recuperado el 24 de febrero de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/ultimas/politica/2020/02/24/a-una-mujer-quemada-solo-le-queda-ser-fuerte-5018.html>].
- _____ (2020b). Lo que vivimos las mujeres en México es un retroceso de la humanidad: María Elena Ríos. *La jornada*, 24 de febrero, 2. Recuperado el 24 de febrero de 2020 de [<https://www.jornada.com.mx/2020/02/24/politica/002n1pol>].
- Rasso, M., y H. Ortega (2020). *La ruta de la trata*. México: Productores Icon Rizoma / Canal 14 / Canal 22.

- Real Academia de la Lengua Española (2021). *Diccionario de la lengua española* (23a ed.). Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española. Recuperado el 22 de junio de 2021 de [<https://dle.rae.es>].
- Redacción *El Financiero* (2020). El coronavirus no es la peste: AMLO. *El Financiero*, 29 de marzo, s. p. Recuperado el 29 de marzo de 2020 de [<https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/el-coronavirus-no-es-la-peste-amlo/>].
- Redacción *Excélsior* (2019). “Limpiaremos el gobierno como se limpian las escaleras”: Obrador. *Excélsior*, 11 de enero, s. p. Recuperado el 25 de enero de 2019 de [<https://www.excelsior.com.mx/nacional/limpiaremos-el-gobierno-como-se-barren-las-escaleras-obrador/1289637>].
- SRI Oficial (2020). Destruyeron mis sueños y mi vida, señala María Elena tras ataque con ácido. *Sistema Radiofónico Informativo*, 24 de febrero, s. p. Recuperado el 15 de marzo de 2020, de [<https://www.xeouradio.com/2020/02/25/destruyeron-mis-sueos-y-mi-vida-seala-mara-elena-tras-ataque-con-cido/>].
- Universidad de Guanajuato (UG) (2020). Guía bioética de asignación de recursos de medicina crítica. Guanajuato: UG. Recuperado el 15 de agosto de 2020 de [<https://www3.ugto.mx/accionesug/images/pdf/guia-bioetica.pdf>].

Espacios de la nueva violencia y nueva violencia de los espacios. Tres ejemplos

José Carlos Méndez Gamez

El avance histórico de lo político parece estar ahora, si no en un punto muerto, sí en una pausa reconfigurante. Carl Schmitt (1888-1985) en su obra *El nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del "Jus Publicum Europaeum"* anticipó, no sin cierta reticencia, que el viejo orden territorial que rigió a Europa y sus colonias desde el siglo xvi hasta finales del xix, lo que él denominó *nomos*,¹ se encontró en su disolución a punto de ser reemplazado por otro ordenamiento político que, al menos en lo que a Schmitt respecta, era desconocido.

1 "El *nomos* es, por lo tanto, la forma inmediata en la que se hace visible, en cuanto al espacio, la ordenación política y social de un pueblo, la primera medición y partición de los campos de pastoreo, o sea, la toma de la tierra y la ordenación concreta que es inherente a ella y se deriva de ella [...]. *Nomos* es la medida que distribuye y divide el suelo del mundo en una ordenación determinada, y, en virtud de ello, representa la forma de la ordenación política, social, religiosa (Schmitt, 2002: 35-36).

Sin embargo, Schmitt nos ofrece pistas en su obra. Opuesto al liberalismo y, por supuesto, al libre intercambio comercial, adjudica la disolución del viejo *nomos* de la Tierra a los cambios económicos y políticos que propicia la participación de naciones ajenas a Europa. El autor se refiere naturalmente al poder que Estados Unidos ejerce sobre el continente americano y sus intenciones de ocupar el lugar privilegiado de la política y la economía global. Por supuesto, un cambio en la hegemonía global trae consigo cambios de toda índole: cultural, social, industrial, entre otras. Por supuesto, para el caso de la guerra, como señala nuestro autor, se acaba la misma como derecho. Ya no hay una guerra que contenga las intensidades, tanto al interior de Europa como en el globo (Schmitt, 2002: 272 y ss).

Después de la Segunda Guerra Mundial las naciones ya no pueden beligerar a la vieja usanza, pues todo intento por agredir o invadir es suprimido por las potencias hegemónicas y las naciones aliadas. Este intento por suprimir el surgimiento de un nuevo enemigo² genera esta nueva guerra: la guerra por intervención. Ya no son los *Iustus hostis* quienes beligeran, sino que los Estados en su conjunto cooperan para intervenir en naciones donde hay un alto riesgo de que este enemigo atente contra la humanidad.³

Dichas intervenciones no están limitadas a los conflictos armados a gran escala, sino que buscan corregir las intensidades que ocurren en todo el campo social, es decir, las *guerras intestinas*,⁴ los conflictos internos, las protestas sociales, y todo aquello que pugne por cambiar este orden global. Así pues, tenemos un *nomos* que busca neutralizar al mundo, anular oposiciones y contrarrestar todo intento de sacar al mundo de este punto muerto, de esta pausa de reconfiguración, de esta *zona global de indiferenciación*.⁵

2 “Una guerra preventiva contra un enemigo semejante sería aún más que una guerra justa: sería una cruzada, pues no nos enfrentamos a un simple criminal, sino a un enemigo injusto, eternizador del estado de naturaleza” (Schmitt, 2002: 160-161).

3 Tómese como ejemplo más claro la serie de intervenciones que realizó Estados Unidos a nivel global para contrarrestar el avance soviético.

4 La supresión del levantamiento de las masas es, a todas luces, un ejercicio por regular a la población y sus decisiones.

5 Retomamos el concepto de zona de indiferenciación que utiliza Agamben (2005) para definir el Estado de excepción: un vacío en la ley, en lo político, una zona sin contrastes, sin oposiciones. Véase Giorgio Agamben (2005).

Intervención espacial física: el caso de los drones y el ejercicio de la verticalidad⁶

Uno de los diversos medios de neutralización será la violencia. Para el caso de un *nomos* que busca neutralizar todos los espacios de la vida, los enfrentamientos armados ya no pueden estar anclados a la tierra y sus restricciones. Incluso, desde la Guerra de Vietnam (1955-1975) se puede observar cómo la guerra ya no procede como lo hizo durante las guerras anteriores. Las guerrillas vietnamitas impidieron el avance estadounidense, las ofensivas de estos últimos difícilmente tuvieron efectos significativos. En general, la Guerra de Vietnam es a menudo llamada *asimétrica*.⁷

Weizman (2007) también hace notar esta asimetría para el caso de la región de Palestina, constantemente intervenida por la vigilancia aérea de la seguridad de Israel, la geografía de la región experimenta un cambio dimensional, pues no sólo se ejerce sobre ella un control horizontal (por medio de una frontera terrestre), sino que también se ejerce literalmente sobre ella un control aéreo por medio de drones que apuntan a objetivos con el fin de asesinarlos.⁸

The geography of occupation thus completed a ninety-degree turn: the imaginary “orient” –the exotic object of colonization– was no longer beyond the horizon, but now under the vertical tyranny of a western airborne civilization that remotely managed its most sophisticated and advanced technological platforms, sensors and munitions in the spaces above (Weizmann, 2007: 237).

Esta “tiranía vertical” ha sido *llamada a ser* contra la resistencia que ofrece Palestina ante el constante hostigamiento israelí. La evolución de una tecnología de guerra hasta el punto de *plegar* el espacio, la geografía, es un proceso de *excomunicación* paralela a la extensa e insuficiente diplomacia que se ha desarrollado entre Israel y Palestina, en conjunción con organismos como

6 Entre las premisas que se sostienen en este texto, una es el hecho de que ya no hay un espacio bidimensional que norme las dinámicas socio-políticas, por tanto, se esclarece desde este subtítulo que la verticalidad es un ejercicio de poder y no una cualidad inherente al espacio geográfico, ni a los espacios virtuales.

7 Ivan Arreguín-Toft realiza un estudio acerca de las causas del abandono del conflicto por parte de Estados Unidos, aludiendo al hecho de que una guerra asimétrica habría de ser combatida si se adaptan sus medidas propias a las del oponente (Arreguín-Toft, 2001: 93).

8 En este caso, la asimetría viene dada por la incapacidad del objetivo de defenderse o contrarrestar el ataque.

la Organización de las Naciones Unidas. Mientras se llevan a cabo las negociaciones (comunicación), Israel no ha dejado de perfeccionar las técnicas de vigilancia sobre la Ribera Occidental. Es decir, no hay una invocación propia para la violencia, en tanto que organismos internacionales han denunciado dichas prácticas. Sin embargo, ante el avance de los intereses frente a las discusiones infructíferas su desarrollo se volvió inherente al proceso. Para toda comunicación, en tanto que actividad horizontal entre dos sujetos activos, hay una *excomunicación*⁹ que la precede y la acompaña. En las relaciones internacionales, y en especial, para aquellas poseedoras de una gran tensión, la violencia siempre es un punto inicial.

La *excomunicación* en la dinámica del dron también se puede señalar en el hecho de que es un arma remota, cuyo objetivo es vigilar que los beligerantes no entren al campo de batalla. Es decir, si entre dos grupos en conflicto, uno de ellos se priva intencionalmente del combate y pelea sin pelear por sí mismo sino es por medio de una herramienta, se produce entonces, siguiendo a Chamayou (2015), una llamada *proyección de poder*.

“Projecting power” should here be understood in the sense of deploying military force regardless of frontiers: a matter of making military interventions abroad, the problem of extending imperial power from the center over the world that constitutes its periphery. In the history of military empires, for many years “projecting power” meant “sending in troops.” But it is precisely that equation that now has to be dismantled (Chamayou, 2015: 12).

Esta *excomunicación* bélica característica de dispositivos como los drones de combate es el componente esencial de la asimetría de Weizman (2007). La intervención, por supuesto, no podría permitir que el objetivo a suprimir tuviera la capacidad de lograr una simetría; de lo que se trata es de desaparecer todo rastro del enemigo.

La tecnología de la guerra del dron abona más a la constitución de políticas hostiles, pues, como es evidente, el desarrollo de vehículos no tripulados ha estado ligado desde el inicio al ámbito militar. Para efectos de una neutralización

9 La excomunicación es un proceso paralelo al de la comunicación, no tanto como su opuesto, sino como una consecuencia de ésta; es la comunicación mediada por el silencio, un silencio que, sin embargo, dice más que las palabras. Véase *Excommunication. Three inquiries in media and mediation* de Alexander R. Galloway, Eugene Thacker y McKenzie Wark (2014).

del espacio, la existencia de los drones, tanto de combate como de vigilancia, apunta a la construcción de una violencia y vigilancia invisibles y deshumanizantes, pues el objetivo es crear un mundo sin enemigos.

Some scholars highlight that visibility “lies at the intersection of the two domains of aesthetics (relations of perception) and politics (relations of power)” (Brighenti, 2007: 324). This conception highlights the significance of vision in surveillance theory because visibility is not just being able to see or be seen, but it is more symbolic of how both power and visibility tend to be asymmetrical (Bracken-Roche, 2016: 170).

La intervención espacial del dron va más allá cuando éste, al ser concretamente un producto, entra al mercado comercial, y tanto civiles como instituciones pueden adquirirlo. Las relaciones asimétricas que se señalaban en puntos críticos como Oriente Medio se trasladan ahora al espacio público en las ciudades. Cualquiera puede intervenir al otro, y éste bien podría ser el último de estadio de la intervención espacial.

Surveillance technologies have allowed increasing modes of seeing and monitoring beyond the limitations of situated space and place. The deployment and use of UAVs is not just about the technology or about the social world in which they are used, but their adoption within the domestic realm contributes to a politics of verticality, and joins the surveillance assemblage where knowledge, power, identities, practices, strategies, and technologies are within a constant state of interaction with one another (Topak, 2010, cit. en Bracken-Roche, 2016: 171).

Intervención cibernética: la regulación de los espacios virtuales

De acuerdo a su definición más simple, lo virtual es algo “Que tiene existencia aparente y no real” (*Diccionario de la lengua española*, 2014: s. p.), es decir, real en tanto que *material*. Sin duda, lo virtual existe, pero no como algo tangible (aunque la estructura que antecede a lo virtual esté compuesta por materiales como acero, plástico y cobre) en tanto un espacio virtual es intervenido de una forma muy distinta a la intervención espacial física. Por supuesto, como

demuestra el caso del dron, aún un espacio físico tiene una dimensión virtual, en este caso dada por los pilotos que comandan a distancia el vehículo. Sin embargo, para el caso de la cibernética tendremos en cuenta que dicho espacio es casi siempre inmaterial.

Por tanto, las intervenciones que en él acontecen no serán acciones disruptivas contra una cierta continuidad espacial y temporal, sino que serán por sí mismas constitutivas del campo de la virtualidad. Es decir, las intervenciones virtuales *regulan* los espacios interactivos más que modificarlos súbitamente.

La noción de *ciberespacio* se usa de manera amplia para describir las redes de comunicación de sistemas y dispositivos digitales.¹⁰ Es a partir de un *ciberespacio* que tiene lugar lo que conocemos como internet, y accedemos a él por medio de computadores, servidores, sistemas de refrigeración, e incluso personal humano. Asimismo, es por medio de internet que tiene lugar lo *virtual*, en el sentido que lo utilizamos aquí, es decir, como espacio.

En un principio, el *ciberespacio* y sus productos son flujos de información, sin embargo, estos son distintos según como se constituyen. La información que fluye en el entorno digital es la de códigos, algoritmos y datos que dan lugar a sistemas; la información que transita por internet es la de datos, identificación de dispositivos y redes de comunicación; la información que existe en lo virtual es finalmente la información que tiene lugar antes en el individuo y en los espacios materiales. Lo virtual es otra dimensión de lo público¹¹ y es ahí donde radica la posibilidad de su intervención.

Una discusión acerca de la intervención en el entorno digital o en internet no tendría mayor propósito que el de una exposición monográfica, pues ambos son intervenidos desde el principio: los sistemas computacionales necesitan de mantenimiento, el internet requiere de una supervisión constante, todo en aras de tener un rendimiento óptimo. Sin embargo, al hablar de lo virtual, la intervención, en tanto que inmaterial, no puede explicarse en términos

10 Es importante señalar que lo *cibernético* no es meramente la información que circula a través de los sistemas computacionales, sino que también es lo físico-tecnológico que antecede a un circuito informático. Así, Silicon Valley, el hogar de las más grandes empresas de información y manejo de datos, es por sí misma un *ciberespacio* constituido por edificios con servidores en refrigeración, personal humano de mantenimiento y un gran complejo tecnológico que provee diversos servicios.

11 Viene al caso la tesis de Baudrillard acerca de la simulación y los simulacros: ya no hay constitución de lo real por lo real mismo, sino que la realidad está conformada por imágenes de lo que alguna vez fue auténtico. En este sentido, en la era de los datos y la virtualidad se ha vuelto difícil determinar si lo real-material está dado por lo real-virtual o viceversa. Véase *Simulacra and simulation*, de Jean Baudrillard (1994).

de mantenimiento y supervisión, sino de regulación y administración, pues estamos asumiendo que el espacio virtual es una *presencia* del espacio público.

Como parte de su desarrollo histórico ligado al financiamiento privado, el espacio virtual actual es propiedad de diversas corporaciones que lograron tener una presencia importante en el mercado. Empresas como Facebook o Amazon administran diariamente, por medio de sus servidores, millones de datos de usuarios que aceptan previamente ciertos términos y condiciones a manera de contrato.¹² Es así como el espacio virtual tiene una entrada y, naturalmente, una salida, un principio y un fin del contrato. Durante el uso de este espacio, tanto usuarios como proveedores se atienen al completo cumplimiento de ciertas políticas, concernientes a la protección de la privacidad y un trato respetuoso entre usuarios.¹³ El incumplimiento de dichas normas conlleva eventualmente a la suspensión del contrato y la *supresión* de la presencia virtual de las personas.

Al hablar de una dimensión inmaterial de lo público también se asume una presencia virtual de las personas, y en tanto es de esperar que la sociedad se desenvuelva de manera similar a como sucede en la vida actual. Por medio de una multiplicidad de plataformas se lleva a cabo la comunicación entre individuos que da lugar a espacios de discusión, de información, de distribución de datos, etcétera. Es preciso decir que la presencia virtual de los sujetos es tan real como la presencia material. La evolución de lo virtual ha dado lugar a que las personas logren migrar tantos datos de su personalidad como sea posible. Los servicios virtuales de salud como los contadores de pasos, de calorías o de sueño resguardan la información física de sus usuarios. Plataformas para la expresión gráfica como fotografías o ilustraciones permiten a las personas construir una identidad muy cercana a la que de hecho poseen. Existen innumerables ejemplos que reafirman el punto de una existencia virtual de lo humano.

Una de las implicaciones más importantes de dichas presencias virtuales es la libertad de expresión, y es aquí donde se observa con mayor claridad la regulación de estos espacios. A pesar de su carácter de privado, los espacios virtuales han desarrollado a lo largo de su historia una tendencia al respeto por la opinión pública y una firme postura en contra de la censura arbitraria

12 Específicamente en “Términos y condiciones”, que, al menos gramaticalmente, minimizan las responsabilidades que supone un contrato.

13 La violación de principios básicos de convivencia amerita desde la suspensión temporal del servicio hasta el completo veto de la plataforma.

(con ciertas excepciones). Por supuesto, al hablar de una relación contractual entre el usuario y la plataforma, la libertad de expresión está garantizada sólo hasta que se incumpla alguna de las normas que el usuario se compromete a seguir. En muchas ocasiones el usuario tiene la posibilidad de apelar cualquier censura a dicha libertad, mediante procedimientos internos en las plataformas específicas.¹⁴

Todo esto parece un proceso rutinario hasta que tenemos en cuenta que, en tanto que propiedad privada, las plataformas anteponen sus intereses financieros. Las plataformas con una gran concentración de usuarios como Twitter, Facebook o YouTube generan dinero por medio de la publicidad y la inversión privada en la plataforma. Con el tiempo, la tecnología publicitaria ha desarrollado métodos de posicionamiento que la acercan más a los intereses específicos del usuario; en pocas palabras, sólo nos es mostrada la publicidad que nos interesa (lo sepamos o no), y ello implica que las plataformas también comercian con nuestros datos.

Cuando decimos que en los espacios virtuales priman los intereses de las corporaciones, nos referimos a que, antes incluso de la libertad de expresión y la censura, está el mercado publicitario y de datos. Los problemas más graves con los que se han encontrado las empresas han sido con respecto al manejo de datos. En los últimos años, Google recibió una considerable cantidad de demandas concernientes al manejo de datos, la obtención de los mismos y el monopolio de mercado. En 2019 la empresa fue sujeto de investigación por su acceso al historial médico de los usuarios por medio del acuerdo empresarial con la empresa de servicios médicos Ascension (Copeland, 2012: s. p.).

A pesar de las implicaciones jurídicas, las empresas han logrado sortear dichos conflictos, pues no se puede negar que el mercado tiene una importancia mayoritaria sobre la privacidad. En esta misma línea, y con una creciente *democratización* del espacio virtual,¹⁵ el otro problema es, precisamente, el carácter público del espacio privado. Si el espacio virtual se comporta como público es naturalmente por cuestiones de interés financiero. Por supuesto, hay plataformas muy restringidas, tanto por políticas como por un acceso limitado (suscripciones o prerrequisitos), que siguen teniendo una gran y constante afluencia de usuarios, como en el caso de los servidores para videojuegos en línea.

14 Por ejemplo, se solicitan revisiones de las publicaciones que presuntamente incumplen las normas.

15 Entiéndase “democratización” por la conversión de lo privado en lo público.

Sin embargo, es innegable que las llamadas *redes sociales* se han constituido, en estos últimos años como el pilar de la comunidad cibernética. Han acelerado y optimizado la comunicación y el flujo de información, la construcción de una presencia virtual se ha hecho más fácil y accesible. Las presencias virtuales pueden tener un carácter totalmente diplomático (como el caso de ejecutivos y funcionarios públicos); un carácter público (como el caso de las celebridades); un carácter documental o periodístico (medios de comunicación antes tradicionales o periodismo independiente); y un carácter civil, que a su vez no está imposibilitado de tener alguno de los caracteres antes mencionados. Muchos usuarios, sin ser necesariamente figuras reconocidas, realizan trabajo documental y periodístico través de estas redes, o incluso se vuelven figuras públicas que se desarrollan exclusivamente en el espacio virtual.¹⁶

Un grueso de la comunidad virtual se ha habituado a pensar que la presencia virtual se puede hacer y deshacer muy fácilmente, y que por sí misma no está supeditada a ningún término ulterior a los que se aceptan al empezar a hacer uso de las plataformas. Sin embargo, es aquí donde la intervención del espacio virtual actúa a plenitud. La sociedad civil con sus presencias virtuales ha orillado a las plataformas digitales a que adapten sus políticas, de manera que puedan sostener un mercado y una reputación favorable. Podríamos decir, sin miramientos, que la comunidad virtual ha obligado a las corporaciones a construir un espacio democrático, con todo lo que ello implica. Los usuarios exigen un respeto a la libertad de expresión, pero al mismo tiempo exigen un castigo frente a la intolerancia y a los discursos de odio. Los problemas que surgen al respecto están relacionados con una imposibilidad del cuerpo normativo del contrato para cubrir las diversas demandas de la comunidad. El espacio privado no puede actuar como uno público en su totalidad, no hay un ordenamiento jurídico emanado de las empresas; para problemas más graves, los casos se llevan a las cortes respectivas, como en el caso de Google.

Es por ello que lo mejor que pueden hacer las corporaciones es intervenir en el campo de lo público-virtual, de manera que las relaciones que se tejan en él sean lo más neutrales posibles. Ya se hacía referencia a las muchas posibilidades que da el manejo de datos de los usuarios, pues estos son precisamente los elementos que constituyen una intervención virtual. La mejor manera que

16 Muchos prefieren, hoy en día, el neologismo *influencer*, que se dice de una figura con una presencia importante en los espacios virtuales y que tiene como principal tarea la construcción de base de seguidores y un mercado publicitario.

tienen las corporaciones de regular este espacio es haciendo uso de los datos y de la información que emanan de los usuarios, volviéndolas contra ellos.

A partir de la victoria del ahora expresidente Donald Trump, en 2016 diversos grupos y medios de comunicación impulsaron una narrativa de fraude electoral, aún pese a tener pocas o ninguna prueba.¹⁷ La acusación giró en torno a nexos del equipo de Trump con el gobierno de Rusia. En pocas palabras, se presumía que el proceso electoral había tenido injerencia de un país extranjero. Dichas acusaciones fueron difíciles de sostener, no por falta de ánimos, sino porque no se contaba con mayor prueba que las redes sociales. Las denuncias afirmaban que desde Rusia hubo una importante manipulación en favor de la candidatura de Trump, además de una distribución masiva de propaganda en favor de su campaña. Dichos fenómenos fueron referidos como una manipulación de las masas, asumiendo que el espacio virtual funcionaba de manera muy similar al espacio público.

Las acusaciones persistieron durante mucho tiempo, sin embargo, Facebook, una de las empresas involucradas, negó haber tenido relación alguna con Trump, su equipo, o con el gobierno de Rusia, y desdeñó la idea de que las campañas publicitarias en la plataforma hayan influenciado en modo alguno a los votantes (Hartmann, 2018). El problema de que las demandas no prosperaran se debe a que, en realidad, el contrato de estas plataformas garantiza la libertad de expresión hasta que dicha libertad afecte a terceros. Los usuarios tienen la total libertad de manifestar sus opiniones y posturas políticas, y ello no supone ningún inconveniente para la sana interacción entre usuarios.

Las acusaciones, a pesar de no estar infundadas, no tenían la precisión debida; las denuncias no debían enfocarse en relaciones oscuras entre la empresa, el candidato o un gobierno extranjero, sino en el mismo mercado y la manera de operar de la plataforma. Tiempo después, en abril de 2017, Facebook admitió que desde Rusia se gestionaron cuentas falsas que pagaron por incluir publicidad a favor de Trump en la plataforma, contradiciendo toda declaración hecha anteriormente (Solon y Siddiqui, 2017). Sin embargo, esto nunca supuso una infracción a alguna norma comunitaria, y mucho menos

17 Las acusaciones iban dirigidas a señalar un proceso electoral fraudulento con el gobierno de Rusia (e incluso con el mismo presidente Vladimir Putin) como responsables directos. A pesar de las constantes declaraciones y reportes de los servicios de inteligencia estadounidenses que aseguraban el fraude, nunca fue confirmado. Véase Devon Link (2020).

supuso una violación a algún ordenamiento jurídico. En todo momento fue una simple relación contractual.

Es así como se logra distinguir la privación de la comunicación, la *exco-municación* de las empresas, sin que ello suponga la pasividad en la gestión. Al contrario, así se ejerce el control de lo virtual, negándose a asumir una postura o imponer algún castigo, dejando simplemente que el mercado siga su curso. No es posible saber qué tanta influencia tiene la propaganda política virtual sobre los usuarios, aunque la opinión mayoritaria tienda a una respuesta afirmativa, pero es por esto mismo por lo que es posible una regulación de los espacios virtuales, porque nadie puede asumir plenamente la culpabilidad de lo que circula en tanto que es un símil del espacio público y sus dinámicas.

El problema escala al punto que públicamente, es decir, fuera de la virtualidad, se hacen denuncias serias contra las gestiones de lo virtual. Sin embargo, a pesar de que las presencias virtuales y sus estructuras emergen de los sujetos públicos, no es posible retrotraer completamente lo virtual a lo material, por más efectos que tenga uno sobre el otro. En última instancia, aun asumiendo que la publicidad pagada por usuarios extranjeros tuvo influencia sobre el voto ciudadano a favor de tal o cual candidato, no es posible culpar certeramente a alguien. En el siglo XXI, lo virtual y lo material se producen recíprocamente.

El secreto de la intervención regulatoria de lo virtual es que genera opiniones y posturas, y el origen de ellas se desvanece en el proceso. ¿No son los candidatos y sus campañas entidades materiales?, ¿no tienen derecho a reproducir su discurso virtualmente? Si de la publicidad pagada deriva la inclinación política de un ciudadano, ¿qué hay de malo?, ¿quién ha producido a quién en el proceso? El dron pliega el espacio geográfico de las ciudades, induce a los ciudadanos a constantes estados de alerta; las regulaciones virtuales producen posturas caóticas respecto a lo real. La confusión estriba en diferenciar lo virtual de lo material.

Intervención pública: el caso del virus SARS-COV-2 y las políticas de la salud

Desde el año 2020 (a nivel global y con plena consciencia) ha tenido lugar en el mundo un fenómeno sin precedentes, no porque una pandemia no haya sucedido con anterioridad, sino porque sus causas y consecuencias están en el

espectro de lo social. Cuando las diversas oleadas de peste bubónica asolaron Europa, además de las muertes, las consecuencias se centraron en la contracción de la agricultura en los feudos y, si acaso, anticipó el fin de la Edad Media. La llamada gripe española de 1918 significó un episodio interesante, pues de acuerdo a los muchos estudios que se han realizado al respecto, la cepa se originó en campos militares de Estados Unidos, y debido a su participación en la Guerra Mundial, el virus tuvo oportunidad de propagarse más rápidamente por Europa.

La gripe española tuvo lugar en un periodo convulsivo en la historia, tanto así que ninguna nación, a excepción de España, pudo y quiso divulgar información al respecto, pues ningún país involucrado en la guerra iba a permitir un cese en el envío de tropas a los distintos frentes.¹⁸ La aparición de un patógeno tan peligroso para la vida humana siempre va a tomar desprevenidos a los gobiernos internacionales, pero lo que sucedió en 1918 es el antecedente de la intervención política en la salud y la seguridad humana.

Enfermedades como la malaria, el ébola, el cólera, el dengue o el síndrome de inmunodeficiencia adquirida llaman la atención de organismos internacionales, como la Organización Mundial de la Salud (OMS), porque generalmente se han desarrollado en países pobres, con servicios e infraestructura deplorables y una asumida incapacidad institucional para gestionar crisis sanitarias.¹⁹ Algunas de estas enfermedades, a pesar de su alta mortalidad, poseen una tasa baja de contagio, lo que implica su corto alcance y su concentración local en las regiones del brote inicial.²⁰ Ciertamente, la sociedad es ajena e ignora estas crisis sanitarias porque es muy difícil que se sufran los mismos estragos. A pesar de esto, los organismos internacionales han logrado llevar a cabo campañas de información y concientización sobre dichas enfermedades, para que las poblaciones más afectadas sepan enfrentarlas más efectivamente. Hasta el día de hoy, el ébola está contenido, contando con algunas decenas de fallecimientos en cada rebrote que presenta.

18 “As long as the outcome of the war hung in the balance, the propaganda consensus demanded that flu should not be allowed to usurp the dominant military discourses necessary for the maintenance of civilian morale” (Honigsbaum, 2013: 178).

19 Contrario a la opinión popular, los países africanos han desarrollado técnicas efectivas de contención que demuestran la adaptabilidad a las constantes crisis que asolan la región (Bernault, 2020: s. p.).

20 “Compared to the airborne organisms spread by casual contact, ‘it takes effort to get infected with both of these viruses [HIV and Ebola],’ Adalja says” (Doheny, 2014: s. p.).

La gestión de una epidemia en regiones bien delimitadas puede llevarse a cabo de manera exitosa, pues la intervención sanitaria en los países tiene implicaciones más complejas. En otras palabras, no hay afecciones económicas, sociales o políticas ulteriores a los estragos sanitarios que pueda causar un patógeno. Sin embargo, una pandemia con presencia en varios países a lo largo y ancho del mundo trae consigo serias complicaciones, como lo demostró la gripe española hace poco más de 100 años, con la negligencia de los Estados por informar acerca de esta amenaza y su nulo interés en contenerla.

El brote original de SARS-COV-2 tuvo lugar en la ciudad de Wuhan, en China, con los primeros casos reportados oficialmente en diciembre de 2019. Si en 1918 la pandemia fue consecuencia de los viajes militares, en 2019 la rápida propagación del patógeno fue resultado del intensivo ritmo de vida de las personas: viajes internacionales sin pausa, una alta densidad poblacional en las ciudades, un severo tráfico poblacional tanto por transportes colectivos como a pie, etcétera. Cuando la Peste Negra erradicó a menos de la mitad de la población europea,²¹ los medios de propagación más certeros de los que se tiene conocimiento fueron las rutas comerciales como la Ruta de la Seda o las campañas militares (Lawler, 2016). La pandemia por el coronavirus (COVID-19) era ciertamente inevitable.

El epicentro de dicha enfermedad se presentó a finales de 2019, época de una alta afluencia y viajes desde y hacia todas las ciudades del mundo. Para cuando la OMS alertó la gravedad del virus, éste ya tenía presencia en Europa y otros continentes.²² En una sociedad como la actual, un patógeno se mueve al mismo ritmo que sus huéspedes, e incluso más rápido. Una vez que habita el cuerpo humano, el virus se atiene al tiempo y espacio humanos. La dinámica del virus es tanto o más humana que la nuestra.

No se piense que se toma a estos microorganismos por entidades sobrenaturales o por ficciones. Tampoco se busca reducir su existencia a lo político. Es más bien que lo político puede constituir una ficción alrededor de los hechos materiales. La ficción que se creó durante la peste negra fue, con toda justificación, la del Apocalipsis, el castigo de los pecados. La ficción de 1918 se halla en el nombre mismo, *gripe española*, pues no se llama así por su origen,

21 Según datos de la OMS, la peste negra tomó la vida de aproximadamente 50 millones de personas, de las cuales, 25 millones fueron europeas, un cuarto de la población de la época (World Health Organization, 2020).

22 Siendo Italia uno de los países más afectados.

sino porque tal nación fue la única que no ocultó información, a pesar de que el epicentro fue en Estados Unidos; la ficción genera el nombre y lo circunda. La prioridad de la guerra sobre la salud es una ficción.

Nótese de nueva cuenta el carácter de *excomunicación* que presentan estos fenómenos, el recular del diálogo y de la información. El escape del flujo de datos. El escape a formar parte de una relación recíproca. La intervención política en la vida pública requiere de una ficción oculta, una *excomunicación*.

Ya desde los inicios de la pandemia por COVID-19 en Occidente, diversos autores han publicado artículos señalando un posible exceso de las medidas sanitarias tomadas por los distintos gobiernos. Agamben (2020), por ejemplo, observó un ejercicio similar al de los poderes plenos, preludio a un Estado de excepción. Que el Estado intervenga excesivamente en la vida pública a raíz de un simple virus le parece simplemente una ficción injustificable.²³ Lo que ocurre explícitamente en las cadenas de la comunicación es el virus, lo que ocurre por debajo de ellas (o, mejor dicho, *entre ellas*) son los poderes y una nueva configuración del orden público.

Sin embargo, el análisis de Agamben fue demasiado prematuro. Cuando su artículo fue publicado, Italia apenas esbozaba la imagen del epicentro de la pandemia. Según los datos que utilizó, sólo del 10 al 15% del total de infectados presentó alguna sintomatología grave, de los cuales sólo 4% requirió cuidados intensivos (Agamben, 2020). Poco sabía Agamben que la mortalidad de una enfermedad emergente y global, como la COVID-19, no se puede reducir a la dinámica que posee en un país. El patógeno cambia sus dinámicas de acuerdo a la región que circula. A la fecha no es posible establecer una tasa de mortalidad fija, pues cada país, e incluso ciudad, muestra datos diferentes, basados en estilos de vida, dietas, edad, sexo, etcétera. Según datos de la Universidad Johns Hopkins, para el 1 de febrero de 2021 la tasa de mortalidad más alta la posee México, con 8.5%. Italia ocupa el tercer lugar con una mortalidad de 3.5%, a poco más de un año de sus primeros casos confirmados.²⁴ Lo que Agamben ve como injustificable en Italia, no lo es en otras naciones.

Byung-Chul Han (2020), casi un mes después del artículo de Agamben, ofrece una exposición bastante acertada de la diferencia entre las gestiones de la emergencia sanitaria en Europa y en Asia. El veredicto es muy claro, la crisis

23 “La invención de una epidemia” aparecido por primera vez el 26 de febrero de 2020 en *Il manifesto*.

24 Consultado el 1 de febrero de 2020 en: <https://coronavirus.jhu.edu/data/mortality>

fue manejada de mejor manera en Asia, gracias a la tecno-vigilancia, uno de los muchos avatares que logra la excepción en la época de la neutralización, el temor concretizado y digitalizado de Agamben.²⁵

Ya se dijo líneas atrás que el análisis de Agamben fue prematuro, y esto es así por dos cosas: 1) el SARS-COV-2 aún no demostraba los alcances de su adaptabilidad, y 2) los gobiernos del mundo aún no demostraban sus alcances (e ineficiencias) en tiempos de emergencia. Posteriormente en “La invención de una epidemia”, Agamben hace hincapié en la continua asimilación civil del Estado de excepción como paradigma.²⁶ El problema que señalan una y otra vez los críticos, aunque de manera indirecta (quizá sin saberlo), es que Agamben habla todo el tiempo de la dimensión biológica del fenómeno en mucha mayor medida que la política. No puede acusar al gobierno italiano de tomar medidas leoninas sin referirse al virus y sus efectos. Habla del regreso a la marginación del enfermo (lepra, peste bubónica), pero parece hablar más de la condición de éste que de la narrativa que instauran las instituciones y la propia dinámica civil. Lo que sucede en última instancia es que la *excomunicación* ha surtido efecto. No es posible señalar al responsable sin referirse a un tercero, pues aquel ha desaparecido de la cadena de la comunicación.

Imbuidos en la relación de poder entre el Estado y la esfera civil, el virus y sus cualidades fungen como medio. Para las características que presenta el agente debe haber una respuesta. Si es altamente contagioso, distancia social; si se transmite por gotículas, el uso de mascarillas; si afecta más a personas con comorbilidades, resguardo en casa. El virus es el nexo entre las políticas y el ciudadano, es por ello que se vuelve innombrable y, sin embargo, invocable, pues no es necesario proferir palabras para que aparezcan, la supervivencia lo hará en su lugar.

Era necesario explicitar los errores en los análisis de Agamben para poder exponer propiamente sus aciertos. Es verdad que el Estado de excepción devino

25 En *El uso de los cuerpos*, Agamben realiza una revisión de la naturalidad que Aristóteles le atribuye a la esclavitud, mostrando cómo el esclavo se equipara a una máquina animada sobre la que se puede desarrollar una técnica. Más adelante en el discurrir histórico, el avance de la industrialización, aunque despoja a los esclavos de sus cadenas, no erradica una cierta noción de *instrumentalización* humana, es decir, el individuo sigue siendo un instrumento, aunque ya no sea propiedad de un amo. Finalmente, el progreso de la tecnología termina por servir de medio entre individuos que usan a otros para un provecho propio. Véase Agamben (2017: 157).

26 Dichos artículos han sido compilados en Agamben (2020).

la regla, como se anunció desde muchos años antes, por ello es innecesario insistir en cómo las políticas actuales son su ejemplo. Por el contrario, hemos de enfocarnos en las nuevas posibilidades que presenta para poder estructurar, si se quiere, una resistencia. Para este punto es infructífero hablar de contrarrestar las *biopolíticas*, aún sin un episodio como el que se vive actualmente, el avance del *biopoder*, tal como lo esquematizó Foucault, era inminente.

El objetivo esencial de esa gestión no será tanto impedir las cosas como procurar que las regulaciones necesarias y naturales actúen, e incluso establecer regulaciones que faciliten las regulaciones naturales. En consecuencia, será menester enmarcar los fenómenos naturales de tal manera que no se desvíen o que una intervención torpe, arbitraria o ciega los haga desviar. Habrá que introducir, entonces, mecanismos de seguridad. Como los mecanismos de seguridad o la intervención, digamos, del Estado tienen la función esencial de garantizar el desenvolvimiento de esos fenómenos naturales que son los procesos económicos o los procesos intrínsecos a la población, ése será el objetivo fundamental de la gubernamentalidad (Foucault, 2006: 403-404).

La primera muestra de cómo operan las intervenciones públicas ya se ha expuesto: una privación de la comunicación por medio de un tercer factor. Lo político se comunica (y en ese sentido, se ejerce) al ciudadano por medio de un fenómeno emergente, de manera que toda vez que éste quiera referirse al gobierno tendrá que hacerlo a través del tercer factor, confundiendo en el proceso política con fenómeno. Este efecto se aprecia claramente en las muchas opiniones públicas que han surgido desde el principio de la pandemia, las cuales atribuyen el virus a un mero plan institucional para controlar a las masas.²⁷ “El virus es un invento del gobierno”, “las vacunas hacen más daño que la enfermedad”, “el uso de mascarillas afecta más que el virus”, son frases que circulan con regularidad por los espacios públicos (teniendo en cuenta el virtual) y, aún en su error, expresan lo mismo: la imposibilidad de referir directamente a un cierto *enemigo*. Nótese cómo en el proceso se neutralizan las relaciones.

Algo similar sucede con los ejemplos del dron y los espacios virtuales. El dron supone un ejercicio asimétrico de la violencia y la vigilancia sobre el

27 Aún las más elaboradas teorías conspiracionistas fallan al señalar un método de control poblacional, ignorando que éstos no se construyen exclusivamente en tiempos de crisis, sino que son un ejercicio habitual de la gubernamentalidad.

ciudadano, sin embargo, es imposible señalar directamente a la tecnología de guerra como responsable de esta asimetría, pues se encuentra atravesada por la diplomacia y la ilusión de una relación horizontal.²⁸ Para el caso del espacio virtual y sus presencias, es difícil señalar como responsable de las intervenciones regulativas a las corporaciones que ofrecen y administran el servicio, pues dicho espacio superviene del espacio público material.

Una segunda prueba de la intervención pública es el desplazamiento de la excepción como simple ejercicio de violencia hacia el ejercicio de la salud. Se hace mención en una nota al pie de este texto que la excepción es un vacío jurídico²⁹ que permite intervenir lo público y lo privado sin distinción alguna. Ya no es suficiente agotar la excepción en la violencia y la suspensión de derechos. Si ontológicamente la excepción es un vacío, ésta podría tomar cualquier forma, aunque siguiendo cierto esquema. No es que la excepción se exprese de forma puramente negativa por medio de las restricciones sanitarias, por medio del encierro y de la suspensión de actividades; la excepción se expresa de manera positiva por su intención de preservar la salud del ciudadano. El enemigo a neutralizar es el virus.³⁰

Por tanto, no ha de buscarse el perjuicio de la excepción a través de las intervenciones que nos atraviesan, sino a través de lo que no expresan. Byung-Chul Han (2020) observó que el Estado de tecno-vigilancia de China dio exitosamente un retroceso a la pandemia. El 1 de febrero de 2021 se reportan aproximadamente 62 casos por cada millón de habitantes (Covidvisualizer, 2021, s. p.).

La conciencia crítica ante la vigilancia digital es en Asia prácticamente inexistente. Apenas se habla ya de protección de datos, incluso en Estados liberales como Japón y Corea. Nadie se enoja por el frenesí de las autoridades para recopilar datos.

[...]

28 Ya se comentaba con anterioridad el examen a propósito de la asimetría de Arreguín-Toft (2001), que a su vez refiere al estudio de Mack (1975). En términos generales, ambos autores asumen que no sólo hay un problema con la adaptabilidad de las estrategias de guerra, sino que también hay una influencia importante de las políticas internas y los conflictos de intereses. Véase Arreguín-Toft (2001).

29 Léase la nota 96.

30 En un giro irónico, Tedros Adhanom Ghebreyesus, director de la OMS, declara al virus como “enemigo de la humanidad” (Medical Xpress, 2020: s. p.).

Toda la infraestructura para la vigilancia digital ha resultado ser ahora sumamente eficaz para contener la epidemia. Cuando alguien sale de la estación de Pekín es captado automáticamente por una cámara que mide su temperatura corporal. Si la temperatura es preocupante todas las personas que iban sentadas en el mismo vagón reciben una notificación en sus teléfonos móviles. No en vano el sistema sabe quién iba sentado dónde en el tren (Han, 2020: s. p.).

Ciertamente es posible señalar, como si se tratara de una competencia, qué Estados gestionaron mejor la crisis sanitaria. Por razones evidentes, la intervención en China logró ralentizar un avance del virus. Han (2020) expone una realidad: no es posible resistir a las *biopolíticas*. Mientras Agamben (2020: 10-11) sostiene que los individuos han asimilado inconscientemente la excepción como mecanismo de defensa, Han (2020) muestra que no ha sido del todo así. No asimilaríamos tales intervenciones si no quisiéramos sobrevivir a una emergencia. El ciudadano no aceptaría ciegamente la convivencia de la policía con su corrupción y sus hostigamientos si no supiera que siempre puede ser víctima del crimen. La clave de la excepción como paradigma del *nomos* espacial es que somos completamente conscientes de que necesitamos de la intervención, sin embargo, no se puede contrarrestar por el mismo camino que nos presenta.

Nuevas violencias: régimen de datos y Estado de vigilancia

Otra observación que hace Byung-Chul Han (2020), y que vale la pena incluir, es la de una nueva forma de soberanía. “A la vista de la epidemia quizá deberíamos redefinir incluso la soberanía. Es soberano quien dispone de datos. Cuando Europa proclama el estado de alarma o cierra fronteras sigue aferrada a viejos modelos de soberanía” (Han, 2020: s. p.). Vivimos al interior de un régimen de datos, y esto no es noticia. Si tomamos el dato como una unidad elemental que expresa alguna cualidad o cantidad, su existencia se puede rastrear hasta las pinturas rupestres. El manejo complejo de datos se puede apreciar desde los primeros mapas, o en la cacería, que sin duda se sirve del instinto y la observación. Incluso los impuestos o los tributos ya constituyen por sí mismos un régimen de datos.

Entendemos régimen en un sentido lato, que bien puede ser orden, gobierno o ambos. El régimen de datos existe por la necesidad de conocer a la población civil y lograr una forma óptima de gobernar. Un ordenamiento jurídico se sirve necesariamente de datos, por ende, también un *nomos* territorial depende de ellos. El manejo de datos y la estadística sirven como un instrumento de comprensión y control de los hechos del mundo. Sin embargo, es en la actualidad donde se puede observar con claridad una dimensión *maquínica* de los datos, esto es, aquellos y su ciencia como una organización funcional que es tanto herramienta como entidad autónoma.

Con el surgimiento de un ciberespacio, los datos adquirieron una nueva forma de transitar y también nuevas funcionalidades. En el ciberespacio físico, la conjunción de máquinas en un grupo de intercomunicación, los datos viajan de un dispositivo a otro, a diferencia de transitar por las transcripciones en listas y papeles membretados. En el espacio virtual, los datos son constituyentes de las presencias.

Asimismo, ha evolucionado considerablemente el manejo de los datos, y es aquí donde definiremos lo maquínico. Con el avance de la estadística, los datos se pueden volver modelos, ya sea en gráficas o fórmulas matemáticas. Los modelos ayudan a las predicciones científicas y, en tanto a predicciones de corte económico o político.

En los últimos años la ciencia de datos ha cobrado una gran relevancia, pues con ella se abre todo un campo de posibilidades en el uso de ellos. La ciencia de datos es la aplicación de los datos mismos por medio de la estadística y la tecnología digital, que puede servir tanto para la modelación tradicional, como para el uso virtual. Manteniendo la noción simple de que lo virtual es algo existente, pero intangible, la ciencia de datos posibilita la existencia de muchas cosas de las cuales, la mayoría de las veces, no tenemos consciencia.

Las grandes plataformas virtuales utilizan la ciencia de datos principalmente para el negocio de la publicidad, recolectan datos de los usuarios que sirven a las compañías publicitarias para definir grupos mayoritarios de interés y distribuir los anuncios de una manera más óptima. También se utiliza para homogenizar el espacio virtual y se omiten conductas inapropiadas de parte de las personas por medio de la censura o de una revisión de publicaciones.

Kirstie Ball y David Murakami nos dicen que:

What the different practices of information management and surveillance at all levels share is a combination of the normalization of surveillance as a life-practice (i.e. something that everyone can and should do for their own protection and enjoyment, that is involved in all work and activities) with the sharing of the products of surveillance through organizations and systems that allow their use by a corporate-state nexus that seeks both to increase flows that create opportunities for exploitation and profit and at the same time reduce the uncertainties and risks that come from bad circulations –in other words what Foucault (2007) termed “security”. That this constitutes a kind of emerging neoliberal global government should be clear if one considers “security” in this sense as the basic function of government. It does matter that the shape of this global government, pervasive and networked as it is, is not the ideal typical model of government of political theories past (2013: 3).

El llamado *machine learning* también forma parte de la ciencia de datos, hasta la fecha es una de sus aplicaciones más interesantes. Por medio de éste, los diversos sistemas computacionales desarrollan de manera autónoma modelos y predicciones con sólo la constante entrada de datos depurados. Por supuesto, el *machine learning*, en última instancia, lleva al desarrollo de inteligencia artificial que provee información de regreso a sistemas menos complejos. Todo esto es, en suma, el entorno de metaestabilidad del que nos habla Simondon.³¹

Así pues, llegamos a la forma-máquina de los datos, un organismo capaz de desarrollar tareas por su cuenta y devolver resultados con poca o nula injerencia humana. Por supuesto, los datos de entrada podrían ser de cualquier tipo. En el caso del dron de combate, los datos de entrada son las especificaciones físicas del objetivo, una ubicación y un tiempo de aparición. El resultado, como cabe esperar, es variado: desde lesiones menores hasta la erradicación del objetivo.

Se hace la distinción de la forma-máquina de datos (o máquina de datos) para clarificar que su uso no está restringido al científico o mercadológico. Del mismo modo, una máquina de datos no necesariamente es un *software* o un robot multitareas; una máquina de datos puede ser un individuo que posea los alcances suficientes para utilizar los datos en beneficio propio (como podrían

31 Véase *La individuación* (2009) y *El modo de existencia de los objetos técnicos* (2007).

serlo los espías ficticios en el cine o la literatura). Sin embargo, en favor de hablar de un régimen de datos, se dará prioridad a la máquina de datos en sus versiones digitales y artificiales, de manera que se pueda ejemplificar su relación con la gubernamentalidad y la vigilancia. Virilio ya anticipaba una máquina de este carácter y hacía énfasis sobre la manera en que se perciben las imágenes:

“Ahora los objetos me perciben” –escribía el pintor Paul Klee en sus *Diarios*. Esta aseveración, cuando menos sorprendente, se hace, poco después, objetiva, verídica. ¿No se habla de la próxima producción de una “máquina de visión” capaz, no ya únicamente de reconocer los contornos de las formas, sino de una interpretación completa del campo visual, de la puesta en escena próxima o lejana de un entorno complejo? ¿No se habla de una nueva disciplina técnica, la “visiónica”, de la posibilidad de obtener una *visión sin mirada*, donde la vídeo-cámara se serviría del ordenador que asume para la máquina, y no ya para un telespectador, la capacidad de análisis del medio ambiente, la interpretación automática del sentido de los acontecimientos, en los dominios de la producción industrial, de la gestión de *stocks* o, también, en los de la robótica militar? (Virilio, 1998: 77).

Si la perpetua vigilancia no es el fin último de la neutralización del espacio, sí es hasta el momento el último nivel que, por cierto, podría no haber alcanzado aún su máximo desarrollo. La vigilancia poblacional existe, al igual que la estadística, desde las formas primigenias de gobierno, empezando por los guardianes de una ciudad y culminando con las cámaras de seguridad en las ciudades. No se puede asumir que la fuerza policial siempre haya sido contra el ciudadano, sin duda también se busca protegerlo. Ahí radica la dificultad de resistir a un Estado de vigilancia.³²

32 “The global surveillance society is the product of a complementary and iterative series of movement between state and corporate priorities, intimately linked with developments in the natural and applied sciences. The nexus of these priorities was frequently in war and security: either in the combination of espionage, cybernetics and military logistics that gradually emerged in the Twentieth Century during the succession of increasingly technologically sophisticated wars and confrontations; or in the continued attempts to control potentially unruly domestic urban working classes through policing, the prison system and other multi-purpose institutions like state welfare and health” (Ball y Murakami, 2013: 2).

Para el caso de los drones, la vigilancia es evidente: una máquina (con datos) que vigila desde el aire, irrumpiendo la normalidad social. Disparando a discreción o reportando la ubicación. Para el caso del espacio virtual, las intervenciones regulatorias que permiten identificar a quienes no respetan los lineamientos de la red. En el caso de las emergencias sanitarias: dar un seguimiento a los contagiados y prevenir a la población de no mantener contacto con los demás. Así podrían ofrecerse numerosos ejemplos, pero todos nos llevarían al mismo punto: la inminente imposición de la vigilancia.

En un *nomos* de la tierra también hay vigilancia, por supuesto. Elementos que recorren murallas, que patrullan unos kilómetros más allá del límite territorial y recolectan datos; guardianes que vigilan la actividad interna y detienen a perezosos o alborotadores. Pero en un *nomos* del espacio estas figuras evolucionan y devienen en unas más complejas. Ya no es el patrullero cruzando fronteras, sino el satélite y las cámaras detectando salidas y entradas de un país; ya no es el guardián hostigando a los civiles, sino el cuerpo policial reportando e infiltrándose en los barrios reconocidos como peligrosos. La vigilancia ahora es más pasiva que nunca, y aun así sumamente efectiva, esto debido a que puede procesar la información de mejor manera.

Más aún, es el régimen de las máquinas de datos. Agentes que procesan información y la hacen circular, empresas que resguardan datos de clientes y los comparten en una complicidad expuesta, tecnologías que observan y modelan. Parece propio de una ficción distópica decir que este régimen de datos puede decidir el futuro de la población, pero cuando se revisa la historia, se encuentra que siempre ha sido ése el objetivo. El Estado de excepción tradicional instauró un nuevo orden o reestableció el anterior, movió a la población de un estado a otro. Naomi Klein (2014) esquematizó el *shock* de los desastres, cómo sirve éste como experimento, proceso y fin. El Estado de vigilancia también es el estado de la paranoia, a pesar de que el fin de la neutralización es un espacio sin enemigos. ¿Quién es el enemigo del sujeto ahora? En un régimen de datos es imposible desaparecer. Cuando la máquina de visión de Virilio (1998) se enlaza con lo gubernamental, deviene omnisciente.

El Estado de vigilancia ya no se enmarca exclusivamente en la idea de un régimen tecnológico donde hay cámaras en cada esquina, puestos de control en entradas y salidas, localizadores implantados en el cuerpo, etcétera. El Estado de vigilancia es mayormente un régimen de datos, lo que resulta más efectivo que instalar sensores en todos lados. El Estado no sustrae la información de la

población por la fuerza, sino que por medio de todos los nodos virtuales que existen actualmente, es el ciudadano quien los ofrece. Cada vez necesitamos más una constitución de presencias virtuales (es decir, intangibles), de representación, de reconocimiento e incluso de un nombre. La gran mayoría de los servicios digitales solicitan a los usuarios un nombre, una dirección electrónica y una ubicación en favor de ofrecer un servicio más óptimo. Los usuarios facilitan sus datos sin cuestionarlo, pues por encima de la privacidad está la velocidad de los trámites.

Evidentemente hay ciudades que ejecutan medidas de vigilancia más severas. Un ejemplo de ello es Hong Kong, donde durante las protestas de 2019 (Hu, 2019: s. p.) se desplegó una considerable variedad de dispositivos que facilitaban la detención de manifestantes, como las cámaras de vigilancia con reconocimiento facial, drones equipados con la misma tecnología, policías filmando las protestas, rastreo de manifestantes por medio de su tarjeta para ingresar al metro, entre otras.

Por otro lado, sería ingenuo asumir que no vivir en un Estado de vigilancia tecnológica nos aleja del problema *per se* de la vigilancia. Allá donde haya datos, habrá vigilancia. No es necesario sufrir la paranoia de las cámaras o los drones por encima de nosotros. De hecho, resultaría más efectivo para un gobierno no tener que vigilar a sus ciudadanos todo el tiempo, en realidad, el ciudadano se hará vigilar por sí mismo.

Así se llega, entonces, al último estadio de la neutralización espacial: la neutralización total del plano donde se desenvuelve el ser humano, donde despliega sus relaciones, donde establece nexos, donde crece. Un nuevo *nomos* de la Tierra que ya no controla el territorio, sino que controla las distintas dimensiones de las dinámicas humanas. Para cuando Schmitt (2002) hablaba de él, ya se fraguaban los primeros proyectos de intervención. La sorpresa, acaso, es que la neutralización podría no encontrar un tope a su avance. Se neutraliza la geografía, se neutraliza lo virtual, se neutraliza lo público, se neutraliza el discurso... Las posibilidades son incontables.

Referencias

Agamben, G. (2005). *Estado de excepción. Homo Sacer II, I* (F. Costa e I. Costa trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- ____ (2017). *El uso de los cuerpos. Homo sacer IV*, 2 (R. Molina trad.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- ____ (2020). *¿En qué punto estamos? La epidemia como política* (R. Molina y M. D’Mez trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Arreguín-Toft, I. (2001). How the weak win wars. A theory of asymmetric conflict. *Internacional Security*, 26(1), 93-128.
- Ball, K., y D. Murakami (2013). Political Economies of Surveillance. *Surveillance & Society*, 11, 1-3.
- Baudrillard, J. (1994), *Simulacra and simulation* (S. Faria trad.). Michigan: Universidad de Michigan.
- Bernaut, F. (2020). Some Lessons from the History of Epidemics in Africa. *African Arguments*, 5 de junio, s. p. Recuperado el 1 de enero de 2021 de [<https://africanarguments.org/2020/06/some-lessons-from-the-history-of-epidemics-in-africa/>].
- Bracken-Roche, C. (2016). Domestic drones: the politics of verticality and the surveillance industrial complex. *Geographica Helvetica*, 71(3), 167-172. Recuperado el 20 de enero de 2021 de [<https://doi.org/10.5194/gh-71-167-2016>].
- Chamayou, G. (2015). *A theory of the drone* (J. Lloyd trad.). Nueva York: The New Press.
- Copeland, R. (2019). Google’s “Project Nightingale” Gathers Personal Health Data on Millions of Americans. *The Wall Street Journal*, 11 de noviembre, s. p. Recuperado el 15 de enero de 2021 de [<https://www.wsj.com/articles/google-s-secret-project-nightingale-gathers-personal-health-data-on-millions-of-americans-11573496790>].
- Covidvisualizer (2021). China. *Covidvisualizer*, 21 de febrero, s. p. Recuperado el 21 de febrero de 2021 de [<https://covidvisualizer.com/country?iso=CN>].
- Doheny, K. (2014). Ebola Virus: How Contagious?. *WebMD*, 2 de octubre, s. p. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://www.webmd.com/a-to-z-guides/news/20140806/ebola-virus-how-contagious>].
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)* (H. Pons trad.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galloway, A., Eugene T., y McKenzie W. (2014). *Excommunication. Three inquiries in media and mediation*. Chicago: Universidad de Chicago.

- Han, B. (2020). La emergencia viral y el mundo de mañana. Byung-Chul Han, el filósofo surcoreano que piensa desde Berlín. *El País*, 21 de marzo. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://elpais.com/ideas/2020-03-21/la-emergencia-viral-y-el-mundo-de-manana-byung-chul-han-el-filosofo-surcoreano-que-piensa-desde-berlin.html>].
- Hartmann, M. (2018). Facebook Haunted by Its Handling of 2016 Election Meddling. *Intelligencer*, 20 de marzo, s. p. Recuperado el 15 de enero de 2021 de [<https://nymag.com/intelligencer/2018/03/facebook-haunted-by-its-handling-of-2016-election-meddling.html>].
- Honigsbaum, M. (2013). Regulating the 1918-19 pandemic: flu, stoicism and the Northcliffe press. *Medical History*, 57(2), 165-185. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://doi.org/10.1017/mdh.2012.101>].
- Hu, C. (2019). What Hong Kong's masked protesters fear. *CNN*, 12 de septiembre. Recuperado el 20 de enero de 2021 de [<https://edition.cnn.com/2019/09/09/asia/smart-lamp-hong-kong-hnk-intl/index.html>].
- Klein, N. (2014). *The Shock Doctrine: The Rise of Disaster Capitalism*. Toronto: Penguin Books.
- Lawyer, A. (2016). How Europe exported the Black Death. *Science*, 26 de abril, s. p. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://www.science.org/content/article/how-europe-exported-black-death-rev2>].
- Link, D. (2020). Fact check: Meme makes false claims about media's 2016 and 2020 election coverage. *USA Today*, 25 de noviembre, s. p. Recuperado el 15 de enero de 2021 de [<https://www.usatoday.com/story/news/factcheck/2020/11/25/fact-check-false-claims-medias-2016-2020-election-coverage/3770232001/>].
- Mack, A. (1975). Why Big Nations Lose Small Wars: The Politics of Asymmetric Conflict. *World Politics*, 27(2), 175-200.
- Medical Xpress (2020). WHO chief calls COVID-19 “enemy against humanity”. *Medical Xpress*, 18 de marzo, s. p. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://medicalxpress.com/news/2020-03-chief-COVID-enemy-humanity.html>].
- Real Academia Española (2014). *Diccionario de la lengua española*, (23a ed.). Madrid: Asociación de Academias de la Lengua Española. Recuperado el 10 de enero de 2021 de [<https://dle.rae.es>].
- Simondon, G. (2008). *El modo de existencia de los objetos técnicos* (M. Martínez y P. Rodríguez trads.). Buenos Aires: Prometeo Libros.

- ____ (2009). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información* (P. Ires trad.). Buenos Aires: La Cebra / Editorial Cactus.
- Schmitt, C. (2002). *El nomos de la Tierra en el Derecho de Gentes del Ius Publicum Europaeum*. Granada: Comares.
- Solon, O. y S. Siddiqui (2017). Russia-backed Facebook posts “reached 126m Americans” during US election. *The Guardian*, 30 de octubre, s. p. Recuperado el 15 de enero de 2021 de [<https://www.theguardian.com/technology/2017/oct/30/facebook-russia-fake-accounts-126-million>].
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión* (M. Antolín trad.). Madrid: Cátedra.
- Weizmann, E. (2007). *Hollow land. Israel's Architecture of occupation*. Nueva York: Verso.
- World Health Organization (2000). *WHO Report on Global Surveillance of Epidemic-prone Infectious Diseases*. S. c.:World Health Organization. Recuperado el 1 de febrero de 2021 de [<https://apps.who.int/iris/handle/10665/66485>].

Semblanzas

Armando Villegas Contreras

Doctor en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y profesor investigador de tiempo completo del Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHu) de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ha coordinado el seminario de investigación “Figuras del discurso” del mismo centro de estudios. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Ha coordinado, junto a Roberto Monroy, Laksmi de Mora y Natalia Talavera los libros *Figuras del discurso I. Exclusión, filosofía y política*, *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*, y *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido y la memoria* (Bonilla Artigas / UAEM, 2014, 2015 y 2017). Ha escrito más de 50 artículos en revistas especializadas y capítulos de libros en México y el extranjero. También de su autoría destaca *La propiedad de las palabras. Ensayos de retórica, filosofía y política* (Juan Pablos,

2014). Su línea de trabajo es el discurso político y estético contemporáneo. Su más reciente libro se titula *Sobre la animalidad (y otros textos afines a la política contemporánea)* (2020, Bonilla Artigas / UAEM).

Natalia Elizabeth Talavera Baby

Maestra y candidata a doctora en Filosofía por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), maestra en Psicoanálisis por la Universidad de Buenos Aires (UBA), licenciada en Psicología por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ha coordinado, junto a Armando Villegas, Roberto Monroy y Laksmi de Mora, los libros *Figuras del discurso I. Exclusión, filosofía y política*, *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*, y *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido y la memoria*. Profesora de las asignaturas de “Filosofía del lenguaje” y “Problemas de Filosofía del lenguaje” en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Miembro activo de los seminarios permanentes de investigación “Figuras del discurso”, dirigido por el doctor Armando Villegas Contreras (UAEM) y “Alteridad y exclusiones”, dirigido por la doctora Ana María Martínez de la Escalera y la doctora Erika Lindig Cisneros (UNAM).

Alfredo Rodríguez Chavarría

Doctorante en Humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos en la línea de investigación Teorías Filosóficas y Literarias Contemporáneas. Miembro del seminario “Figuras del discurso”.

Roberto Monroy Álvarez

Doctorante en Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México, maestro en Humanidades y licenciado en Letras Hispánicas por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Se encuentra adscrito al Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades (CIIHU), UAEM-México. Es profesor en los departamentos de Letras Hispánicas y Ciencias de la Comunicación de la misma institución. Es miembro del seminario “Figuras del discurso”. Ahí ha coordinado junto a Armando Villegas, Natalia Talavera y Laksmi de Mora, los libros *Figuras del discurso I. Exclusión, filosofía y política*, *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión*, y *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido y la memoria*. Es editor

en jefe de la revista académica *Estudios del discurso* del CIIHU, de la UAEM. Sus líneas de investigación parten de la estética, la retórica y la política.

Laksmi de Mora Martínez

Doctora en Humanidades, maestra en Imagen, Arte, Cultura y Sociedad y licenciada en Antropología por la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Ha sido coordinadora del seminario permanente “Figuras del discurso” en un periodo de 2019-2022 en el Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades de la UAEM y profesora en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la misma institución. Ha sido coordinadora junto a Armando Villegas, Natalia Talavera y Roberto Monroy los libros *Figuras del discurso II. Temas contemporáneos de política y exclusión* y *Figuras del discurso III. La violencia, el olvido y la memoria*. Cuenta con ponencias y publicaciones en cuanto al género y las relaciones de poder en la imagen. Su investigación reciente trata sobre la imagen de las mujeres desaparecidas y la mirada feminista. Sus líneas de investigación son la representación del género en la imagen, la teoría de la imagen y el arte feminista.

Irving Juárez Gómez

Doctor en Humanidades por la Universidad Pompeu Fabra, maestro en Literatura Mexicana por la Benemérita Universidad Autónoma Puebla y licenciado en Letras Españolas por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Ha colaborado en diversas publicaciones, nacionales e internacionales. En 2006 editó el libro *Diccionario de creencias y tradición oral de Nuevo León*. Es diseñador editorial y ha realizado varios proyectos al respecto. Actualmente se desempeña como docente en el Centro Morelense de las Artes, el Tecnológico de Monterrey y la Universidad Internacional. Además, realiza una estancia posdoctoral en Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos y es participante activo del seminario de “Figuras del discurso”, dirigido por el doctor Armando Villegas, donde investiga las relaciones entre arte, filosofía, literatura y política.

Allison Magali Cruz Aparicio

Estudiante en la Maestría en Humanidades en la línea de investigación Historia, Literatura y Representaciones Culturales, y licenciada en Letras Hispánicas por el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales

de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Miembro del seminario de “Figuras del discurso” desde septiembre de 2019. Sus temas de interés son la identidad y los estudios de género en la literatura, el análisis del discurso, y los procesos de edición en textos académicos y de divulgación.

Ma. Centeocihuatl Virto Martínez

Profesora en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Cofundadora del Centro EICH. Miembro del seminario “Figuras del discurso” en la UAEM. Miembro del Programa Nacional Salas de Lectura. Sus líneas de investigación son análisis del discurso, violencia de género contra las mujeres, violencias y nota roja.

Manuel Reynoso de la Paz

Profesor en el Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales en la Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM). Cofundador del Centro EICH. Miembro del seminario “Figuras del discurso” en la UAEM. Miembro del Programa Nacional Salas de Lectura. Sus líneas de investigación son Estética, análisis del discurso, violencias, violencia de género y crítica de género.


José Carlos Méndez Gamez

Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México con la tesis “La neutralización del espacio. Carl Schmitt y la cuestión de un nuevo *nomos* de la Tierra”, donde se exploran posibles rutas hacia los espacios como núcleos de control y acción política.

Enrique Luján Salazar

Desde 2010 es doctor en Filosofía por la UNAM con la tesis doctoral *Hermenéutica, analogía e historicidad*. Ejerce como profesor investigador en el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Aguascalientes (UAA). Se desempeña como profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su labor de investigación se centra en los proyectos sobre “Filosofía de la ciencia, ciencias sociales y hermenéutica” y “Los usos de un contexto: lenguaje, conocimiento y acción”. Entre sus publicaciones podemos mencionar *Perspectivismo y genealogía. Un ensayo sobre Nietzsche* (2005), *Hermenéutica analógica: una propuesta contemporánea*, como compilador (2002), e *Interpretación, analogía*

y realidad (2004), además de diversos artículos como: “Un desafío actual: confiar en el quehacer político. La idea analógica sobre la democracia en Antonio Caso”, “Diagnóstico curricular en la Educación Básica” y “El plan de estudios de la Licenciatura en Pedagogía y el conocimiento de lo educativo”. Miembro de la Dirección y el Consejo Consultivo de la Revista del Centro de Ciencias Sociales y Humanidades *Caleidoscopio*. Colaborador de la Revista de arte y cultura *El Gran Vidrio*.



Arqueología de las sensibilidades
(que refieren violencias)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.