

LA MEDIACIÓN EN EL RÉGIMEN DE SUBJETIVIDAD BIO/NECROPOLÍTICA:

DE LA MINERÍA DE DATOS
AL CONSUMO COMERCIAL DE LO VIOLENTO

Ariadna ESTÉVEZ

Coordinadora



Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Jurídicas



LA MEDIACIÓN EN EL RÉGIMEN DE SUBJETIVIDAD
BIO/NECROPOLÍTICA: DE LA MINERÍA DE DATOS
AL CONSUMO COMERCIAL DE LO VIOLENTO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS
Serie DOCTRINA JURÍDICA, núm. 873

COORDINACIÓN EDITORIAL

Lic. Raúl Márquez Romero
Secretario técnico

Mtra. Wendy Vanesa Rocha Cacho
Jefa del Departamento de Publicaciones

Ricardo Hernández Montes de Oca
Cuidado de la edición y formación en computadora

Edith Aguilar Gálvez
Elaboración de portada

LA MEDIACIÓN
EN EL RÉGIMEN DE SUBJETIVIDAD
BIO/NECROPOLÍTICA:
DE LA MINERÍA DE DATOS
AL CONSUMO COMERCIAL
DE LO VIOLENTO

ARIADNA ESTÉVEZ

Coordinadora



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS
MÉXICO, 2019

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad
Nacional Autónoma de México.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Primera edición: 9 de septiembre de 2019

DR © 2019. Universidad Nacional Autónoma de México

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS

Circuito Maestro Mario de la Cueva s/n
Ciudad de la Investigación en Humanidades
Ciudad Universitaria, 04510 Ciudad de México

Impreso y hecho en México

ISBN: 978-607-30-2152-4

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN. Mediación en la necropolítica y la biopolítica: produciendo el <i>homo economicus</i> neoliberal y desechable	XI
Ariadna ESTÉVEZ	
CAPÍTULO PRIMERO	
Bioalgoritmos y el camino a <i>Roma</i> (de Cuarón): audiencias creadas para un cine mexicano en extinción.	1
Sandra LOEWE	
CAPÍTULO SEGUNDO	
Subjetividades necropolíticas 2.0: la narco- <i>selfie</i>	25
Fernando GUTIÉRREZ CHAMPION	
CAPÍTULO TERCERO	
<i>El señor de las moscas</i> , cuando los niños juegan en estado de excep- ción.	63
Martín Gabriel REYES PÉREZ	
CAPÍTULO CUARTO	
Mecánica del sufrimiento y naturalización de la muerte violenta: imágenes del <i>juvenicidio</i> en la prensa veracruzana	105
Diana Alejandra SILVA LONDOÑO	
CAPÍTULO QUINTO	
Nazario Moreno: de capo de la droga a héroe distópico	129
Citlalli MENDOZA	
CAPÍTULO SEXTO	
Glamour en las construcciones audiovisuales del narcotráfico: “El Chapo” en la serie de Netflix	147
Tanius KARAM CÁRDENAS	

INTRODUCCIÓN

MEDIACIÓN EN LA NECROPOLÍTICA Y LA BIOPOLÍTICA: PRODUCIENDO EL *HOMO ECONOMICUS* NEOLIBERAL Y DESECHABLE

Ariadna ESTÉVEZ*

El sujeto y no el poder fue el interés de Foucault al hacer sus investigaciones, pero dado que ambos están tan irremediabilmente unidos, sus investigaciones terminaron siendo sobre las modalidades de objetivación del poder mediante las cuales los seres humanos se convierten en sujetos. Según él, hay tres de estas modalidades: 1) las formas de investigación que denominamos ciencias y con las cuales los individuos se convierten en el sujeto de la productividad en la economía; 2) las prácticas divisorias mediante las cuales el sujeto es dividido dentro de su propio cuerpo o se le divide de otros, y 3) cómo los seres humanos se convierten a sí mismos en sujetos (Foucault, 1988).

Lo que interesa en este libro es analizar cómo los medios de comunicación, tanto los tradicionales como los denominados nuevos, se constituyen en modalidades de objetivación que hacen que los sujetos se conviertan en una (bio)parte de la economía; se les criminalice para dividirlos del resto de la sociedad, y se identifiquen a sí mismos como parte del engranaje de la economía neoliberal y criminal. Los medios así entendidos son parte fundamental del régimen de subjetividad biopolítica y necropolítica en México. Según Mbembe, un régimen de subjetividad es:

...el ensamblaje compartido de configuraciones imaginarias de “lo cotidiano”, imaginarios que tienen una base material; y sistemas de entendimiento a los que la gente refiere para construir una idea más o menos clara de diversos fenómenos y sus efectos, para determinar lo que es posible y factible, así como las lógicas de acción eficaz. De forma más general, un régimen de subjetivi-

* Investigadora en el Centro de Investigaciones sobre América del Norte de la UNAM.
E-mail: aestevez@unam.mx.

dad es un ensamblaje de formas de vida, representación y experiencia de la contemporaneidad, al tiempo que inscribe esta experiencia en la mentalidad, entendimiento y lenguaje de un tiempo histórico (Mbembe, 1995: 324).

El objetivo es, pues, analizar las subjetividades que surgen de los poderes de regular y administrar la vida a través de la mediación digital, televisiva, literaria y periodística, en un país como México, donde la biopolítica algorítmica, el trabajo inmaterial y las subjetividades necropolíticas se juntan para reproducir regímenes de subjetividad marcados por la violencia, el machismo, el narcotráfico y la explotación y la subordinación a Estados Unidos. Se examinarán las distintas identidades del régimen de subjetividad biopolítica y necropolítica que son producto o reflejo de la mediación digital y mediática. Antes de describir los capítulos que lo componen y cómo y dónde se insertan sus hallazgos en el régimen de subjetividad biopolítica y necropolítica mexicana, es necesario definir el papel y la relación del sujeto con el poder, según el pensamiento de Foucault, para posteriormente caracterizarlo en las instancias específicas del biopoder y el necropoder.

I. LA SUBJETIVIDAD BIOPOLÍTICA

Según Foucault, en la biopolítica el sujeto por antonomasia es el *homo economicus*, pero no el del liberalismo inglés, sino uno puramente neoliberal que surge a raíz de la teoría del capital humano, que es una lectura neoliberal del rol del trabajo en la reproducción del capital. El interés del neoliberalismo en el trabajo no sólo incorporó la parte faltante de su enfoque a la producción económica —a la tierra y el capital le estaba faltando el empleo—, sino que hizo de la conducta humana un objeto del estudio económico. Sin embargo, para los liberales el empleo no es una categoría abstracta —como ocurre en el marxismo—, sino una decisión racional que hacen los individuos para ubicar recursos escasos. El trabajo se considera una conducta económica que es practicada, implementada y calculada por la persona que trabaja (Foucault, 2004: 216-237).

De esta forma, y si se considera, como hacen los liberales, que el capital es todo aquello que es fuente de ingreso futuro, el salario es el ingreso generado por el capital humano, el cual se conforma por todos los factores físicos y psicológicos que permiten a alguien ganarse un salario. Tiene elementos biológicos, pero también requiere de inversión en educación y movilidad (por ejemplo, la decisión de migrar). Desde el punto de vista del trabajador, su trabajo es su propio capital, una habilidad, una destreza que

es inseparable de la persona que la posee. El carácter inherente del capital humano hace evidente que las personas son en sí mismas máquinas que no pueden ser alienadas, lo cual es la base del análisis político y de la lucha de clases del marxismo. Por el contrario, el ser humano visto como máquina significa que produce ganancias, lo cual es en sí mismo el negocio. La humana es una sociedad y una economía de unidades que funcionan como negocios autoproducidos. El *homo economicus* del neoliberalismo es entonces un empresario de sí mismo, y él mismo es su propio capital, productor, fuente de ganancias y generador de su propia satisfacción. El nuevo *homo economicus* es a la vez consumidor y productor (Foucault, 2004: 216-237).

El empresario de sí mismo como subjetividad fundamental de la biopolítica es lo mismo el *hipster* creativo que el periodista *freelancer*, el académico *super-star*, el conferencista de *TED-Talks*, el *crack* futbolero, el *YouTuber* y *twittero trendy*, e incluso las amas de casa que venden productos de belleza y manualidades en *Facebook* y las personas que ponen sus casas a rentar en el *Airbnb*. Recientemente se han hecho estudios de las diversas instanciaciones del sujeto neoliberal o biopolítico, como aquel que se hace sujeto de derechos humanos o el que se endeuda (Saidel, 2016), o el que se hace un promotor del mercado del *fitness* (Costa, 2008).

El *homo economicus* puede ser hombre o mujer, por supuesto, pero cuando se reflexiona en *homo economicus* de gran influencia, tales como el propio presidente de Estados Unidos, Donald Trump, u otros empresarios de corporaciones globales que tienen el control de la bioeconomía tecnológica como la describiremos más abajo, no está de más reparar en la masculinidad de este sujeto, que es la versión más neoliberalizada de la masculinidad hegemónica. Raewyn Connell dice que la masculinidad no refiere a los hombres como entidades biológicas sino a prácticas que constituyen formas de ser hombre, y son el producto de un sistema de relaciones de género (cómo se relacionan hombres y mujeres), en particular: 1) las relaciones de poder, o quién subordina a quien; 2) las relaciones de producción económica, es decir, la división genérica del trabajo; 3) el vínculo emocional, y 4) el deseo sexual vinculado a lo emocional. En la masculinidad hegemónica, las relaciones de género se distinguen porque las mujeres se encuentran subordinadas a los hombres en las esferas pública y privada; las mujeres son vistas como sujetos de la vida privada o el hogar; a las mujeres se les vincula al amor romántico, mientras que a los hombres se les impulsa a la depredación sexual, y existe sexo coercitivo y hay desigualdad en el placer (Connell, 2015).

A esta definición de Connell yo agregaría que dentro de las relaciones de poder de la masculinidad existen también elementos de clase y raza tanto en la relación hombre-mujer como hombre-hombre —lo que se conoce en

la teoría feminista como interseccionalidad—. Acerca de la primera, puede existir una racialización sexual en la que la cosificación afecte a ciertos tipos de mujeres más que a otras —la hipersexualización de las mujeres negras, por ejemplo— o un dominio de clase —el tráfico y trata sexual de mujeres pobres e indígenas—. En cuanto a la segunda, existe una jerarquía de clase y raza en la que los hombres blancos están por arriba de los hombres blancos homosexuales, y éstos (posiblemente) por encima de los hombres negros e indígenas, y éstos arriba de los afrodescendientes e indígenas pobres, y éstos por encima de los de su raza pero gays, etcétera.

La masculinidad hegemónica no es una atribución fija, es la masculinidad que ocupa la posición dominante en un modelo dado de relaciones de género, una posición siempre disputable. Es la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de legitimidad del patriarcado la que garantiza la posición dominante de los hombres y la subordinación de mujeres. La masculinidad es hegemónica si hay correspondencia entre ideal cultural y poder institucional, si es colectiva (Connell, 2015).

La masculinidad hegemónica del *homo economicus* es la que Connell denomina masculinidad corporativa, y que es la que refuerza agresivamente los elementos más nocivos de la masculinidad hegemónica. Ésta se caracteriza por: 1) un enfoque en el logro competitivo y un cierto carácter despiadado para conseguir sus metas personales y corporativas (los negocios son un bien mayor, por encima del trabajo); 2) trabajar largas jornadas bajo alta presión es valorado e incluso esencial, y 3) las relaciones personales, cultura, comunidad e hijos e hijas son aislados en un mundo privado y privatizado de esposas, novias, empleadas cuidadoras; el desprecio a los que no logran destacar en el sistema competitivo (Connell, 2013; Connell, 2015).

II. LA SUBJETIVIDAD NECROPOLÍTICA

El *homo economicus* también tiene su proyección distópica y de sombra, ilegal e incluso criminal, porque ¿qué pasa con todos aquellos individuos que desecha el neoliberalismo, las personas que no tienen ni las oportunidades ni el ingreso para invertir en su propio capital humano, que no tienen un doctorado en Inglaterra o un socio del Tec de Monterrey que les financie su diseño o la remodelación de su *depa* en una colonia *hipster* para ofertarlo en *Airbnb*? El *homo economicus desechado* también puede tomar la decisión de migrar, posiblemente de forma indocumentada, pero también puede optar o verse conducido a optar por una carrera en la economía de muerte, volviéndose sujeto y

objeto del poder de administrar muerte, invirtiendo en un tipo de capital que va desde el manejo de armas hasta el odio, el sufrimiento y la deshumanización. El *sicario*, el *capo* y el *halcón* son *homo economicus* necropolíticos.

En 1992 Achille Mbembe, a quien se le atribuye el concepto de necropolítica, decía que la subjetividad estaba siendo transformada por la violencia que se generaba a raíz del adlgazamiento neoliberal del Estado y su consecuente retiro de los servicios públicos y la seguridad social, y el *entrepreneurship* de burócratas que vendían servicios al mejor postor, o los mercenarios que se alquilaban para la guerra. Esta crisis social se reflejaba como una crisis del sujeto que en sí misma producía violencia (Mbembe, 1995: 327). Ya en el siglo XXI expresó las diferencias del poder que generaban estas divergencias en la subjetividad neoliberal del primer y tercer mundo. Mbembe (2011) empezó a hablar de necropolítica. Para él la biopolítica no es suficiente para entender cómo la vida se subordina al poder de la muerte en África. Afirma que la proliferación de armas y la existencia de mundos de muerte —lugares donde las personas se encuentran tan marginadas que en realidad viven como muertos vivientes— son un indicador de que existe una política de la muerte (necropolítica) en lugar de una política de la vida (biopolítica) como la entiende Foucault (Mbembe, 2011). Mbembe examina cómo el derecho soberano de matar se reformula en las sociedades donde el estado de excepción es permanente.

Según Mbembe, en un estado sistemático de emergencia el poder se refiere y apela constantemente a la excepción y a una idea ficticia del enemigo. Mbembe afirma que el esclavismo y el colonialismo en África y en Palestina han sido el producto de la política de la vida, aunque estas tragedias humanas de la modernidad han sido ignoradas en las lecturas históricas del biopoder. Las milicias urbanas, los ejércitos privados y las policías de seguridad privada tienen también acceso a las técnicas y prácticas de muerte. La proliferación de entidades necroempoderadas, junto con el acceso generalizado a tecnologías sofisticadas de destrucción y las consecuencias de las políticas socioeconómicas neoliberales, hace que los campos de concentración, los guetos y las plantaciones se conviertan en aparatos disciplinarios innecesarios porque son fácilmente sustituidos por la masacre, una tecnología del necropoder que puede ejecutarse en cualquier lugar y en cualquier momento (Mbembe, 2011).

Pero Mbembe no profundizó en la subjetividad necropolítica. Es a Sa-yak Valencia (2010) a quien le debemos la conceptualización del sujeto de la necropolítica, el *homo economicus* distópico. Ella lo llama el “sujeto endriago”. El Endriago es un personaje mítico del libro *Amadís de Gaula*, el cual pertenece a la literatura medieval española. El Endriago es un monstruo, un

híbrido que conjuga hombre, hidra y dragón; es una bestia de gran altura, fuerte y ágil que habita tierras infernales y produce un gran temor entre sus enemigos. Valencia adopta el término Endriago para conceptualizar a los hombres que utilizan la violencia como medio de supervivencia, mecanismo de autoafirmación, y herramienta de trabajo. Los endriagos no sólo matan y torturan por dinero, sino que también buscan dignidad y autoafirmación a través de una lógica “kamikaze”. Valencia afirma que dadas las condiciones sociales y culturales imperantes en México no debería ser una sorpresa que los endriagos usen prácticas *gore* para satisfacer sus demandas consumistas, ya que con ello subvierten la sensación de fracaso causada por la frustración material (Valencia, 2010).

Para Valencia el Endriago es la subjetividad disidente del neoliberalismo, pero no significa que sea una resistencia legítima: los endriagos siguen siendo hombres de negocios que toman el neoliberalismo hasta sus últimas consecuencias, resistiendo el Estado neoliberal pero de una manera distópica. Según Valencia, el Endriago no se opone al Estado como tal, sino que quiere reemplazarlo en sus funciones biopolíticas de control de la población, el territorio y la seguridad, a través de las técnicas y tácticas de dominación *gore* (Valencia, 2010). Las relaciones de necropoder actúan para inducir a los endriagos a necropácticas que se ofrecen en el biomercado, las opciones “laborales” que quedan para quienes no pueden afirmarse identitariamente en la economía “legal”.

Tres factores sostienen socialmente al sujeto Endriago: las presiones del mercado, los medios de comunicación y la masculinidad hegemónica, mismos que en este libro se interpretan como técnicas de producción, de significación y de dominación que permiten al necropoder mantener sus dispositivos y estrategias, es decir, la guerra contra el narcotráfico y la militarización, respectivamente. En primer lugar, sobre las presiones del mercado, los sujetos no son ya una parte externa de los mercados, sino una interna mediante la cual el consumo define y determina sus subjetividades. El mercado se convierte en un *biomercado*. No debe sorprender entonces que el biomercado incluya también los mercados *gore*, los cuales ofrecen las mercancías y los servicios asociados al necropoder, como las drogas ilegales, la violencia, el asesinato y el tráfico de órganos humanos y de las mujeres y niñas con fines de esclavitud sexual. Valencia dice que estos varones no quieren perder su rol de proveedores y dominadores de mujeres y están dispuestos a alquilar sus cuerpos a la prestación de servicios *gore*, que abarcan: asesinatos, feminicidios, secuestros, desapariciones, tortura, extracción de órganos de sujetos vivos, tráfico y esclavitud laboral y sexual de niñas, niños y mujeres (Valencia, 2010).

En segundo lugar, el régimen heteropatriarcal juega un papel clave en el necropoder porque las masculinidades marginadas hacen atractiva la idea del Endriago. Debido a que no tienen acceso a empleos legales significativos ni oportunidades, los sujetos masculinos marginados necesitan resignificarse a través de medios alternativos, y los dispositivos del necropoder resultan atractivos. La subjetividad del Endriago es en parte posible gracias al patriarcado y los patrones de conducta del tipo de masculinidad hegemónica y violenta. Finalmente, según Valencia, la masculinidad del sujeto Endriago se legitima a través de los medios de comunicación. A esto volveré en el siguiente apartado.

III. LA MEDIACIÓN EN EL RÉGIMEN DE SUBJETIVIDAD BIOPOLÍTICA Y NECROPOLÍTICA

En los dos apartados anteriores vimos cómo se configuran las subjetividades en el régimen biopolítico y necropolítico, pero falta ver cómo y con qué consecuencias son objetivados a través de los medios de comunicación, es decir, cómo son mediados. Kember y Zylinska sugieren que la tecnología de los medios de comunicación siempre ha sido parte del sujeto social, y cumple la función de mediar su relación con la vida económica, social y cultural. Para analizar esto proponen el concepto de *mediación*, que entraña el supuesto axiomático de que desde que empezó a usar tecnología, el sujeto social se ha transformado a sí mismo con su uso, forma y contenidos. Mediación es el proceso originario del surgimiento de los medios, en el que las tecnologías son estabilizaciones en marcha de los flujos mediáticos (Kember y Zylinska, 2015: 21), y sirve para hablar de los nuevos medios en el contexto de continuidad y cambio, y no en un trayecto lineal de antecedentes. El punto de la mediación es analizar lo que emerge de los procesos de cambio tecnológico y lo que está siendo mediado (Kember y Zylinska, 2015: 11).

La mediación es un concepto que sirve para apreciar la instanciación de modalidades de objetivación, tales como las plataformas de *video en streaming* para el consumo de productos culturales, pues permite evaluar los efectos simultáneos del medio y el producto cultural. La aparición de plataformas como Netflix, Amazon Prime, Vevo o Hulu, entre otras, ha hecho más accesible y flexible el consumo de programas y películas, y ha cambiado incluso la oferta de la televisión tradicional (Orozco, 2016). Asimismo, sirve para analizar la autopromoción de diversos tipos de *homo economicus* —emprendedores y empresarios de sí mismos— en Twitter, YouTube y Facebook como parte biológica de economías legales, ilegales y de muerte.

Para Sayak Valencia, estas modalidades de subjetivación son medios de propagación de lo que ella denomina el “régimen *live*”, el cual describe como

...aquel que se basa en la fabricación/suplantación de la realidad a través de los dispositivos visuales (desafiando y re-elaborando el régimen de verdad) y cuyas principales características son: la eliminación visual de la división público-privado, la reificación del tiempo como algo sin duración (pura adrenalina, instantaneidad y desmemoria), la cosmetización extrema de las imágenes y su despolitización crítica. En dicho régimen ya no se representa la realidad sino que se produce directamente, es decir, el régimen *live* es de orden psicopolítico y está engarzado a la producción de algoritmos e información que puede ser rentabilizada en múltiples formas, lo cual es propio de la minería de datos y el Big Data (Valencia, 2018: 2).

Aun cuando el concepto de régimen *live* es muy potente para entender la función general de los medios digitales, creemos que el de mediación es más funcional para analizar las modalidades de objetivación ya mencionadas —el sujeto como bioparte del mercado; la separación de individuos patologizados de los “normales”, y la forma en que el sujeto se hace sujeto de la biopolítica y la necropolítica— a través de los medios. Kember y Zylinska proponen algunos ejes de análisis para ponderar estas modalidades que ellas denominan “implicaciones éticas de la mediación”, que en los enfoques más estructuralistas sería llanamente la explotación del trabajo inmaterial (Prassl, 2018; Rose y Spencer, 2016). El primer eje —que se conecta con la modalidad de objetivación mediante la cual los sujetos se integran orgánica y biológicamente al mercado— es la biopolítica algorítmica, que tiene que ver justamente con lo que Hardt y Negri (en Rose y Spencer, 2016) definieron como trabajo inmaterial, es decir, el trabajo que produce bienes intangibles que son centrales a la economía neoliberal, tales como información, conocimiento, ideas, imágenes, relaciones y afectos, y en ese trance convierten a los sujetos que los producen en parte integral de la economía (en Rose y Spencer, 2016). Como se verá en el capítulo segundo, este eje de análisis de la mediación tiene también su lado ilegal o criminal. Los sujetos endriagos también acceden a plataformas digitales como Facebook, en las cuales los sujetos necroempoderados hacen *marketing* de su imagen como sicarios y a la vez venden servicios de muerte y reclutan personas para la economía ilegal.

El segundo es la política económica de los nuevos medios, la cual se refiere a la ubicación de los sujetos humanos y no humanos en el proceso económico. Otros la llaman la economía *Uber* o de *concierto*, por su centralidad en la creación y uso de *apps* que conectan en línea a consumidores, negocios

y trabajadores, y por ser como un concierto de rock en el que el artista da un *show* y no tiene mayor compromiso con sus espectadores después de él. En esta economía, como si se tratara de una *lucha de clases 2.0*, las clases medias y altas usan *apps* para comprar servicios, pero esos servicios son los mismos sujetos precarizados que operan la tecnología y producen los algoritmos que aquellos adquieren; esto constituye una paradoja porque los sujetos-servicio son también los sujetos-trabajadores (Prassl, 2018). La línea entre este eje y el anterior es tenue —si no es que inexistente— para entender la modalidad de objetivación del biomercado.

Además de estos dos ejes, para los fines del régimen de subjetividad necropolítica habría que agregar otros dos: la producción y patologización de subjetividades endriagas para su criminalización y eventual conducción a momentos y prácticas de muerte, y la legitimación y glamurización de masculinidades violentas o necropolíticas. Respecto de la fabricación de subjetividades endriagas, la atribución de una subjetividad endriaga a algunos grupos poblacionales como los jóvenes y los niños tienen como finalidad deshumanizarlos, separarlos de la población normal de conducta humana y moral. Sobre la legitimación de masculinidades violentas, cada vez más programas de televisión, películas, videojuegos, moda y diseño exaltan la violencia industrial, la subjetividad del Endriago y el necropoder. Las series de televisión *Los Soprano*, *Breaking Bad* y *Narcos*, así como las películas *Rockanrolla*, *Snatch* y *Sicario* son un buen ejemplo de ello. Los gánsteres y los sicarios —endriagos— se convierten en celebridades y por consiguiente, en modelos a seguir. La fabricación mediática de sujetos endriagos ficticios o reales para su estigmatización o legitimación es resultado de la modalidad de objetivación mediante la cual el sujeto proyecta su propia identidad o sus aspiraciones en las dinámicas del biopoder y el necropoder.

Lo que indican estos cuatro ejes de análisis ético de la mediación que se corresponden con las diversas modalidades de objetivación es que examinar la reproducción del régimen de subjetividad biopolítica y necropolítica en la mediación es clave si queremos entender las consecuencias e implicaciones sociales que tienen los medios digitales en la producción de sujetos sociales que se vuelven biopartes del engranaje neoliberal y ejecutores privados de la soberanía en una política de muerte. Como lo sugiere el filósofo camerunés Achille Mbembe, los nuevos medios y el sujeto son la misma cosa: “La era computacional (la era de Facebook, Instagram, Twitter) está dominada por la idea de que hay pizarras limpias en el inconsciente. Los nuevos medios no sólo han levantado la tapa que las épocas culturales anteriores habían puesto en el inconsciente. Los nuevos medios se han convertido en las nuevas infraestructuras del inconsciente” (Mbembe, 2016).

IV. ESTRUCTURA DEL LIBRO

Los capítulos que componen el libro son análisis de las instanciaciones mediáticas de las modalidades de objetivación del biopoder y el necropoder, es decir, casos que pueden ser examinados en la perspectiva ética del análisis de la mediación. Bajo el primer eje ético, el de la biopolítica algorítmica, que también corresponde a las modalidades de la bioeconomía y la forma en que los sujetos se hacen sujetos del biopoder y el necropoder, está el capítulo primero, “Bioalgoritmos y el camino a *Roma* (de Cuarón): audiencias creadas para un cine mexicano en extinción”, de Sandra Loewe. Ella examina cómo la gubernamentalidad neoliberal establecida con el TLCAN en México conformó una hegemonía cultural de consumo audiovisual importante, al eliminar el consumo de la cinematografía nacional y dejar la producción de ésta en manos del Estado.

Internet se convirtió en un espacio para que las producciones cinematográficas obtengan un segundo visionado dentro de las diversas plataformas que hospedan audiovisual, así como ingresos económicos mediante la monetización; sin embargo, la falta de estrategias de difusión en este medio y los algoritmos programados para los motores de búsqueda colocan a estas producciones al consumo de nichos específicos que no logran competir contra las estrategias digitales implementadas por las empresas de distribución norteamericanas. Este ensayo se concentra en el análisis de la construcción de audiencias digitales dentro de Internet, su consumo y los espacios que se han otorgado dentro de este medio para la cinematografía nacional a través de los algoritmos como flujos de efectivo dentro del neoliberalismo. Analiza como estudio de caso la película *Roma*, de Alfonso Cuarón (2018), que fue un éxito en taquilla y en Netflix gracias a su estrategia de distribución.

En el segundo eje, el de la política económica de los nuevos medios, que corresponde a las mismas modalidades de objetivación mencionadas arriba, está el capítulo segundo, “Subjetividades necropolíticas 2.0: la narco-*selfie*” de Fernando Gutiérrez Champion. Él examina cómo los sujetos endriagos reproducen la economía criminal a través de la promoción de su imagen como una inversión en capital humano criminal. Con base en el concepto de *narcomáquina* y la *selfie* como dispositivo, Gutiérrez Champion argumenta que el narco utiliza plataformas digitales 2.0 como Facebook para comunicar, popularizar y reproducir subjetividades necropolíticas para operar la *narcomáquina*, convirtiéndose la narco-*selfie* en una parte integral del dispositivo cultural a través del cual el narco se ha convertido en una forma y un estilo de vida que ha logrado permear distintas capas de la vida social en México.

En el tercer eje, el de la fabricación de endriagos para su deshumanización, que se corresponde con la modalidad en la que los sujetos sanos se separan de los patológicos, están dos capítulos que abordan temas dolorosos. El primero es el capítulo tercero, “*El señor de las moscas*: cuando los niños juegan en estado de excepción”, de Martín Gabriel Reyes Pérez. Allí el autor aborda la emergencia de un acontecimiento disruptivo: homicidios y torturas cometidos por niños sicarios o que aspiran a serlo. La perplejidad que han provocado estos acontecimientos, a nivel de la opinión pública pero también en el ámbito intelectual, se evidencia en la inadecuación de las categorías mediante las cuales se intenta dar cuenta de los resortes íntimos de estos actos, lo que obliga a modificar la concepción de la infancia, del juego, e incluso de la violencia misma. Se centra en el análisis de uno de estos hechos: la tortura y muerte de un niño de seis años, Christopher Raymundo, a manos de cinco adolescentes durante un “juego” de secuestro. Las coordenadas de este crimen se trazan recurriendo a la novela de Golding: *El señor de las moscas*, en el que se presenta la ficción de un juego de niños que, enfrentados a las exigencias de la supervivencia, termina asesinando también a otros niños. En ambos casos opera la cesura biopolítica que instaura al animal en el hombre. La singularidad del caso que analiza estriba en ese hecho: que el espacio de la ilusión propia del juego colapsa en la brecha antropológica, de ahí la pertinencia de preguntarse en qué medida la violencia que se vive en México revela la instauración de esta cesura en la cotidianidad, en el espacio público y en el juego de los niños. Así, los niños que consideran aquí ofrecen un caso de subjetividades endriagas, quienes se (necro) empoderan al esperar ser reclutados como sicarios, y en quienes se ha trastocado radicalmente el espacio transicional en el que, según Winnicott, se despliega el juego del niño y, en general, la cultura como creación de novedad.

El segundo es el capítulo cuarto, “Mecánica del sufrimiento y naturalización de la muerte violenta: imágenes del *juvenicidio* en la prensa veracruzana”, de Diana Alejandra Silva Londoño. Ella analiza las fotografías que registran el homicidio de jóvenes publicadas en las secciones de “nota roja” de dos de los diarios con mayor circulación en la capital de Veracruz (2015-2016). A través de este análisis se examina el modo en que se tematiza la violencia hacia los jóvenes en dicho estado. Se muestra cómo a través del lenguaje audiovisual se construye un marco de sentido que diferencia aquellas vidas que son consideradas humanas, y por tanto dignas de duelo público, de las que no lo son. Asimismo, se analiza cómo el lenguaje audiovisual nos ofrece pistas para reconocer las normativas sociales mediante las cuales se normaliza e incluso se justifican estos hechos, garantizando la impunidad y la repetición de estos crímenes.

En el cuarto eje, el de la mediación de las representaciones culturales del Endriago para su exaltación y glamurización, están los restantes dos capítulos. Este eje, que corresponde a la modalidad de objetivación mediante la cual los sujetos se hacen sujetos del biopoder y el necropoder, empieza con el capítulo quinto, “Nazario Moreno: de capo de la droga a héroe distópico”, de Citlali Mendoza. El objetivo del texto es analizar y describir la forma en la que el autor del libro *Nazario ¿idealista? ¿Renovador? ¿Justiciero? Usted juzgue* busca construir a un personaje heroico; para ello tomó como referencia las reflexiones de José Manuel Pedrosa, específicamente cuatro puntos que componen la lógica de lo heroico. Para ello se resitúan nociones como *capitalismo gore*, *necropolítica* y *sujeto endriago*. Este análisis no pretende hacer analogía de las acciones llevadas a cabo por Nazario Moreno ni por los grupos del crimen organizado, sino poner en duda la ionización de este tipo de personajes, así como cuestionar la masculinidad hegemónica que ha tenido grandes costes humanos en el marco de la guerra contra el crimen organizado.

Finalmente, en el capítulo sexto, “Glamour en las construcciones audiovisuales del narcotráfico: «El Chapo» en la serie de Netflix”, Tanius Karam Cárdenas reflexiona sobre la relación entre el Estado mismo y la caracterización que se hace de los narcotraficantes sobre su nivel de poder y alcance en sus acciones. El estado mexicano ha sometido al narcotráfico a una serie de explicaciones y estereotipos que, generalmente, la mayoría de los productos mediáticos reproduce en mayor o menor grado. Hacemos un breve comentario sobre la historia de algunas producciones audiovisuales para ver cómo han ido evolucionando algunos aspectos de su contenido. Se propone que muchas de las producciones audiovisuales reproducen esa perspectiva oficial y gubernamental de ver el narcotráfico como un mercado formado por poderosos carteles que luchan la plaza entre sí, lo que genera la violencia y atentan contra la fuerza del Estado. Como una mirada más particular y específica proponemos observar algunos aspectos del tratamiento audiovisual del que ha sido objeto quizá el principal narcotraficante mexicano, Joaquín “El Chapo” Guzmán. Se hace un resumen de algunos productos mediáticos y se observan las asimetrías y diferencias que hay en su tratamiento. Se reconocen las causas del éxito que estas narrativas suelen tener, el efecto de naturalización que hace a partir de abordar la dimensión afectiva de personajes que aparecen justificados y victimizados.

V. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2009), *What Is an Apparatus? and Other Essays*, Stanford, California, Stanford University Press.
- CONNELL, R. (2013), “Hombres, masculinidades y violencia de género”, en CRUZ SIERRA, S. (ed.) *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez: Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. Tijuana, El Colegio de la Frontera Norte-Juan Pablos Editor.
- CONNELL, R. (2015), *Masculinidades*, México, PUEG-UNAM.
- COSTA, F. (2008), *El dispositivo fitness en la modernidad biológica. Democracia estética, just-in-time, crímenes de fealdad y contagio. Jornadas de Cuerpo y Cultura de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata. Memoria Académica, disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.647/ev.647.pdf.
- FOUCAULT, M. (1988), “El sujeto y el poder”, *Revista Mexicana de Sociología*, 50, 3-20.
- FOUCAULT, M. (2004), *The Birth of Biopolitics*, Nueva York, Picador-Palgrave Macmillan.
- KEMBER, S. y ZYLINSKA, J. (2015), *Life After New Media. Mediation as a Vital process*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- MBEMBE, A. (1995), “Figures of the Subject in Times of Crisis”, *Public Culture*, 7, 323-352.
- MBEMBE, A. (2011), *Necropolítica*, España, Melusina.
- MBEMBE, A. (2016), “The Age of Humanism is Ending”, *Mail & Guardian* [Online].
- OROZCO, G. (ed.) (2016), *TVMORFOSIS. La creatividad en la era digital*, México, Tintable.
- PRASSL, J. (2018), *Humans as a Service: the Promise and Perils of Work in the Gig Economy*, Nueva York, Oxford University Press.
- ROSE, J. y Spencer, C. (2016), “Immaterial Labour in Spaces of Leisure: Producing Biopolitical Subjectivities Through Facebook”, *Leisure Studies*, 35, 809-826.
- SAIDEL, M. (2016), “La fábrica de la subjetividad neoliberal: del empresario de sí al hombre endeudado”, *Pléyade*, 17, 131-154.
- VALENCIA, S. (2018), “Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era Trump”, *Norteamérica, Revista Académica del CISAN-UNAM*, 13:(2), julio-diciembre, versión Ahead-of-Print.
- VALENCIA, S. (2010), *Capitalismo gore*, España, Melusina

CAPÍTULO PRIMERO

BIOALGORITMOS Y EL CAMINO A ROMA (DE CUARÓN): AUDIENCIAS CREADAS PARA UN CINE MEXICANO EN EXTINCIÓN

Sandra LOEWE*

SUMARIO: I. *Audiencias digitales, audiencias hegemónicas.* II. *Problemática de la exhibición del cine mexicano.* III. *Roma, entre la estrategia aspiracional y el acto de rebeldía.* IV. *Conclusiones.* V. *Bibliografía.*

Existe una paradoja en México entre su producción cinematográfica y la propiedad del capitalismo en el que este cine fluye. Tan solo en 2016 México produjo alrededor de 162 largometrajes, entre documentales y ficciones (Imcine, 2016), un total de 85 estrenos registrados por Canacine. Durante ese mismo año el cine mexicano se enfrentó con los estrenos de 425 películas, 202 películas estadounidenses y 138 internacionales. México cuenta con más de 6,000 pantallas comerciales, sin contar las cinetecas, los cines culturales y los cineclubes. La problemática de estos números para la cinematografía nacional se comprende cuando entendemos que la Ley Federal de Cinematografía Mexicana sólo reserva el 10% de tiempo total de exhibición a las producciones nacionales en las salas comerciales; si contabilizamos las 6,000 pantallas, el total de pantallas para el cine mexicano es de 240 de 6,000, un 4% de espacios para la visualización de nuestra cinematografía, lo que significa que únicamente 10 películas nacionales de 85 compitieron durante ese año en el giro comercial.

La ventana en cartelera comercial tradicional (salas de cine) para el cine mexicano evidentemente no busca un impulso, no pretende la construcción

* Doctoranda en Artes y Diseño en la Escuela de Artes y Diseño de la UNAM. Tiene una Maestría en Artes y Diseño también por la UNAM. Es secretaria académica del CUEC-UNAM.

identitaria y mucho menos busca crear audiencias amplias para el consumo de un cine nacional. ¿Pero qué alcance tiene la ventana digital para las producciones cinematográficas mexicanas? La cinematografía nacional también se pronuncia dentro de los medios digitales y sus redes, su consumo ha alcanzado mayores espacios y audiencias dentro de este medio, se han creado espacios importantes para la difusión de la producción filmica. Sin embargo, estas ventanas no se tomaron como una opción legítima para los distribuidores mexicanos, pero sí lo fue para las grandes empresas cinematográficas norteamericanas.

Para analizar ese fenómeno en este capítulo se emplearán los conceptos *bioalgoritmos* y *bioaudiencias*, los cuales se refieren a la utilización de la programación de algoritmos de mercado virtual en Internet para controlar los espacios de consumo virtuales y crear audiencias específicas para los mercados neoliberales. La definición que Alejandro Segura Vázquez (2014) propone sobre la biopolítica de los algoritmos permite el análisis de los principios de producción de realidades por dispositivos no disciplinarios, los cuales son definidos mediante las tendencias, los mercados intangibles, inmediatos y virtuales que se aplican desde el Estado neoliberal. También estos términos permiten la incorporación del sujeto que determina sus espacios de consumo dentro de Internet al crear la oferta y demanda para el consumo de contenidos audiovisuales y la creación de datos que se ofertan a los mercados y a los gobiernos globales. En ese sentido, el capítulo se inserta en el presente volumen como un análisis de cómo el sujeto mediado se vuelve bioparte de la economía digital cinematográfica.

El capítulo explicará en detalle el marco teórico conceptual de bioalgoritmos y bioaudiencias. Posteriormente se presentará el contexto de análisis del fenómeno del cine mexicano y sus ventanas de distribución contemporánea, las cuales se determinaron desde la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Se tomará como referencia la oferta y demanda durante 2016 y el inicio de 2017 de estas producciones, las cuales no fueron capitalizadas dentro del mercado de consumo global. Luego se hará un análisis en torno a las siguientes preguntas: ¿cómo funcionan las tendencias para la intervención gubernamental mediante el cine y el audiovisual?, ¿cómo se han capitalizado los espacios cognitivos dentro de Internet? y ¿qué estrategias digitales utilizan las empresas de distribución mexicanas para sus producciones? Finalmente, y para materializar en un caso esta discusión, se analizará el caso de la película *Roma*, de Alfonso Cuarón (2018), la cual se convirtió en un fenómeno cultural tanto por su oferta conceptual como por su estrategia de distribución que cimbró a la industria de salas cinematográficas tradicionales.

I. AUDIENCIAS DIGITALES, AUDIENCIAS HEGEMÓNICAS

El nuevo milenio se acompaña de una era tecnológica que permite la distribución audiovisual por medio de los dispositivos digitales. Internet se propone como un espacio de creación libre, de interacción de datos entre usuarios y de consumo de información. Sin embargo, la configuración de la subjetividad de los usuarios en Internet mediante las tendencias algorítmicas define hoy sus procesos de socialización cultural y mediática. Los flujos económicos mediante alianzas entre multinacionales y los sistemas financieros mundiales, el Estado y la propia industria del entretenimiento crearon un soporte efectivo para un consumo de microtransacciones económicas y virtuales (Castells, 2009).

Internet es un medio que dirige las audiencias, tanto tangibles como intangibles, hacia los mercados de consumo global. Sobre estos puntos se proponen los siguientes términos:

- a) *Bioalgoritmos*. Cuando hablamos de la incorporación de algoritmos para la búsqueda y distribución de datos dentro de Internet, hablamos de tópicos generales programados para nichos de consumo específico. Así, estos algoritmos o *bioalgoritmos* dirigen la atención de los usuarios a segmentos en específico de consumo. Los algoritmos programados para canalizar a los usuarios/consumidores se convirtieron en bienes de poder, pues quienes acceden y programan no sólo monetizan las ganancias generadas por su uso, sino que obtienen información privilegiada de los millones de usuarios. Estos algoritmos pueden crear tendencias de consumo, de opinión y credibilidad, por lo tanto debemos entender cómo estos algoritmos y el ecosistema propuesto en 1999 por Kevin Ashton son hoy día la piedra filosofal que el Estado y el capitalismo requieren para su supervivencia.
- b) *Bioaudiencias*. La construcción de audiencias/usuarios desde la programación algorítmica no se basa únicamente en la mercadotécnica de nichos de consumo, esta construcción depende de la subjetividad del usuario, de su construcción individual, colectiva y generacional, del territorio que el medio propone y de la intervención de los flujos de efectivo que el capitalismo impone como consumo hegemónico. Los términos de audiencias digitales¹ son parte de la categoría de estudio,

¹ Para finales del año 2016, más de 62 millones de personas en México consumieron más de 73 mil millones de contenidos en páginas web y redes sociales. Estas audiencias se desarrollan en Internet, y consumen también el llamado Internet de las cosas, para la merca-

debido a los niveles de consumo de contenidos digitales y quienes hoy día se desarrollan en los espacios dentro de Internet y las plataformas de medios sociales.

La creación de públicos hoy día depende de los procesos de interacción con los dispositivos tecnológicos de información colectiva (*Big Data*) y la tendencia de lo global. Estas audiencias crean alteridades mediante los escenarios de la vida pública en las redes sociales (Pelbart, 2009).

Sobre las *bioaudiencias* y sus procesos de consumo audiovisual debemos analizar su composición y desarrollo actual, esta construcción de nodos de consumo en variables segmentadas y las tenencias que las mantienen contenidas permiten entender los alcances y las diversas fórmulas para postular el mercado cinematográfico actual dentro de las redes y la Internet. Estas propuestas de análisis de audiencias digitales han mostrado desde hace algunos años el interés de las distintas compañías distribuidoras para ejecutar algoritmos que por ejemplo analicen el futuro en taquilla de las películas, sus momentos de exhibición y las ganancias reales con las cuales pueden apostar (Dávalos, 2016).

Tomando en cuenta la construcción de la colectividad dentro de las redes digitales, las necesidades de los micromercados que dominan el uso de datos y las economías digitales que hoy adquieren un poder en el mundo, las audiencias digitales dependen del segmento al que son colocadas mediante la burbuja o el algoritmo que las identifica.

La creación de audiencias no es un tema nuevo; éstas han sido desarrolladas desde los inicios de las ofertas culturales, los públicos no pueden ser concebidos como totalidades sociales (Mantecón, 2017), los espacios, contextos y eventos crean audiencias particulares, lo que para las industrias cinematográficas ha formado espacios de consumo de contenidos y temáticas diversas; sin embargo, para la hegemonía propuesta desde los mercados neoliberales, estos públicos deben ser sometidos (Sunstein, 2017). Este sometimiento se propuso mediante el relanzamiento de las industrias cinematográficas nacionales con la desaparición de las pequeñas salas de provincia, quienes le abrían las puertas a las producciones caseras, a las terceras vueltas de las películas comerciales y a producciones cuya temática se comprendía desde una región particular (Riera, 1998). Estas pequeñas salas, absorbidas

dotecnia así como para el Estado este tipo de audiencias genera alcances importantes para la divulgación de contenidos expuestos en Internet. Para más información, consultar: *El Financiero. Economía, Mercados y Negocios* en alianza con *Bloomberg*: <http://www.elfinanciero.com.mx/opinion/ivan-marchant/10-puntos-para-entender-las-audiencias-digitales-en-mexico>.

a mediados de los años noventa por las empresas estadounidenses propusieron una audiencia generalizada, hegemónica y de consumo aspiracional. Los espacios de cultura se replegaron a la dependencia del Estado benefactor, así, las películas mexicanas, ficciones y documentales dependieron de dichos espacios del Estado para su difusión, dejando a las pequeñas salas de barrio el espacio para las producciones de la industria estadounidense.

El año 2006 define una nueva era de producción y consumo audiovisual, Internet se constituye como un medio accesible a todo usuario, los datos en los teléfonos inteligentes acompañan esta accesibilidad y proponen un mundo inmediato e intangible, donde los contenidos no son creados únicamente por expertos, sino que éstos se crean a partir de la interacción de los usuarios y con el llamado *Peer to Peer* (P2P). La masificación de los contenidos derrumba grandes empresas y el capital controlado que éstas aplicaron durante décadas. Los periódicos impresos dejan de ser noticia cuando los usuarios de YouTube y redes sociales, como Twitter, comunican en tiempo real acontecimientos globales. La música, el cine y la literatura dejan de ser un bien tangible para el comprador y se convierten en datos compartidos con el ideal de gratuidad que Internet ofrece, así como en el negocio de diversas *startups*² que hoy día se convirtieron en mega empresas de control de datos de descargas a nivel global.

Entender al usuario y su ecosistema es parte importante de cómo se han gestionado las diversas plataformas que comunican contenidos con consumo. Hoy, la promoción del *Internet de las cosas* es un participante real de la cotidianidad de los usuarios; los objetos y los espacios de consumo se etiquetan con el fin de que en un futuro cercano el acceso a éstos sea mediante un teléfono inteligente, desde las compras en el supermercado, viajes y boletos para una función de cine en sala tradicional; *Internet de las cosas* maravilla y acelera los espacios de consumo de las distintas generaciones que acceden a los datos. Esto crea un ecosistema importante donde la captación y dirección de los objetivos de consumo deben ser claros, específicos y amplios para las marcas y las regiones dispuestas en el medio.

La discusión sobre el acceso a estos datos, su uso y deformación es amplia. Por un lado, la utopía sobre lo que los datos podrán lograr positivamente para la sociedad, prospera en los campos de los derechos humanos y

² El anglicismo *startup* refiere a la creación de empresas en etapa temprana que utilizan los medios digitales como mercado. A diferencia de una PyME, las empresas catalogadas como *startup* escalan de manera rápida en el mercado. Hoy día estas empresas identifican mediante algoritmos los objetivos de consumo y venden estos mecanismos a una vasta clientela de marcas y gobiernos. Para más información consultar: Dorantes, R., *¿Qué es una startup?*, disponible en: <https://www.entrepreneur.com/article/304376>.

la tecnología; por el otro, se presenta una distopía de un futuro orwelliano de control masivo y de conexión continua global. Sobre esto, nos interesa el proceso de construcción de los usuarios, quienes —hoy día— con los algoritmos, proponen los espacios idóneos para los flujos de efectivo necesarios para las empresas que los programan.

La clave del análisis algorítmico se encuentra en los espacios que las redes sociales crean, donde podemos encontrar un sinfín de tópicos tanto de políticas extremistas como de conciencia social, moral y ética; éstos son una fuente inagotable de contenidos de nicho que introducen a los usuarios al ejercicio del pensamiento único y original, de la respuesta inmediata y la opinión inteligente. Ejemplos como grupos extremistas que se comunican mediante los grupos privados de Facebook, o las *fondeadoras*, recurren a la argumentación del *pathos* para obtener los recursos necesarios para su realización. Estos espacios requieren de la producción audiovisual para comunicar su contenido, y esta veta es explotada por las agencias de comunicación de medios que venden los espacios como pautas en redes sociales a partir de la creación de tendencias de tópicos cortos y claros para las audiencias. Estas producciones se replican tanto con usuarios que producen y reproducen los tópicos de tendencia con sus medios tecnológicos, así como dentro de los medios tradicionales como la televisión y la radio, quienes hoy día suministran sus contenidos con aquellos generados viralmente en las redes sociales y la Internet; un ejemplo clave son los noticieros de televisión, que mediante el *periodista de a pie* reproducen los eventos de tendencia a partir de la propia inmediatez de creación que la tecnología propone.

Las plataformas que hospedan audiovisual en Internet (medios sociales) superan en número de audiencias objetivas a los medios tradicionales (televisión, radio, periódicos). Los números de usuarios de Internet y datos para 2017 aumentaron un 10% global respecto a 2016, con un total de 3.77 billones de usuarios, de un total de 7.55 billones de personas en el mundo; con 2.80 billones de usuarios en medios sociales globales, la penetración de información mediante dichas redes equivale al 37% mundial (We Are Social, 2017: 6). Sin embargo, para un medio tradicional como la televisión, con un global de 1.59 billones de usuarios para 2016 (Statista, 2016), la apuesta por el crecimiento de estas audiencias desaparece. Las empresas de televisión mexicanas se encuentran hoy en reestructuración constante dado que el acercamiento de las marcas es cada vez menor en inversión de publicidad y la inversión en programas originales no obtiene las ganancias que en el pasado. El poder de penetración de la televisión es cada vez menor en México; esto supone una apertura a las tecnologías de comunicación que no se limitan por estratos sociales, los créditos para el consumo y las

burbujas económicas que sostienen a un mercado *aspiracional*. México es el tercer lugar en crecimiento de usuarios de Internet global durante 2017, con 27% de nuevos usuarios y una penetración total en medios sociales de 59% (76 millones de usuarios activos en redes sociales). Con un total de 129 millones de personas, México cuenta con 106 millones de suscriptores de telefonía móvil con acceso a datos y 76 millones de usuarios de Internet (We Are Social, 2017: 143). Estos datos nos permiten acercarnos al análisis de las tendencias audiovisuales, ya que los mercados apuestan a los usuarios consumidores de redes sociales que ejercen su consumo a través de series, cortometrajes, notas periodísticas audiovisuales creadas por empresas digitales como Netflix, Amazon, Vice, Al Jazeera, entre muchas otras.

Los públicos usuarios también se definen al llevar las producciones audiovisuales a un campo de consumo dependiente de las tendencias y los algoritmos. La agrupación de cardúmenes de consumo creadores de espacios temáticos virtuales propone una era transmoderna. Para Andrés Schuschny (2014) la construcción no depende de la división independiente de las cosas, los eventos o los temas como en décadas pasadas se desarrollaron las generaciones; estos cardúmenes no lineales proponen espacios cognitivos constantes de retroalimentación y de interacción con un medio ambiente digital.

Por una parte, la construcción colectiva de la subjetividad de las redes sociales creó un sistema de consumo intangible, inmediato y sin fronteras, donde los procesos de percepción y reflexión de las experiencias se adaptan a la velocidad de la respuesta que exige estar dentro del tema de consumo (Cheng, 2014) o el llamado *feedback* que responde a una construcción subjetiva donde la interacción e inclusión del usuario trabaja sobre un tiempo definido para la interacción social. La respuesta ante una tendencia la encontramos, por ejemplo, con la creación de infografías audiovisuales que explican un tópico definido, creadas por los propios usuarios e implementadas por las marcas de consumo; otro ejemplo son los llamados “memes”, que participan como elementos críticos de un tema de tendencia. Estos tópicos se desarrollan en tiempos muy cortos, no sobrepasan semanas de réplica, a veces son sólo días hasta que un nuevo tópico aparece. Sin embargo, la construcción de la subjetividad digital requiere que la respuesta sea inmediata por parte de los usuarios para evidenciar que se encuentran al tanto y son partícipes de la tendencia.

Por otra parte, las luchas y los tópicos libertarios modificaron las estrategias de consumo en Internet al permitir la creación del fetiche (Rolnik, 2006) donde las temáticas de tendencia que nacen desde una colectividad en resistencia (como el documental), se incorporan a un mercado de públicos que se convierten en flujos económicos constantes. Las luchas sociales

en tendencia permiten a los mercados acceder a mayores públicos, apelando al *logos* de los usuarios que amplifican la réplica y dan eco a las opiniones sociales de dichos tópicos con un marco de referencia común; la lectura se da con la implementación de la publicidad que se engancha en la reproducción, y los datos obtenidos y codificados durante la vista (Sunstein, 2017).

Al entenderse que la construcción de las dinámicas dentro de Internet se basaron primariamente por los usuarios con la transmisión de datos y su consumo, con una lógica de producción selectiva realizada por el propio usuario, éstas fueron reproducidas por las empresas que apostaron al medio mediante la implementación de algoritmos, y adaptadas a las políticas de intervención que utilizaron el ideal de gratuidad y libertad de expresión como un atrayente de consumo para la creación de nuevas audiencias digitales; se creó un producto: el *Big Data*.

Se adaptó así a los llamados *nativos digitales*³ a un medio donde la creación de necesidades de consumo se basa en las tendencias sociales a partir del *logos*, de aquello que apela a la inteligencia de las audiencias y no de las necesidades básicas. La creación del ecosistema digital se estructuró con el pensamiento de la búsqueda personalizada global. Para Eli Pariser la construcción del usuario contemporáneo fue mediante la creación de una programación que permitiera a los mercados acceder a las nuevas economías digitales mediante la búsqueda personalizada (algoritmo) de los usuarios que se reflejan de manera unidireccional dentro del medio que gira en torno a ellos, “cada señal de haber hecho clic que generes es una mercancía, y cada movimiento de tu ratón puede subastarse en cuestión de microsegundos al mejor postor” (Pariser, 2017: 17).

Como entes sociales dentro de un medio social, la captación de datos que permiten un alcance de ventas a las marcas y, sobre todo, el control del pensamiento hegemónico se da con los diversos *bioalgoritmos*, que reproducen tópicos sociales que apelan a nuestro análisis y emociones. El reflejo multidireccional se da con los procesos *multitask* que los usuarios reproducen al enfrentarse con el global de información e interacción. Lo *hipervisual* es el modelo que resulta de la construcción subjetiva del usuario, los contenidos

³ Se consideran *nativos digitales* a quienes nacieron a partir de 1995, estos nativos interactúan con modelos digitales ya desarrollados y dependen de éstos en su día a día. Sobre estos términos encontramos a *los inmigrantes digitales*, quienes nacidos antes del 95 han construido una interacción social con los medios digitales y dependen también de estos pero que aún mantienen relación y conocimiento de los medios análogos. El término *nativo digital* es cuestionado en un mundo donde las interacciones no son sólo virtuales y dependen de lo tangible social, sin embargo la construcción de una subjetividad dependiente de lo digital mantiene a estas generaciones dentro de este término.

que dejaron de ser textuales, visuales, auditivos o audiovisuales; hoy encontramos un ecosistema que traduce y replica los contenidos de forma inmediata, sintética, interactiva y placentera para estas *bioaudiencias* (Bifo, 2013).

Los intereses y necesidades particulares de un usuario se fomentan a través de los *bioalgoritmos* que se construyen a través de los clics y las consultas en Internet; éstos acceden a todas las redes digitales que un usuario mantiene para comunicarse, y esta relación construye una alteridad importante, un punto de vista, una retroalimentación instantánea (Bifo, 2013), que construye no sólo una subjetividad en particular, sino también la colectiva. Esta personalización interfiere en los procesos cognitivos, del aprendizaje y la creatividad; el consumo delimitado por la tendencia interfiere en la subjetividad de un usuario.

La lectura de tendencia es importante para aquellas marcas que se dedican a desarrollar contenidos para los micromercados digitales; entre ellas se encuentran las compañías que distribuyen la cinematografía. El algoritmo conduce los contenidos y limita la búsqueda de información, y aunque plataformas como *Google* contengan millones de datos, éstos se ocultan mediante los *bioalgoritmos*, así podemos quedarnos como usuarios con una sola idea de un hecho, o accediendo únicamente a ciertos contenidos, y este desarrollo de intereses y cognitivo se retroalimenta constantemente por la tendencia. Por tanto, el rompimiento de un algoritmo requiere no sólo de los usuarios y sus procesos de navegación, sino también de la creación de algoritmos que permitan la apertura a los contenidos.

El descubrimiento de información apertura el *bioalgoritmo*; sin embargo, para las audiencias que consumen audiovisual hoy en día con las plataformas digitales, el descubrimiento se encuentra delegado por aquellos algoritmos pagados por las empresas que dominan las industrias audiovisuales, la competencia de una pequeña producción ante este organismo vivo de cientos de cabezas depende de la creatividad, el análisis de tendencias, las plataformas digitales correctas y de una inversión importante.

La personalización de los espacios de consumo en Internet ha producido un colectivo de alteridades que hoy pueden cerrar el algoritmo de información al grado de sólo recibir la información que les complace para alimentar sus pulsiones, como por ejemplo la economía criminal dentro de las redes sociales a través de la reproducción de la llamada “narco cultura” dentro de grupos cerrados en plataformas sociales, donde la comunicación y la reproducción del estereotipo del criminal actual obtiene un valor económico y una *bioaudiencia* leal al consumo de sus contenidos, como lo explica Luis Gutiérrez en este volumen (capítulo segundo).

Esta idea de la gratuidad y los beneficios que las plataformas digitales de contenidos han creado en los usuarios, pertenece a un negocio de información el cual visiblemente aún no representa un daño social, pero que se convierte en una economía de micro mercados internacionales poderosa. La voracidad para extraer información de los millones de usuarios en el mundo y contenerlos en algoritmos personalizados de consumo ha creado nuevas industrias de mercantilización que hoy venden algoritmos de consumo y difusión importantes para una cartelera cinematográfica.

Mientras que en México las empresas de distribución se encuentran subyugadas por el Estado, compiten con algoritmos donde la única apuesta es que la película obtenga el suficiente *Market Share*⁴ para mantenerse unas cuantas semanas más en la cartelera de las salas comerciales de cine.

El aprendizaje natural de un usuario y el ecosistema digital no son por definición compatibles. Los algoritmos programados en las plataformas digitales escudan del conocimiento a los usuarios (You Tube, 2010), lo que hace 10 años era impensable con el cruce de información *Per to Peer* (P2P) hoy en día selecciona la información conforme las dinámicas aprendidas.

Para plataformas como Netflix el cruce de información realizada por el usuario es impensable, la búsqueda realizada durante los inicios de esta plataforma por medio de los usuarios para decidir qué ver, hoy en día se ha personalizado al grado que el 60% de las visualizaciones provienen de las preferencias antes vistas por los mismos usuarios (Kirkpatrick, 2010), donde la lectura realizada por el algoritmo de búsqueda encierra a un usuario dentro de un algoritmo donde la preferencia depende de las selecciones realizadas por otros usuarios dentro del mismo *bioalgoritmo*. La predicción de cómo el usuario consume y lo que necesita consumir llegará a lo que en unos años los representantes de Netflix advierten como predicción emocional (Adweek, 2016).

La información llega en contenidos que parecen nuevos, pero son parte del selectivo de la personalización realizada a los usuarios, así da alcance a una cinematografía nacional que no recibe apoyos de distribución tan grandes como la de otras industrias dentro de las plataformas digitales, se ha convertido en una tarea nueva y donde la inversión estratégica y económica es importante. Aunque la personalización se defina a partir de aquello seleccionado con anterioridad, esto no significa que el aparato algorítmico permita la apertura a un nuevo conocimiento.

⁴ *Market Share* o cuota de mercado en español, la fracción o porcentaje del total del mercado disponible para venta y consumo de un producto.

Sobre estos procesos de aprendizaje, las generaciones de múltiples tareas (*multitask*) reciben un ataque de información selectiva, la inducción a cierta información y el tiempo de aprendizaje depende de la socialización que realizan en las redes. Esto es importante debido a que estas generaciones son las principales consumidoras de los bienes digitales, son quienes definen de manera inmediata el futuro de muchas producciones audiovisuales y quienes hoy en día producen tanto la réplica sobre algún contenido o distribuyen la información para una divulgación nodal. El interés captado en estas generaciones y sus necesidades de conocimiento dependen de sus construcciones colectivas, las alteridades que reproducen en redes sociales dependen directamente de la imagen producto en las redes en las que se desenvuelven, así que un algoritmo los conduzca a consumir cierta información no significa que exista un aprendizaje.

La subjetividad digital para Franco “Bifo” Berardi “puede ser el resultado de una pertenencia imaginada, como una tribu, una nación o una creencia” (Berardi, 2017: 27), sobre esto explica la peligrosidad de las verdades creadas en estos espacios colectivos, o las singularidades colectivas que no trascienden por su existencia, sino que su desarrollo les da forma, les crea los componentes y/o contenidos que los proponen como entidades sociales vivas, con una importante voz pero que se apaga con la tendencia. Estas colectividades digitales como productos funcionan en el mercado de forma precisa, su contenido varía y modifica conforme se introducen acontecimientos, modalidades o políticas, vibraciones que sostienen tópicos y que se reproducen en las diversas narrativas que se explotan en las redes.

Las microeconomías han puesto al usuario como un producto importante, su tránsito digital otorga conocimiento al algoritmo y los suficientes datos para vender los espacios de los productos digitales. La normalización de este tránsito, las burbujas algorítmicas y la construcción de las necesidades de los usuarios a partir de alteridades singulares y colectivas ha resuelto el mercado digital de manera que su poder sobre los Estados ha creado un mercado importante donde la información y contenidos dependen de las diversas agendas contextuales.

II. PROBLEMÁTICA DE LA EXHIBICIÓN DEL CINE MEXICANO

La intervención neoliberal en México determinó la distribución y exhibición del cine nacional desde la firma del TLCAN en 1992 y su entrada en vigor para 1994. Los flujos financieros del capitalismo eliminaron el Estado de bienestar que prometían la Secretaría de Educación Pública (SEP), el

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) y la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía durante la década de los ochenta. La idea de fortalecer a la industria con apoyos del Estado para una producción cinematográfica sana con miras a un negocio productivo y accesible a los públicos mexicanos e internacionales, se desdibujó cuando por decreto presidencial durante 1992, dos semanas después de la firma del TLCAN, se proclamó la nueva Ley Federal de Cinematografía ajustada a las necesidades de la industria cinematográfica norteamericana con ejemplos como el artículo 19 que establece lo siguiente: “Los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas, salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla” (p. 4). La problemática de esta legislación no quedaba únicamente en el artículo 19, otros artículos del decreto limitaban las opciones de los públicos y de la participación del cine nacional en salas comerciales.

La articulación de esta nueva ley bloqueó el derecho cultural tanto de creadores como de públicos a la participación de proyectos identitarios, dado que México no hizo reservas de ninguna índole para su producción cinematográfica, y los procesos de inversión para la producción dependieron directamente del Estado, donde el financiamiento privado se diluyó, al igual que las salas de cine privadas que fueron desmanteladas y la regulación de precios de los boletos eliminados de cualquier idea de accesibilidad. Las nuevas salas comerciales en México instauraron entonces las opciones que no variaban de la cartelera norteamericana. Precios altos, una demanda concentrada en zonas urbanas excluyeron a públicos que generaban un importante consumo del cine nacional (Dayán, 2017).

Es importante analizar el estado que guarda la promoción del cine mexicano en las plataformas de Internet y su alcance objetivo para llamar a las audiencias. Los resultados de 2016 para el Instituto Mexicano de Cinematografía Imcine en la promoción de redes sociales de producciones y co-producciones es fructífero según apuntan dentro del anuario estadístico (Imcine, 2016), 74 producciones conjugaron un total de 1,273,482 seguidores en Facebook. Estas mismas producciones compitieron con la pauta y la tendencia de una sola mega marca internacional cinematográfica: Marvel con 27,525,968 seguidores (Marvel Latinoamérica, 2016).

Para 2017 México se convierte en el principal consumidor de contenidos de plataformas *Over The Top* (OTT), cuestión que debe tomarse en cuenta cuando hablamos de la cinematografía nacional y su presencia en dichas plataformas. La producción de contenidos nacionales para estas plataformas también crea un mercado laboral para la cinematografía nacional, Netflix

produce en México series, documentales y películas con estándares de calidad técnica importantes que influyen en la competitividad de la producción cinematográfica nacional coproducida por el Estado, así como la importante ventana de exhibición que esta plataforma puede ser. El mercado cinematográfico y sus distribuidores en México proponen inversiones de corto plazo, para canales de televisión, *On Demand*, festivales o algunas plataformas en OTT. Son los productos comerciales a los que se le apuesta para una salida económica efectiva y una estrategia viral.

El error de la distribución viral en México se encuentra cuando la inversión en redes es directa, sin una lectura real de tendencia, cuando las producciones destinan únicamente a las redes sociales para la difusión de los proyectos, al pagar pautas sencillas para póster o *teaser*, con estrategias dirigidas a nichos de consumo específicos, mayormente del centro del país, y pensadas para un consumo general sin disponer los elementos suficientes para crear alcances orgánicos y de pauta mayores. Estas estrategias aún conciben a los públicos situados en espacios físicos, visitantes de las salas de cine, consumidores de la experiencia cinematográfica, ávidos lectores que siguen las pautas definidas y aprobadas por los críticos de cine o *trendsetters*.

Existen códigos para estas generaciones de multiconsumo digital, estos códigos propuestos desde una libertad de fronteras que otorga la era digital, la inmediatez y la intangibilidad son una regla. Así las *bioaudiencias* funcionan, a partir de códigos de consumo, a partir de lo que la colectividad define, los números para las producciones cinematográficas hoy día se han dividido entre las producciones comerciales, las producciones para plataformas digitales y las vistas virales.

Esta cantidad de información y contenidos que parecería para un usuario una cantidad excesiva, no lo es, existe una repetición o reciclaje de contenidos, la competencia real de la cinematografía, son los miles de *trendsetters* e *influencers* que se han convertido en participantes integrales de las colectividades digitales. Su voz es representativa de puntos de vista políticos, sociales, culturales, económicos y críticos de cualquier evento que trascienda por su nivel de violencia o entretenimiento. Cuestión que la industria norteamericana ha aprovechado con éxito, llevando a las *bioaudiencias* a examinar detenidamente las películas mediante *influencers* que hablan del tema meses o años antes que se estrene, o que repiten a los más jóvenes consumidores lo necesario de acceder al evento audiovisual. Sin importar que la piratería viral aleje a las audiencias de las salas de cine, éstas se han integrado al consumo de la repetición de forma automática, normalizando la propaganda difundida por estos *influencers* como si fueran una verdad.

Las *bioaudiencias* han digerido las normas y códigos para navegar en el medio, lo que hace un año no se entendía como un algoritmo de recomendación hoy en día se acepta, se normaliza como consumo y vive como parte de la verdad colectiva a la cual se asimilan. Los espacios de consumo audiovisual se apuestan en plataformas como Facebook, donde se reproducen páginas que hospedan producciones de cortometrajes de todo género para un consumo de segmento, estas *fan pages* han construido audiencias inmediatas que replican en los muros de información privada de los usuarios los cortometrajes que hospedan, interviniendo con publicidad, una migración de las estrategias de economía de YouTube. Estas audiencias segmentadas replican los videos y participan como los principales distribuidores/exhibidores de proyectos cortometrajes realizados por profesionales del medio cinematográfico y audiovisual, una vía de distribución donde existe un mercado y una ganancia por *click* que en otros espacios, festivales de cortometraje o cartelera no obtendrían, estas apuestas de páginas en Facebook también incluyen piratería virtual, noticias entre otras que son parte de los 67 millones de consumidores mexicanos de plataformas *Over The Top* (Venegas, 2017).

Para los espacios de documental, la migración de los centros de noticias al *periodista de a pie*, creó los cortometrajes de 60 segundos que reproducen historias sociales, regionales e internacionales de manera sintética y clara. Esta medida de consumo se conduce mediante la réplica inmediata y la tendencia, tanto la ficción como el documental reciben su momento viral en las plataformas, y para la cinematografía estas plataformas se han convertido en exclusivas donde inciden mediante la pauta pagada para la reproducción de la diversidad de elementos. El hecho de que exista una visita o *click* a estas páginas crea un contacto con el usuario y una recomendación automática en los muros que comparte socialmente.

Durante mayo de 2018 la premier de una de las películas más importantes de Disney y Marvel azotó la cartelera comercial mexicana. La apuesta por la empresa Disney sobre esta película y sus subsecuentes observa una estrategia de mercado creada a partir de generaciones de consumo de las historietas y nuevas generaciones de audiencias captadas desde el mercadeo objetual y una apertura al segmento de los súper héroes, contemplando la diversidad de géneros. Sin embargo, para la misma fecha una película mexicana de mediano apoyo entre Estado y particulares se encontraba en cartelera, sus estrategias digitales se complementaban correctamente con la historia bien presentada en un tráiler cinematográfico: “Sueño en otro idioma” del realizador Ernesto Contreras.

Las estrategias digitales de esta producción separaron correctamente las diversas plataformas para su difusión, tomando en cuenta el *Pathos* de

las audiencias mexicanas, la imagen que deja a un lado la problemática que absorbe al país sobre la violencia y alimentando constantemente el algoritmo con imágenes y la personalización de los usuarios en redes sociales como Facebook crearon una verdad: un cine para los mexicanos.

A diferencia de muchas producciones nacionales que sobreviven cartelera en época electoral debido a sus tópicos sobre política, esta película vendió en un segmento de usuarios mexicanos una idea de verdad nacional, un idioma nuevo, no colonizado, una imagen libre de la crítica de la vivencia actual que se reproduce en los muros de información digital.

La importancia de una imagen donde las audiencias físicas se confrontaron también permitió el apoyo al cine nacional, manteniendo la película en cartelera nacional comercial por más de siete semanas, un logro importante para la cinematografía nacional cuando se trata de mantener la vigencia en los espacios de consumo físicos que hoy día se saturan de producciones de la industria filmica estadounidense. Sin embargo, esta imagen debe analizarse detenidamente, pues entrega una clase importante sobre el rompimiento de los algoritmos y el sentimiento nacionalista de las audiencias físicas. Utilizar los medios tradicionales, así como los digitales para divulgar la película permite un alcance importante de segmento de consumo, que la historia proyectada también permita el entretenimiento del segmento es importante, pero sobre todo que el proyecto cuente con los apoyos de la industria nacional, con aportantes de distintas empresas privadas y el calce del Estado ocupa nuestro interés, ya que no todas las producciones nacionales cuentan con tales recursos.

1. *Todos tenemos una selfie de nuestros pies en nuestros teléfonos inteligentes*

El cine y los medios audiovisuales son herramientas importantes en la construcción de subjetividades, sin embargo, la cualidad que tienen las redes sociales para que los usuarios participen y relacionen su subjetividad con las temáticas de actualidad, crean estrategias donde la participación colectiva ingresa a un mundo de microtransacciones financieras importantes (Berardi, 2013). El consumo virtual muestra patrones comunes de comportamiento, estos patrones se desarrollan en estrategias de marketing 3.0 donde la participación, la visualización y la réplica de contenidos funciona en un micromercado de clics y de ganancias económicas.

Desde la monetización en plataformas que hospedan audiovisual hasta el pago del *streaming*, los algoritmos guían a las *Bioaudiencias* hacia un merca-

do específico y su funcionamiento depende de procesamientos de información limitados.

Cuando hablamos de generaciones que desarrollan sus procesos cognitivos con múltiples tareas de consumo de información, no encontramos proyectos complejos para un análisis largo (Reig, 2013), las tendencias cambian conforme las estrategias establecidas para la creación de consumidores en tiempos de digestión limitados. Las tendencias y su temporalidad son cortas, giran en torno a la inmediatez y el *feedback* que se obtiene.

Dentro del ecosistema cambiante de los medios y las eras evolutivas para la imagen y la economía, el individuo vive en un algoritmo donde las producciones artísticas son pioneras de la hegemonía aplicada, la aprehensión de la realidad y su intensidad en el individuo no imponen la urgencia para crear nuevas formas de expresión, sino que estas formas de expresión normalizadas y adaptadas del ecosistema son parte de las políticas de subjetivación. Las tendencias como *fétiches* formatean las conciencias, la construcción de la subjetividad se enfrenta a un capitalismo de imágenes y audiovisuales voraces e intensas, las cuales son una colaboración colectiva constante y hegemónica (Rolnik, 2006: 5).

Para Fontcuberta la imagen colectiva en Internet es una

ecología no crítica de lo visual, donde los excesos no tienen una contención por parte de los usuarios, la hibridación maquínica crea una producción sin contención, no existe el purismo que en la modernidad se propuso para los medios, esta hibridación transversal que se vive hoy, no puede contenerse en las fronteras del “Cómo debe ser”, ya que los espectadores se convirtieron en creadores replicantes de una misma imagen (Fontcuberta, 2017).

Los usuarios construyen una alteridad, se codifican mediante la hiperproducción de tópicos sociales que los mantiene inamovibles de su sillón, consumen, crean y participan con el personaje que les da placer (Valencia, 2017), están dispuestos a obtener la referencia necesaria para mediante su opinión recibir la respuesta inmediata de los otros que los componen dentro de la *Bioaudiencia*. Los flujos de información manipulan las subjetividades, el *Big Data* trabaja de manera transversal, no es sólo la colecta de datos de usuarios y sus movimientos, es la alineación de estos datos en algoritmos que le permitan guiar el consumo hacia su beneficio (Pariser, 2017).

Para la cinematografía comercial, la hiperproducción y el usuario dispuesto son claves para lograr una distribución efectiva de su microcomercialización. La inmediatez y su articulación en la subjetividad del usuario lo adormece rápidamente a causa de la cantidad de información variada pro-

veniente de las distintas islas que funcionan en coordinación con los flujos de trabajo y tendencia para controlar las acciones colectivas en las redes a las que son expuestos. Para Suely Rolnik: “El seductor convoca en el seducido una idealización que lo aturde y lo lleva a identificarse con él y a someterse a él: o sea, identificarse con su agresor y someterse a él, impulsado por su propio deseo, con la esperanza de que lo reconozca y lo admita en su mundo” (Rolnik, 2006: 14).

Si analizamos la construcción del sujeto de consumo virtual que vive en un algoritmo, la normalización (identificación y sometimiento) de los tópicos de resistencia que para generaciones anteriores creaban dicha conciencia, hoy se convirtieron en *fetiches* que ingresan en el flujo de microtransacciones económicas, por ejemplo, la sobreproducción de cortometrajes documentales por georegión con tópicos sobre migración, violencia, pobreza o corrupción, mediante su réplica en diversas redes y plataformas, guían a las *bioaudiencias* hacia la colectividad de la opinión pública sobre los tópicos expuestos, pero la sobreproducción es tan grande que compiten entre sí hasta desaparecer del interés del usuario.

Si analizamos los algoritmos de consumo del cine comercial estadounidense, encontramos la normalización de sus puntos de vista y el sometimiento y desaparición de la singularidad. El algoritmo no te informa dónde y cómo está actuando, se crea y concentra mediante la producción visual, y atrapa desde nodos de interés, ya sea sobre alguna tendencia o mediante los procesos aspiracionales que el marketing utiliza desde sus inicios. El usuario crítico desaparece, la maniobra no es visible cuando la sobreexplotación de contenidos de consumo ataca directamente al sujeto que depende de las redes sociales para obtener placer.

III. ROMA, ENTRE LA ESTRATEGIA ASPIRACIONAL Y EL ACTO DE REBELDÍA

El recorrido de la cinematografía nacional a un espacio de exhibición masivo compite, como lo vimos con anterioridad, con un mercado de algoritmos pagados y burbujas de segmentación que dejan a los proyectos filmicos en espacios para bioaudiencias selectivas. ¿Cómo *Roma* de Alfonso Cuarón aprovechó estos espacios para llegar a una reproducción masiva?

Tomando en cuenta la venta y coproducción con la empresa Netflix y las sociedades con las distintas salas de exhibición cultural en México, *Roma* logra un estreno para público general a finales de noviembre y principios de diciembre de 2018 que cautiva a un segmento de público mayor al esperado

para cualquier película mexicana de esas condiciones, la película contabilizó únicamente 40 pantallas para el estreno en sala tradicional, durante estas fechas las multisalas como Cinépolis o Cinemex se encontraban fuera de la jugada para exhibición debido a las cláusulas que la empresa Netflix tenía sobre la película: su estreno y exclusividad (Celis, 2018). Otro rumor que impactó la atención de los usuarios, era que lo recaudado sería donado a diversas asociaciones civiles, tal es el caso del estreno en el estado de Morelos, el cual fue cancelado por el mismo gobierno del estado debido a que lo recaudado sería donado a la caravana del migrante en su paso por México (Cruz, 2018).

Además de la estrategia en redes y publicidad que la empresa Netflix, como las productoras *Participan Media* y *Esperanto Filmoj* invirtieron, las pantallas aumentaron mediante el llamado de boca en boca (*word of mouth*) y la tendencia en redes sociales de aquellos que habían accedido a su visualización en festivales. Esta se convirtió en un producto aspiracional, el *trending topic* para crear el *meme* y recibir el *Feed Back*, y no, no era una producción de Marvel, Disney o Columbia Pictures. Una película mexicana, en blanco y negro, en español y Mixteco sin representantes del medio de los espectáculos con excepción de su director, una película que su alcance de exhibición quedaría en una semana en sala de cine cultural, muestras de cine independiente, muestras de festivales y después en el clásico DVD para la colección de los cinéfilos.

La producción medió una estrategia que no sólo se encauzó en redes, debemos analizar su producción para la distribución, pero lo más importante, la distribución de la necesidad creada o aspiracional en sectores de consumo que generarían tendencia. El ataque directo a la burbuja que produce contenidos es importante, sin eliminar la prensa, la película se integró a los alcances virales durante su realización en la Ciudad de México, la imagen se distribuyó mucho antes de su estreno en festivales nacionales e internacionales, después de los Premios de la Academia, la bioaudiencia aspiracional esperaba de su director una película representativa, identitaria, con un tema de actualidad, esto ya representa un público cautivo, y éste no sólo tiene el medio económico para acceder a una sala de cine comercial, sino que puede pagar una mensualidad para estar al tanto de las series de moda, así como de las películas infantiles, principal artículo de consumo que derivó a segmentos importantes al suscribirse en plataformas OTT.

Desde el nombre del realizador, que durante la filmación en la Ciudad de México había impuesto un proceso de trabajo de producción no común para la realización cinematográfica, con una selección de locaciones un día antes y mediante un mapeo de coordenadas específicas, filmando en ho-

rarios donde la luz del día sería la apropiada a su visión, sin un guion estudiado por los actores y el equipo o la viralización de los pleitos vecinales con la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México durante el rodaje, entre otras historias que se contaron en los muros de burbujas que seguían el proyecto. Estas réplicas apoyaron el alcance de medios que comúnmente requieren más que un nombre, un pago adecuado para alcanzar la organicidad que las propias redes sociales requieren y que hoy día ya las propias plataformas han limitado para mantener su flujo de efectivo al alza con el mercado de pauta en algoritmo.

La exhibición en las pantallas culturales le dio un giro a la película, ésta se volvió accesible en su imagen hacia las bioaudiencias, “todos podemos ser parte de la experiencia de *Roma*”, Netflix abre una campaña de la “sala de cine en casa” y la exhibición de la película en el extranjero, tanto en sala como en digital, permite a la película llegar a los números para ingresar a los Premios de la Academia (Oscar) o los premios Globo de Oro, donde la visibilidad creada por estas premiaciones imprimen en la distribución de la película un efecto de consumo para un mayor segmento de públicos usuarios.

Pero ¿qué tanto de este movimiento tiene que ver con una pauta de consumo orgánico? Desde 2015 Netflix embate a los públicos a través de pautas y algoritmos pagados, sus estrategias con las bioaudiencias han inferido al grado que sus consumidores, 5.15 millones de suscriptores para el segundo trimestre de 2018 (Agencia EFE, 2018), se encuentran cautivos en un algoritmo el cual durante el estreno de *Roma* en georegiones como México, modificó la búsqueda y predicción de sus suscriptores derivándolos constantemente a la película o películas relacionadas por tema y autor, las opciones enlistadas con anterioridad por los usuarios habían desaparecido, dejando a la vista únicamente producciones originales de la empresa y *Roma*, denegando el proceso predictivo que en su momento Netflix presumió.

¿Por qué se tiene que hacer una estrategia de distribución distinta para una película que no tendría posibilidades siquiera de acceder a sala cinematográfica? *Roma* es una película que reconfigura el consumo cinematográfico, utilizando los antecedentes de estrategias digitales que otros creativos, productores y distribuidores venían generando para la visualización de los proyectos filmicos en el mundo, vincula las ventanas de exhibición digital y tradicional, al grado de establecer con esto un antecedente para la discusión que años antes ya se llevaba a cabo en festivales como Cannes o la Berlinale: ¿cuál es el valor de una película creada para un formato de Internet?

Las plataformas digitales para Alfonso Cuarón no se encuentran divorciadas de los espacios como salas de exhibición o festivales, éstas son acompañantes para llegar a públicos mayores (HuffPost México, 2019). Esta

reflexión a partir de los consumos posibles que tienen las bioaudiencias, percibida como un acto de rebeldía para un cine mexicano en extinción permite abrir los vínculos no sólo entre plataformas OTT y salas tradicionales de exhibición, sino con las diversas tecnologías que hoy día se desarrollan y aplican para la producción audiovisual como el cine expandido, la realidad virtual, entre otros.

Este pequeño romance entre medios y el adulterio cometido por las bioaudiencias permiten entender que la retaguardia de los realizadores y productores independientes están buscando los espacios para abrir frente a una nueva vanguardia, para enfrentar legislaciones oportunistas, y, sobre todo, a un mercado que aniquiló su propio medio de vida.

IV. CONCLUSIONES

Es importante entender cómo los contenidos han compuesto la organicidad de un usuario, si la información recibida se contiene en un segmento, el horizonte tanto de resolución de problemas, como de creación de un punto de vista se limita. Esta interferencia en el conocimiento ha creado puntos de vista radicales sobre la pluralidad de opinión que se distribuye en el campo digital, la construcción de la subjetividad está basada en la información obtenida a través de nuestro contexto, si la información se segmenta y se limita, la resolución cognitiva del conocimiento es limitado, así las audiencias consumen no sólo por un gusto contextual y adquirido, sino por el límite de opciones con las que se enfrenta. Eli Pariser lo explica con una metáfora: “Cuando el Umbral de tu puerta está bien provisto de contenidos de primera, hay pocas razones para salir a la calle” (Pariser, 2017: 98).

Por otro lado, la personalización que crean los *bioalgoritmos*, y la ecología digital presenta las características de lo que debe ser y puede llamarse creativo, las tendencias definen dicha creatividad. Un ejemplo es la repetición constante de contenidos realizados con distintos recursos pero que narran el mismo tópico, para plataformas como Facebook, la narrativa es realizada de manera corta, precisa con pocos textos desarrollando un solo problema, para plataformas como Instagram, la narrativa se desarrolla con las llamadas “historias de vida”, donde el evento muestra la inmediatez en la que puede ser documentado y la importancia de dicho evento a sus usuarios, y para plataformas OTT el mismo tópico se puede reproducir ya sea mediante *banners* o películas.

La utilización de estas plataformas para difundir la cinematografía se determina a través de algoritmos programados y lanzados a las *bioaudiencias*

como un mercado importante de mercancías e identidades. Para la difusión de la cinematografía nacional estas plataformas aún no se exploran correctamente, y debido a que estos medios encontraron un mercado para la publicidad inmediata, el costo económico de inversión para que una compañía de medios promocióne, programe algoritmos y genere una tendencia para una película mexicana, equivale al costo de una producción filmica promedio en nuestro país.

La realidad de la cinematografía nacional dentro de las redes digitales depende de la creación de un algoritmo que les permita competir con las industrias neoliberales. Mientras las discusiones se concentran únicamente en las legislaciones sobre los tiempos de pantalla, la batalla digital se pierde, es importante la propuesta de una legislación que permita al algoritmo del cine mexicano participar en las competencias de este mercado.

Hablar de una fórmula exitosa para difundir proyectos cinematográficos o marcas es una falacia. La creatividad en la diversidad de producciones depende de los entornos y su segmentación, las tendencias y la organicidad de los contenidos y su reproductibilidad dependen de la inmediatez, el usuario ha aprendido que se rige bajo un algoritmo.

Los públicos actuales no son físicos, mediatizaron la cultura, la imagen y el audiovisual. Los mecanismos utilizados para un consumo virtual efectivo se proponen desde un marketing global y homogéneo, ya no existen los críticos que definían el futuro de una producción, ahora las redes y sus usuarios replican la opinión de manera inmediata, dan acceso a otros usuarios hacia el *feedback* y los convierten en participantes activos de las producciones cinematográficas. La discusión sobre el espectador de la sala de cine y la experiencia cinematográfica es estéril cuando los públicos consumen directamente cuanto y como ellos quieren desde sus dispositivos privados.

V. BIBLIOGRAFÍA

- ADWEEK (2016), *The Time for Targeted TV. Pulling TV Into the Digital Age*, Estados Unidos, AT&T AdWorks, Adweek BrandShare.
- AGENCIA EFE (16 de 7 de 2018), *Decepciona la cantidad de suscriptores de Netflix*, *El nuevo día*, disponible en: <https://www.elnuevodia.com/tecnologia/tecnologia/nota/decepcionalacantidaddesuscriptoresdenetflix-2435664/>.
- BERARDI, F. B. (2017), *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires, Caja Negra.
- BERARDI, F. B. (2013), *La sublevación*, Artefakte.

- CASTELLS, M. (2009), *Comunicación y poder*.
- CHENG, J. D. (2014), *How Community Feedback Shapes User Behavior*, Max Planck Institute SWS, Stanford Graduate Fellowship, US: Stanford University.
- CELIS, F. (2018), “La condición de Cinépolis para exhibir «Roma», de Cuarón” (F. Negocios, Productor), *Forbes México*, 22 de noviembre, disponible en: <https://www.forbes.com.mx/la-condicion-de-cinepolis-para-exhibir-roma-de-cuaron/>.
- CRUZ, R. M. (2018), “Gobierno de Morelos cancela proyección de «Roma»”. (L. J. Estados, Productor), *La Jornada*, 30 de noviembre, disponible en: <https://www.jornada.com.mx/ultimas/2018/11/30/gobierno-de-morelos-cancela-proyeccion-de-roma-3732.html>.
- DÁVALOS, T. (2016), “Un algoritmo de película” (fecha de consulta: 10 de diciembre de 2017), *CONACYT Agencia Informativa*, 20 de noviembre, disponible en: <http://conacytprensa.mx/index.php/tecnologia/tic/11609-un-algoritmo-de-pelicula>.
- DAYÁN, J. A. (2017), *Güeros: Social Fragmentation, Political Agency, and the Mexican Film Industry under Neoliberalism*.
- DORANTES, R. (2017), “¿Qué es una startup? (Entrepreneur, Productor)” (fecha de consulta: 10 de noviembre de 2017), de *Entrepreneur*, 9 de noviembre, disponible en: <https://www.entrepreneur.com/article/304376>.
- FONTCUBERTA, J. (2017), “Foro de fotografía”, *Fotomuseo 4 caminos*, Ciudad de México.
- GUTIÉRREZ, V. (2017), “Cine mexicano pide espacio en renegociación de TLCAN”, *El Economista*, 21 de septiembre.
- H. Congreso de la Unión (2010), *Ley Federal de Cinematografía, Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992*, México.
- HUFFPOST México (2019), “Alfonso Cuarón sobre la pelea entre el streaming y las salas de cine”, *HuffPost México*, 7 de enero, disponible en: <https://www.facebook.com/HuffPostMexico/videos/377822319457655/UzpfSTMtwNzg1NDMwNTk1MDg2MToxOTk2MzczMzkwNDMyMjY5/>.
- IMCINE (2016), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2016*. PDF, IMCINE, Secretaría de Cultura.
- KIRKPATRICK, M. (2010), “All Media Will Be Personalized in 3 to 5 Years”, *readwrite.com*, 29 de octubre, disponible en: https://readwrite.com/2010/09/29/facebook_exec_all_media_will_be_personalized_in_3/ (fecha de consulta: 10 de junio de 2018).
- MANTECÓN, A. R. (2017), *Ir al Cine. Antropología de los públicos, la ciudad y la pantallas*, México, Gedisa-UAM.

- Marvel Latinoamérica (2016), *Marvel*, obtenido de Facebook: <https://www.facebook.com/MarvelLatinoamerica/>.
- PARISER, E. (2017), *El filtro burbuja. Cómo la red decide lo que leemos y lo que pensamos*, trad. de M. Vaquero, México, Penguin Random House.
- PELBART, P. P. (2009), *Filosofía de la deserción. Nihilismo locura y comunidad*, ed. de S. G. Navarro, Buenos Aires, Tinta Limón Ediciones.
- REIG, D. (2013), “Describiendo al hiperindividuo, el nuevo individuo conectado”, en VÍLCHEZ, D. R., *Los jóvenes en la era de la hiperconectividad. Tendencias, claves y miradas*, Madrid, Fundación Telefónica.
- RIERA, E. G. (1998), *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897-1997*, México, MAPA-IMCINE-Conaculta.
- ROLNIK, S. (2006), *Geopolítica del rufián (o del chuleo, o del cafishio)*, disponible en: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=37797> (fecha de consulta: 22 de septiembre de 2017).
- SCHUSCHNY, A. (2014), *Humanismo y conectividad. La transmodernidad: el Coolto de la complejidad*, Wordpress, 22 de diciembre, disponible en: <https://humanismoyconectividad.wordpress.com/2014/12/22/la-transmodernidad-el-coolto-de-la-complejidad/> (fecha de consulta: 15 de febrero de 2015).
- SUNSTEIN, C. R. (2017), *#Republic Divided Democracy in the Age of Social Media*, Nueva York, Princeton University Press.
- STATISTA (2016), “Number of TV Households Worldwide from 2010 to 2021 (in Billions) (Statista, Productor)”, *The Statistics Portal*, disponible en: <https://www.statista.com/statistics/268695/number-of-tv-households-worldwide/>.
- VALENCIA, S. (2017), “Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era Trump”, *Coloquio internacional: de Game of Thrones a CSI: Diálogos sobre política y sociedad en la cultura popular Estadounidense*, México, CISAN, UNAM.
- VÁZQUEZ, A. S. (2014), “El pastor, el doctor y el big data”, *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, 11 (2).
- VENEGAS, E. (2017), “México ya tiene 6.7 millones de suscriptores de servicios ott”, *Merca20.com*, 28 de enero, disponible en: <https://www.merca20.com/mexico-ya-6-7-millones-suscriptores-servicios-ott/> (fecha de consulta: 6 de mayo de 2018).
- We Are Social (2017), *Digital Year Book 2017*, Hootsuite/We Are Social.
- You Tube (2010), “YouTube Leanback Offers Effortless Viewing”, *You Tube*, 7 de julio, disponible en: <https://youtube.googleblog.com/2010/07/youtube-leanback-offers-effortless.html> (fecha de consulta: 20 de diciembre de 2017).

CAPÍTULO SEGUNDO

SUBJETIVIDADES NECROPOLÍTICAS 2.0: LA NARCO-*SELFIE**

Fernando GUTIÉRREZ CHAMPION**

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *La narcomáquina y la cultura de la convergencia*. III. *Subjetividad y selfies*. IV. *Antropología del selfie*. V. *Representación y poder: miedo y deseo. Tipologías de la selfie*. VI. *Conclusiones*. VII. *Bibliografía*.

I. INTRODUCCIÓN

El fenómeno del narco, de los cuerpos rotos y de los trabajos de la violencia del narco se han vuelto parte de nuestro día a día, se han introducido en nuestros imaginarios, han hibridado nuestro lenguaje, se han colado en nuestros miedos, han redefinido nuestra identidad como mexicanos, y han dotado de significados nuestra vida en sociedad, así como nuestro papel en la construcción simbólica del espacio público.

El narco es productor de lo social porque el conjunto de realidades que los mexicanos nos encontramos viviendo desde que se desató la “Guerra contra el narco” en 2006 son producto de la reproducción de procesos de significación que posibilitaron su existencia. Como explica Giménez:

Todo puede servir como soporte simbólico de significados culturales: no sólo la cadena fónica o la escritura, sino también los modos de comportamiento, las prácticas sociales, los usos y costumbres, el vestido, la alimentación, la vi-

* El capítulo presenta parte de los hallazgos del proyecto de investigación “Gramáticas de la violencia”, dirigido por Rossana Reguillo, del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente (ITESO).

** Politólogo de la Universidad de Guadalajara, maestro en Comunicación de la Ciencia y la Cultura del ITESO y doctorando en Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. E-mail: fgutierrezchampion@gmail.com.

vienda, los objetos y artefactos, la organización del espacio y del tiempo en ciclos festivos, etc. (Giménez, 2007: 32).

En este sentido, la narco-cultura se caracteriza precisamente por su potencial y enorme soporte simbólico. El narco pasó de ser un monstruo, a un estilo y una forma de vida que han permeado todas las capas de lo social en México. El narco genera identidad, modifica las prácticas sociales, transforma los usos y costumbres, es creador de sus propias formas de vestido, alimento y vivienda, organiza el espacio y produce identificaciones.

Este capítulo aborda las preocupaciones del presente libro al examinar cómo las redes sociales son modalidades de objetivación del necropoder que permiten que sujetos necroempoderados —endriagos tales como sicarios (Valencia, 2012)— utilicen las redes sociales en lo general, y la *selfie* en particular, para producir un soporte simbólico a la narcomáquina, misma que será explicada más adelante. Al hacer esta crítica y examinar cómo la propagación de la narco-*selfie* en Facebook hace al sicario parte del biomercado de la muerte, el capítulo cumple su cometido de insertarse en una perspectiva ética frente al consumo de productos culturales en la era digital.

Está basado en una extensa etnografía digital que abarcó el seguimiento y análisis de decenas de perfiles de Facebook con todos los cuidados y rigor posibles, haciendo un seguimiento sistemático de 50 perfiles abiertos durante dos años. Para la interpretación y análisis, los perfiles fueron divididos en las siguientes categorías: sicario/*groupie*, hombre/mujer, *selfies*/retratos, si presentaban actos de violencia o no, si pertenecían a algún grupo delictivo específico, si estaban activos en las redes o en su caso, murieron o dejaron de tener actividad, si eran mayores o menores de edad, etcétera. Al final lo que interesó para la elaboración de este trabajo fueron únicamente los retratos y autorretratos que sirvieron para el análisis del objeto de estudio presentado.

Cabe destacar que se siguieron diversas recomendaciones en cuestión de la evaluación y valoración de amenazas y puntos clave para la seguridad y la imagen contenidas en la Guía de Seguridad para Periodistas Visuales publicada por *Article 19* (2014). Esta guía sirvió como base para desarrollar un plan de seguridad, dentro del cual se previeron cuestiones como la identificación de patrones y tendencias de riesgos relacionados con la práctica del periodismo en temas del narco.

Ninguno de los sujetos fue contactado y ningún perfil fue intervenido. Una vez dentro de los perfiles, se analizó la actividad de los sujetos dentro de éstos, así como su interacción con otros usuarios. Para guardar la información se tomaron cientos de capturas de pantalla a las fotografías, los comentarios y las interacciones. Se hizo un registro minucioso de cada *link*

de acceso a cada uno de los perfiles y fotos recolectadas que posteriormente fueron sistematizadas en un archivo de datos.

Se propone en el capítulo, con base en el concepto de narcomáquina y la *selfie* como parte de ese dispositivo, mostrar que el narco se sirve de plataformas digitales 2.0 como Facebook para reproducir subjetividades necropolíticas que son funcionales para reafirmar la identidad colectiva de los grupos delincuenciales y reclutar nuevos sicarios. Se propone la narco-*selfie* como una parte integral del dispositivo cultural de la narcomáquina.

Para llevar a cabo este análisis de la producción de subjetividades necropolíticas, el artículo partirá de la teoría de la narcomáquina de Reguillo (2011), la cual da cuenta de un ente fantasmagórico que “opera en la medida en que apela y despierta las más profundas fisuras entre lo que concebimos como real y los temores que se dislocan. La imposibilidad de la simbolización trabaja en el imaginario, en la obturación de cualquier posibilidad de significación” (*ibid*). Luego se presentará la idea de la cultura de la convergencia para explicar el papel de las redes sociales y las *selfies* en la reproducción de la narcomáquina, y finalmente se analizarán las distintas modalidades de narco-*selfie* según la etnografía digital realizada para llevar a cabo este análisis.

II. LA NARCOMÁQUINA Y LA CULTURA DE LA CONVERGENCIA

Para fundamentar su propuesta de la narcomáquina, Reguillo (2011) explora la teoría del dispositivo a través del performance macabro y la estética de los cuerpos rotos presentes en los trabajos de la violencia. La narcomáquina opera a través de diversos dispositivos (Agamben, 2011) que le permiten al narco modelar, controlar y transformar la vida de los individuos. Estos dispositivos, tales como leyes, objetos, mecanismos tecnológicos, medios o estrategias para obtener algo, son entendidos para este propósito como el conjunto de prácticas, saberes, medios, instituciones, etcétera, que orientan o gobiernan los pensamientos y comportamientos de los sujetos narcos y sicarios en México (Agamben, 2011).

Parafraseando a Reguillo (2011), los cuerpos que el narco deja tirados día con día, pierden su singularidad. Dejan de ser las personas, los miembros de las familias, los jóvenes o profesionistas que eran antes de ser asesinados. Se convierten en cuerpos anónimos que pasan a formar parte de unidades de sentido común, en forma de cuerpos rotos —muchos sin dueño ni nadie que los reclame, daños colaterales, cifras—.

Posteriormente, estos cuerpos se convierten en índices “degenerados” que dan cuenta de un poder previo al que no podemos acceder por la experiencia inmediata. A través de la violencia expresiva, Reguillo (2011) desarrolla la teoría del papel instructivo del índice para darle sentido a la forma en que estos cuerpos son utilizados para configurar el miedo a partir de lo que se hace con ellos una vez que se les ha quitado la vida.

No obstante, la narcomáquina produce fisuras en su operar, y una de estas fisuras es el hecho de que no podamos ubicar lo que sucede dentro de un marco inteligible. Por tanto, en este capítulo lo que se pretende es aprovechar estas fisuras para encontrar en ellas una ventana de oportunidad que nos permita dotar de sentido a las subjetividades necro-políticas del narco en México.

Estas fisuras nos permiten incorporar ciertos marcos de intelección que, a partir del análisis interpretativo de las *selfies*, posibilitan que seamos capaces de de-construir los imaginarios de quienes estudiamos estos procesos, para situar la mirada dentro, y no fuera, del objeto de estudio.

En consecuencia, situar la mirada dentro y no fuera del objeto de estudio exige comprender estas subjetividades desde el paradigma en la convergencia de medios, con especial énfasis en las nuevas tecnologías de la información y la comunicación, y por supuesto, la *selfie*.

A través de un recuento de la historia de la *selfie*, Tifentale (2013) ha planteado la importancia que ha adquirido este dispositivo, sobre todo recientemente, como una forma de construcción de subjetividades.

En este contexto, en noviembre de 2013, debido sobre todo al boom de los dispositivos móviles, el *Diccionario de Oxford* reconoció a *selfie* como la palabra internacional del año. El significado de esta palabra da cuenta del resultado de la hibridación entre la fotografía tradicional y las redes sociales y tecnologías móviles, por lo que la *selfie* en sí es un tipo de autorretrato cuyas características fueron posibilitadas específicamente por la era de convergencia y la contextualidad móvil.

Los autorretratos previos a la Internet y los dispositivos móviles no son considerados *selfies* porque carecen de dos características: el carácter tecnológico (las *selfies* se toman con dispositivos móviles), y la intención de la práctica como tal (autorretrato con la finalidad de que el sujeto se construya a sí mismo dentro de la fotografía para compartirla posteriormente en redes sociales).

El *Diccionario de Oxford* define la palabra *selfie* como una fotografía que el sujeto se toma de sí mismo con una cámara digital o un teléfono inteligente para su publicación en redes sociales. Tifentale plantea que, entre otras cosas, las *selfies* son un síntoma de narcicismo impulsado por las redes sociales

y se han convertido rápidamente en una manera en que los sujetos retoman cierto control sobre la representación de sí mismos (*idem*).

Por su parte, Mark R. Leary (*idem*), argumenta que a través de la *selfie* los sujetos son capaces de permanecer en las mentes de otros y fijar ciertas impresiones de sí mismo. En la *selfie* el sujeto es capaz de comunicar a través de la ropa que viste, sus expresiones, la configuración escénica, el estilo de la fotografía y otras características que los sujetos definen con el propósito de transmitir ya sea una imagen pública determinada, o ciertos mensajes que suponen puedan llevarlos a obtener una determinada posición en la dinámica social en que se desenvuelven.

Asimismo, parafraseando a Karen Nelson-Field (*idem*), la *selfie* ofrece una oportunidad para que los individuos se posicionen, a menudo frente a sus enemigos o competidores, para obtener reconocimiento, apoyo, o en última instancia, la posibilidad de interactuar dentro de ciertos círculos sociales. Las *selfies* no son únicamente una forma de construcción del sujeto, sino también de autopromoción, es decir, una forma de “vender” o comunicar una forma de ser (*idem*).

Dicho esto, interesa la *selfie* para la discusión en tanto se convierte en un dispositivo de empoderamiento para que el sujeto se construya a sí mismo y logre comunicar mensajes a través de imágenes. El capítulo aborda las formas en que los sujetos utilizan la *selfie* no sólo con fines propagandísticos, de reclutamiento o comunicación de su estilo de vida, sino con un propósito más amplio: el de modificar los patrones de organización social mediante sus prácticas.

En el proceso de reflexión sobre esta última idea, Sontag (1973) pavi-menta el camino hacia esa misma reflexión, proponiendo pensar la fotografía, en tanto forma artística de masas, como un rito social, así como un instrumento de poder derivado de este rito.

Fotografiar, como propone Sontag (*idem*), es la forma de apropiarse de lo fotografiado, al mismo tiempo que la fotografía se convierte en un texto que se puede leer, analizar e interpretar, ya sea sobre la persona que toma la fotografía, como la que es retratada —o en este caso autorretratada.

La *selfie*, en tanto, se convierte en la gramática que permite leer eso de lo que el sujeto fotógrafo se apropió, y esa apropiación sirve a su vez como el conducto o canal para transmitir, compartir, entregar al espectador, en esos mismos términos, el mundo de significados del que el sujeto originalmente, tal como lo hace sobre un lienzo un pintor, creó (Sontag, 1973).

Ahora bien, para construir sobre la idea anterior, es importante entender cómo fluyen y funcionan las fuentes modernas de información y comunicación. En la “cultura de convergencia” (Jenkins, 2006), en la que los flujos de

contenido fluyen a través de diferentes medios y plataformas a través de la cooperación entre múltiples industrias de medios, los usuarios migran de una plataforma a otra, de un medio a otro, buscando experiencias nuevas que los satisfagan.

En dicha convergencia se da un giro cultural en el que los usuarios y consumidores buscan nueva información y crean nuevas conexiones a través de un espiral infinito de contenido mediático disperso gracias a las nuevas tecnologías, plataformas y medios (*idem*).

Estas conexiones suceden dentro de los cerebros de los usuarios en la medida en que consumen la información y se materializan únicamente hasta después de su procesamiento individual, el cual es posteriormente expresado en su interacción social. De esta forma, cada persona procesa y fragmenta pedazos de información y los transforma de manera individual no sólo para darle sentido a sus vidas, sino también para interactuar en sociedad de acuerdo con nuevas reglas impuestas por esta convergencia (*idem*).

A partir de esta convergencia se crea una suerte de inteligencia colectiva y se forman comunidades de conocimiento alrededor de intereses compartidos. En este caso, las comunidades de *fans* y *groupies* de narcos y sicarios que interactúan en redes sociales crean conocimiento por medio de *fan pages* y otros medios mediante los cuales podemos estudiar las nuevas dinámicas de apropiación y consumo y la forma en que se van transformando en la era de la convergencia (*idem*).

La inteligencia colectiva es un recurso alternativo al poder de los medios, dentro de los cuales existe una única versión del narco en el que éste evidentemente no tiene cabida ni puede participar. Es por eso que el narco está aprendiendo a usar ese poder a través de su interacción diaria con la cultura de la convergencia. Hoy día, tal como Jenkins predijo en el momento en que escribió y publicó su texto en 2006, los sujetos narcos utilizan ese recurso no sólo para cuestiones de recreación, sino para modificar en muchas dimensiones los patrones culturales y de organización social.

En este sentido, el narco pone en relieve las diferentes formas en que se va tejiendo lo social a través de la interacción, a pesar de que en el imaginario colectivo omitimos y nos resistimos a nuevas formas de apropiación de la información y convergencia cultural por grupos como éstos, cuyo estilo de vida y prácticas son condenados en diversas esferas de la vida política y social.

Carey (1989) pone sobre la mesa también una idea importante: que la comunicación es el proceso a través del cual se crea y transforma una cultura compartida. Como base de la convivencia humana que produce vínculos que unen a las personas y posibilita la vida en sociedad, es el conjunto de procesos simbólicos a través de los cuales la realidad es producida, mante-

nida y transformada por el hombre en sociedad, es decir, en su dinámica social. Por esa razón, la comunicación adquiere un papel central por ser éste un estudio sobre la producción de sentido objetivado en la experiencia de ser narco/sicario.

A partir del desarrollo de los nuevos medios y tecnologías, se complejiza el proceso social de creación, utilización y transformación de la cultura, por lo que el argumento central de este trabajo es que la Internet y, por supuesto, la fotografía como dispositivo, han sido un complemento del narco indispensable para expandir su poder.

Por otra parte, los flujos de información están ligados ahora más que nunca con el capitalismo financiero y también con los cambios sociales, políticos y culturales más importantes de la actualidad. El capitalismo contemporáneo, en el mundo globalizado, está orientado tanto financiera como mediáticamente. Por lo tanto, la comunicación y la información ahora son centrales en el nuevo modelo mundial de riqueza y también de dominación (Sodré, 2010).

Sodré argumenta que la comunicación es, primero, una experiencia antropológica sin la cual no existiría la vida en sociedad y, segundo, una realidad industrial establecida por un aparato tecnológico sostenido por el mercado. La comunicación nos puede servir tanto para generar cambios sociales, como para propagar la cultura del narco, el miedo y la violencia, a partir de los flujos de información que van transformando de formas cada vez más rápidas y más diversas, el mundo en el que vivimos.

De acuerdo con Jensen (2012), los flujos de comunicación sirven para producir y mantener a la sociedad y la cultura en diferentes contextos en los cuales los usuarios y la información se intersectan e interactúan. Jensen argumenta que dichos flujos se pueden examinar a través de tres distintos grados de medios: el grado humano, el grado de medios masivos y el grado de la red, así como a través de contextos sociales y geográficos distintos.

Por lo anterior, los sitios web y las redes sociales, entendidos como dispositivos, interesan para este capítulo por su enorme potencial para integrar los flujos de información uno a uno, uno a muchos y muchos a muchos, tanto tecnológica como discursiva e institucionalmente, en diversos contextos de interacción (*idem*).

Los usuarios fluyen entre todos los medios que hay a su alcance y disposición, convirtiéndose Internet en el punto de partida que hoy en día posibilita que los sujetos endriagos mezclen diferentes medios y experiencias de usuario a partir de dispositivos como los teléfonos inteligentes y las computadoras personales que facilitan la propagación simbólica del capitalismo *gore* (Valencia, 2012).

III. SUBJETIVIDAD Y *SELFIES*

Es indiscutible que el narco ha aumentado su poder y popularidad. Prueba de ello es el impresionante auge del género del narcocorrido, al grado de que los capos e hijos de los capos mexicanos se han convertido, por ejemplo, en ídolos culturales legitimados en eventos como los premios Billboard y Lo Nuestro en Estados Unidos. La “Barbie”, hija de Plancarte, y Dámaso López, “El Mini Lic”, (supuesto sucesor de El Chapo) fueron durante muchos años dos de los más populares ejemplos.

La identidad del narco ha hibridado en la cultura mexicana, y es que esta identidad, a fin de cuentas, se produce a partir del conflicto y la negociación. “La vía más expedita para adentrarse en la problemática de la identidad quizás sea la que parte de la idea misma de distinguibilidad” (Giménez, 2007: 2). Y para que se produzca esa distinguibilidad, es necesario que haya un reconocimiento hacia los demás en contextos de interacción y de comunicación; de conflicto y de negociación.

Por lo tanto, la identidad, de la misma forma que el dispositivo, no posibilitan comprender el fenómeno si se les distingue entre buenos y malos, sino en la medida en que se abre el espacio y la posibilidad para estudiarlos a partir de su capacidad de poder y penetración.

Por esa razón, para este estudio lo importante fue estudiar cuáles son las estructuras que constriñen y a la vez habilitan la acción de los sujetos narcos y sicarios que construyen su subjetividad a partir de los retratos y autorretratos en los que se expresan como sujetos, convirtiéndose en sujetos con agencia para producir y poner en circulación sentido en el mundo simbólico del que son artífices y que traspasa las fronteras de lo legal y lo ilegal y, por supuesto, los procesos de paz y violencia social.

En este sentido, las *selfies* son un medio contemporáneo por medio del cual el narco ha sido capaz de expresar estas subjetividades necro, es decir, las diversas experiencias de ser joven, narco, narco-junior, gatillero, sicario, sanguinario, etcétera, siendo estos sujetos producto de diversas tecnologías que determinan sus conductas, sometiéndolos a ciertos tipos de dominación, y objetivando su experiencia.

En la práctica social, los dispositivos dan como resultado un proceso de subjetivación que convierte al ser vivo en sujeto (Agamben, 2011). La subjetividad se produce cuando se inserta la presencia de lo social dentro del individuo, por lo que la *selfie*, en tanto se utiliza por el narco para producir historias, bagajes, gustos y otros elementos que dan sentido a la vida en sociedad, configuran estas necro-subjetividades.

IV. ANTROPOLOGÍA DE LA *SELFIE*

El *Ice Bucket Challenge* acaparó la atención del mundo entero y se viralizó en redes sociales entre los meses de julio y agosto de 2014. El reto en sí es una actividad que involucra verterse una cubeta de agua helada sobre sí mismo para promover conciencia sobre la enfermedad de esclerosis lateral amiotrófica. La persona se videografa y sube el video a redes sociales para nominar posteriormente a otras tres personas para que hagan lo mismo. De no hacerlo en las 24 horas subsecuentes, las personas nominadas están obligadas “moralmente” a donar dinero para combatir dicha enfermedad (fotos 1, 2, 3 y 4).

FOTO 1



FOTO 2



Fernando Gutierrez Champion
August 23 · Edited

Bueno psss aquí cumpliendo el reto que me hicieron espero que cumplan los demás el reto ánimo y no sólo es tirar el agua se ara una donación a algún albergue!!!! En mi caso es a casa hogar SN. Miguel. ánimo !!!!

See Translation
— feeling cool with [Luis Carlos Hernandez Lopez](#) [Luis Carlos Hernandez Lopez](#) and [Fernando Gutierrez Champion](#) at [En Algun Lugar Del Mundo!!!](#)

Share

131 people like this.
4 shares
View previous comments 6 of 53

Fernando Gutierrez Champion Ya esta [Luis Carlos Hernandez Lopez](#)
See Translation
Yesterday at 5:52am

Fernando Gutierrez Champion Y si me late la idea [Darinka Leon](#)!!!!
See Translation
Yesterday at 5:53am · 1

Fernando Gutierrez Champion Ya esta ánimo y también saluditos [Darinka Leon](#)
See Translation
Yesterday at 5:53am · 1

Fernando Gutierrez Champion likeee.....
Yesterday at 10:01am · 1

FOTO 3



Fernando Gutierrez Champion
August 23 · Edited

Bueno pass aquí cumpliendo el reto que me hicieron espero que cumplan los demás el reto ánimo y no sólo es tirar el agua se ara una donación a algún albergue!!!! En mi caso es a casa Hogar SN. Miguel. ánimo !!!!

See Translation
— feeling cool with [Luis Carlos Hernandez Lopez](#) [Luis Carlos Hernandez Lopez](#) and [Fernando Gutierrez Champion](#) at [En Algun Lugar Del Mundo!!!](#)

Share

131 people like this.
4 shares
View previous comments 6 of 53

Fernando Gutierrez Champion Ya esta [Luis Carlos Hernandez Lopez](#)
See Translation
Yesterday at 5:52am

Fernando Gutierrez Champion Y si me late la idea [Darinka Leon](#)!!!!
See Translation
Yesterday at 5:53am · 1

Fernando Gutierrez Champion Ya esta ánimo y también saluditos [Darinka Leon](#)
See Translation
Yesterday at 5:53am · 1

Fernando Gutierrez Champion likeee.....
Yesterday at 10:01am · 1

FOTO 4



Cientos de artistas, funcionarios públicos de todos los niveles y figuras públicas alrededor del mundo aceptaron en su momento el reto, contribuyendo a la recolección de millones de dólares para dicha causa, transformando el reto en una sensación en redes sociales y medios tradicionales. Quienes inventaron e incentivaron dicho reto argumentaban que era una forma fácil, divertida y rápida de viralizar una causa común y de recolectar dinero.

Lo interesante de este reto y la razón por la que comienzo este capítulo enunciándolo, es por el caso de un sicario que en agosto de 2014 subió un video a su página de Facebook haciendo el *Ice Bucket Challenge*, retando a otros sicarios a hacer lo mismo. El dinero recaudado fue, según detalla el sujeto, donado a una casa hogar.

El hecho de que un sicario se introduzca a una dinámica social de esta naturaleza es interesante porque da cuenta precisamente del giro cultural posibilitado por una revolución digital en la que las nuevas experiencias van convergiendo ideas, imaginarios y prácticas sociales bajo las nuevas reglas impuestas por los flujos de contenido, la cooperación entre múltiples industrias, y el comportamiento de los usuarios. Si miramos este referente bajo la lupa de lo social, veremos cómo el narco es más que sólo el narco. En la convergencia de Jenkins (2006), el narco pasó la barrera de la profesión para posicionarse frente a nosotros como una forma y un estilo de vida.

Dicho esto, propongo que es necesario pensar la cultura a partir de un nuevo paradigma que permita entender estos nuevos medios y dinámicas que posibilitan, por un lado, el empoderamiento de grupos delincuenciales y, por otro, la propagación de un estilo de vida y patrones culturales a los que nos resistimos pero que, como sostengo, han hibridado ciertas capas de la cultura mexicana y en la producción de sentido colectivo.

Aunque el narco es una de muchas culturas, interpela con mediaciones provenientes de diferentes esferas de lo social para socializar prácticas y costumbres propias. Es así como el narco ha logrado permear sobre diferentes capas socioculturales bajo la lógica de redes que posibilitan la interacción de los sujetos narcos en la red y su interacción en un mundo simbólico en el que estas expresiones están restringidas, sobre todo por su naturaleza de ilegalidad.

Es por eso que este último referente empírico da cuenta del empoderamiento del sujeto en contextos sociales determinados a través de su interacción social, derivado de la espiral de contenido mediático disperso del que dispone gracias al modelo de convergencia que propone Jenkins y que modifica la producción social de significado en términos de Castells (2008).

Para Castells (*idem*), el poder se decide cada vez más en el espacio de convergencia posibilitado por los nuevos medios de comunicación multimodal y multidireccional. El sicario que acepta el reto de la cubeta de agua helada no sólo está modificando su poder en el imaginario social, sino las relaciones de poder mismas, desafiando las relaciones institucionalizadas y desafiando, con gran éxito, a las estructuras culturales que imposibilitarían de cualquier otra manera su existencia. Asimismo, quienes le siguen y admiran están instituyendo nuevas formas de poder que no hubieran sido posibles fuera de esta lógica.

Para entender esto último, interpreto desde Foucault (2011), que todo sujeto se encarna en un orden simbólico determinado que le precede. El individuo llega a un mundo con un orden simbólico y de sentido que preexiste a su nacimiento y se convierte en sujeto en tanto se objetiva dentro de ese mundo. Este punto es clave para comprender cómo es que el individuo nace con un lugar determinado en el conjunto de las relaciones sociales y toda relación posible está mediada por un orden simbólico determinado.

Desde esta perspectiva de poder, siguiendo a Foucault (2011), la subjetividad se configura a partir del discurso, la cultura y las prácticas, y los sujetos se constituyen en su experiencia de ser y en el tejido de relaciones en las que están. En este sentido, la subjetividad es la experiencia de ser, estar y existir de mis sujetos de estudio. La subjetividad se configura en las vivencias, las experiencias, las percepciones y por supuesto, en las relaciones. La

subjetivación es un proceso por el cual pasa un sujeto en tanto se constituye como tal y en la medida en que es consciente de la experiencia de serlo.

Es importante mencionar esto para analizar cómo la subjetividad, que proviene de la cultura (el orden simbólico), y que es interiorizada mediante la experiencia, nos sirve como plataforma para entender este tipo de transformaciones culturales. Una de las formas en que se cristalizan la identidad y la cultura es mediante los discursos (Ibañez, 1991). Por eso es tan importante para este proyecto estudiar qué es lo que comunican estos sujetos por medio de las fotografías, qué recursos utilizan y en qué condiciones lo hacen.

Como acto político, la fotografía se convierte en un dispositivo gráfico-discursivo que busca determinar los patrones de organización social y, por ello, la identidad se convierte en la fuente de sentido y experiencia no sólo para los narcos, sino también para todo aquél que aspire a formar parte de la narcocultura.

Los patrones de organización humana, de acuerdo con Giddens (1984), son modificables mediante la agencia, que es la capacidad reflexiva que los sujetos tienen para pensar su mundo, pensarse a sí mismos, y pensar sus acciones y prácticas dentro de las relaciones en que están.

Por ello es crucial considerar la identidad en este proceso en el que lo que comunican las fotografías es, primero que nada, la configuración de una narcoidentidad que los caracteriza. La identidad se construye siempre en relación con los otros y no es algo que los sujetos heredan de sus antepasados, sino que sus identidades se inscriben en un proceso más amplio y siempre en permanente transformación que da lugar a representaciones producidas socialmente y, por tanto, siempre sujetas a debate (Giménez, 2007).

Dicho esto, propongo pensar que toda identidad es social y todo proyecto de identidad, en definidos contextos, tiene la finalidad de producir ciertos beneficios para quienes pertenecen a ella. Asimismo, toda configuración de identidad deriva en diferentes resultados dependiendo del proceso.

Por eso el narco se ha convertido en una identidad que inclusive ha traspasado fronteras. Esto es muy notable en países como Estados Unidos, donde cantantes como “El Komander”, uno de los máximos exponentes del narcocorrido y del movimiento alterado, ha revolucionado el mundo de la música. Este artista, al igual que otros como Gerardo Ortiz, son productores y reproductores de la narcocultura en tanto son partícipes de dicha producción de sentido.

El movimiento alterado es una corriente musical de origen sinaloense que rinde culto al estilo de vida narco. Comenzó como una corriente musical y rápidamente se convirtió en toda una industria cultural que incluye

la producción de videos musicales, películas, ropa, e infinidad de productos relacionados con la narcocultura (Sin Embargo, 2013).

El Komander se convirtió en uno de los máximos exponentes de esta corriente musical y en sus letras rinde tributo al narco, a la violencia, al consumo de drogas, al uso de armas, y al estilo de vida de los grandes capos y millonarios del narcotráfico. Además, dentro de esta corriente, los llamados “corridos enfermos” mencionan en sus letras explícitamente los trabajos de la violencia: referencias a degollados, entambados, calcinados, levantones, desapariciones, sicarios, locos, ondeados, y sanguinarios, por mencionar algunos (*idem*).

Por esa razón, El Komander ha sido censurado y sus conciertos prohibidos, cancelados o clausurados en distintas partes de México. En una ocasión, por ejemplo, el gobierno municipal de Tlaquepaque, Jalisco, prohibió en octubre de 2014 la presentación de este cantante en la Expo Ganadera de las Fiestas de Octubre. El presidente municipal de Tlaquepaque argumentó en su momento que prohibió el permiso para que se presentara este artista porque después de revisar las letras se percató de que “son canciones de apología hacia el delito, cosa que no permitiría”. El Komander cobraba en ese entonces más de un millón de pesos por presentación y llegó a ser uno de los artistas más exitosos de ese género. Algunos de sus videos de YouTube superaban en ese entonces las treinta millones de visitas.

Debido a recientes problemas como la censura y las críticas, El Komander dedicó su último sencillo a quienes lo criticaban por ser una expresión de la narcocultura. En la letra del sencillo en el que comparte micrófono con Calibre 50, el cuestionamiento que hace el Komander es: “¿Y qué tiene de malo?”. Aunque nuestro más adelante la canción para hacer un análisis detallado de su letra, me adelanto a interpretar de entrada que lo que este artista está cuestionando es: ¿qué tiene de malo que glorifique al narco y al estilo de vida narco? ¿Qué tiene de malo que le gusten los corridos y se dedique a cantarlos? ¿Qué tiene de malo que sea como es y que viva como vive? ¿Con qué derecho lo juzgan?

Bajo esta lógica, El Komander les canta a las personas que cuestionan su estilo de vida y les responde de manera inversa, cuestionando en qué se basan para criticarlo y deslegitimarlo. A continuación, se muestra un extracto de la canción:

Que tanto les cala que me gusten los corridos, qué pinche alboroto traen conmigo. Que cómo me visto, que cómo hablo, que cómo actúo, que a qué se dedican mis amigos. Que me miran ensillado, que si estoy apalabrado. Puro pancho eso es mentira yo soy hombre de trabajo. Que me gasto mi dinero en

lo que quiero y como quiero y qué te importa. Que por qué agarro la banda, que por qué me hecho mis tragos, que me vieron en un antro con dos viejas abrazado, gasto mucho y gano poco, que cómo chingados le hago. Que si me dejo la barba ya soy gente de fulano, pero lo que no critican es que me mato chambeando, me gusta la buena vida y eso qué tiene de malo. Que escuchar corridos compa le aseguro, no me hace un mal mexicano (El Komander, *Qué tiene de malo*, 2014).

Lo anterior deja de manifiesto la posición del cantante por defender y glorificar cierto estilo de vida, aunque asegure que él no se dedica al narcotráfico. En este sentido él es narco sin ser narco. Su manifiesto es claro: se enuncia como sujeto narco y expresa cómo se vive como tal, aún sin dedicarse como profesión a esto, dando cuenta de su capacidad de reflexión para enunciarse a sí mismo al mismo tiempo que cuestiona a quienes lo juzgan en el tejido de relaciones en que las diferentes categorías identitarias como ser artista, ser cantante de narcocorridos, vivir como narco sin ser narco, y ser mexicano, operan.

Dicho esto, podemos observar cómo el narco efectivamente ha permeado sobre otras capas de la vida social como son las industrias culturales, particularmente por medio del narcocorrido. Y en el caso de El Komander, podemos ver cómo los sujetos se pueden enunciar como narcos y vivir como narcos sin serlo, pasando a ser una categoría identitaria más que nos sirve como elemento constitutivo del sujeto para estudiar sus prácticas.

Cuando el Komander cierra esta última canción diciendo: “Que escuchar corridos compa, le aseguro, no me hace un mal mexicano”, podemos ver cómo en la interacción simbólica, el narco ha permeado efectivamente sobre distintas capas de la vida social para pasar a convertirse más que en un referente, en un estilo de vida. Las actividades del narco pasan a segundo plano y la identidad, como categoría analítica que nos permite estudiar a los sujetos, se convierte en el elemento constitutivo de las subjetividades del “ser mexicano”.

Pasando ahora a otro ejemplo, en la fotografía que se presenta a continuación aparece Melissa, la “Barbie grupera”, quien es hija de Kike Planarte, uno de los líderes templarios más importantes que fue abatido en 2014.

FOTO 5



En esta fotografía (foto 5), Melissa Plancarte se toma una *selfie* frente al espejo portando vestimenta templaria. Sonríe al espejo mientras se toma el autorretrato en el que deja ver que se identifica, orgullosamente, con este grupo delictivo. Si comparamos ambas fotografías, podemos ver que lo más importante de esta fotografía es el símbolo que comparte con su padre: la cruz del cártel.

Los Caballeros Templarios basan sus trabajos de la violencia en la idea de que se encuentran en una cruzada para “salvaguardar el orden”. Efectivamente, los templarios llegaron a la zona de Tierra Caliente que abarca parte de Michoacán y Guerrero para desplazar a la Familia Michoacana y supuestamente “proteger” a los ciudadanos de estos y otros grupos delincuenciales que durante largo tiempo llevaban extorsionando, asesinando, amenazando, secuestrando y desapareciendo gente.

Dicho lo anterior, podemos entender cómo lo que se muestra es más que una simple fotografía de una artista sonriendo a la cámara. Esta *selfie* muestra todo un tejido simbólico en el que el sujeto narco se enuncia como sujeto narco y en la fotografía objetiva su experiencia de serlo. La fotogra-

ña es el dispositivo mediante el cual los sujetos endriagos, ejecutores de las prácticas *gore* del nuevo capitalismo (Valencia, 2012), logran comunicar este cúmulo de sentido y significados que lleva interiorizado a sus seguidores por medio de la seducción.

En este sentido, a estos sujetos endriagos los une una identidad colectiva que se sustenta ideológicamente a partir de las características que comparten, conjugando diversas lógicas que los producen, entre ellas: su posición económicamente marginal frente al mundo, los excesos por los deseos hiperconsumistas del mercado, la frustración por verse imposibilitados a satisfacer esos deseos hiperconsumistas, y la heroificación por la trivialización y justificación de la violencia en las representaciones mediáticas (Valencia, 2012).

Ahora bien, conectando lo anterior con Ortiz (1998), la identidad es “una construcción simbólica (cultural e ideológica) que se hace en relación con un referente”. En estos últimos casos, los referentes están relacionados con el estilo de vida narco: la posibilidad de ser millonario, poseer carros de lujo, vivir en mansiones, tener mascotas exóticas, viajar, portar armas de alto calibre, consumir drogas, etcétera.

No obstante, lo que se comunica en las fotografías no es sólo el lado seductivo del narco. Como expondré más adelante, la violencia institucionalizada ha dado lugar a que lo que se comunica sea cada vez más violento, posibilitado por la tecnología móvil y la copresencia. En las redes sociales como Facebook existe cierto tipo de aceptación hacia estas prácticas y por esa razón existe una innumerable cantidad de *fan pages* en las que no únicamente se le rinde tributo al lado seductivo del narco, sino también a sus trabajos de la violencia (foto 6).

FOTO 6

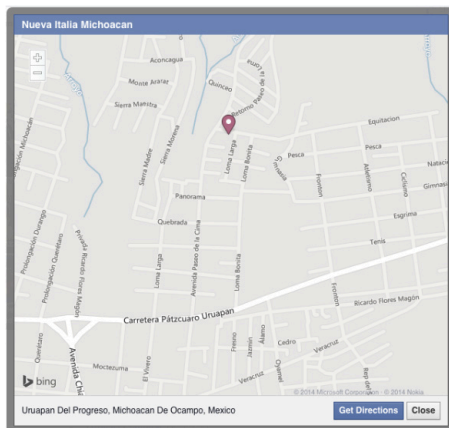


En la fotografía anterior aparece un sujeto portando dos armas de alto calibre. En los comentarios se leen frases como “muy guapo amigo”, “arre lokote”, “mi amor” y “vamos al viejón saluditos”. Por la pose del sujeto, podemos asumir cierta formulación de poder por la forma en que sostiene las armas en el aire. Por otra parte, el sujeto viste la ropa típica del narco, la cual es característicamente una hibridación de la ropa ranchera con adecuaciones exóticas, como podría ser el uso de pieles de animales como cocodrilo o la incrustación de piedras preciosas.

En la fotografía 12 aparece un joven sicario de aproximadamente veinte años tomándose una *selfie* frente a un espejo y portando lo que parece ser un reloj de oro en una muñeca mientras sostiene un puñado de billetes americanos con la otra mano. Uno de los comentarios dice así: “K woooooo amigo super bien k te vez”. El sujeto endriago lo que comunica en esta fotografía es su exaltación por el dinero como parte de la seducción del narco. No obstante, este joven no muestra fotografías de los trabajos de la violencia, por lo que asumo que se dedica a tareas principiantes en el negocio del narco relacionadas con la cobranza de extorsiones o mensajería (foto 6).

Por otra parte, traigo a la discusión la siguiente captura de pantalla para mostrar cómo ciertos sujetos del narco utilizan las redes para los propósitos antes planteados sin ninguna limitación o consecuencia. En este caso, un sicario, al cual sigo en Facebook, comparte su ubicación cada vez que postea alguna fotografía macabra de sus trabajos de la violencia. Esto es inadmisiblesi consideramos que al gobierno federal realmente le interesa acabar con el narco y que la narcoguerra que ha costado la vida de cientos de miles de personas en los últimos años es real (foto 7).

FOTO 7



Como podemos apreciar, no es necesario ser un detective o trabajar para las fuerzas armadas o policiales para dar con estos sujetos. Encontrar la ubicación exacta de un sicario sanguinario como éste es una tarea relativamente fácil, por lo que se pone en entredicho el discurso oficial. Si el gobierno federal quisiera, sabría de la misma forma que yo, dónde y cuándo encontrar a un sicario que se dedica al narcotráfico, a asesinar y a extorsionar.

En el seguimiento en redes, fui testigo de brutales acontecimientos. Estas prácticas no sólo se inscriben en la ilegalidad, sino que están posibilitando que el narco transforme los patrones de organización social en la medida en que la narcocultura permea más capas de la vida social, logrando que cada vez más personas aspiren a este estilo de vida. La seducción desdibuja las fronteras entre la realidad y la ficción, entre la ilegalidad y un estilo de vida que rompe y a la vez hibrida los códigos y patrones culturales para establecer sus propias condiciones en la producción de sentido.

En el caso de las siguientes dos fotografías, éstas son particularmente significativas para este estudio porque dan cuenta del proceso por el cual dos niñas pasaron de ser *groupies* a sicarias. Cuando comencé el seguimiento de ambas, lo hice en función de la interacción que estas jovencitas tenían en páginas que glorifican al narco. En la práctica de la observación virtual me percaté de que la interacción de personas como estas dos menores de edad se basa en la seducción del estilo de vida, del dinero, de la aspiración a ser como las mujeres del narco, a vestir como ellas, a someterse a cirugías plásticas, y a tener relaciones sexuales con hombres poderosos.

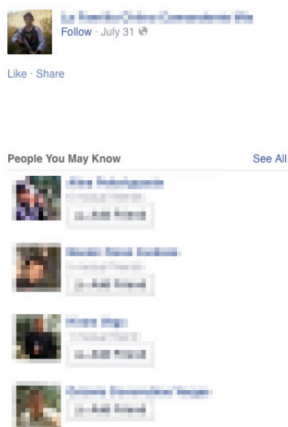
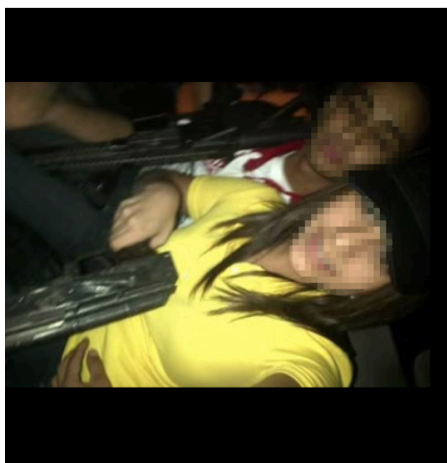
Lo peligroso es cuando estas jovencitas comienzan a involucrarse en niveles que traspasan la co-presencia. Llega un momento en el que, dependiendo de sus aspiraciones, estas jóvenes *groupies* buscan introducirse en el mundo del narco de diferentes maneras. En ambos casos, estas jovencitas optaron por el camino de los trabajos de la violencia. Es así como podemos apreciar que, a partir de un mayor involucramiento con este tipo de vida, ambas comenzaron a postear fotografías cada vez más violentas, a veces simplemente portando o venerando armas de alto calibre, y otras en plena actividad delincencial (fotos 8 y 9).

FOTO 8



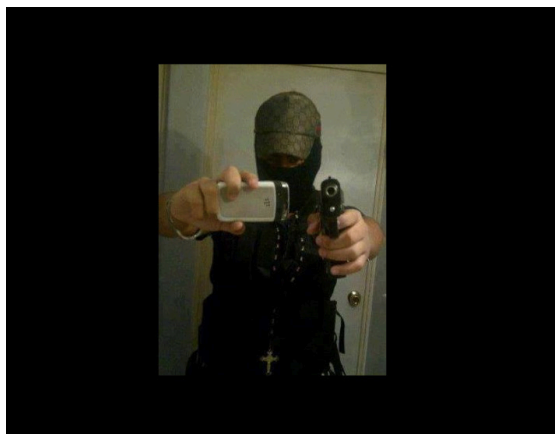
En este retrato aparece la joven besando su AK47, quien postea: “Muy buenas noches!! En esta vida solo esta derrotado kien se da por vencido!! animo mis pleves!!”. 164 de sus contactos le dan like, tres lo comparten y varios otros comentan de regreso cosas como “Ps yon nunca e tenido problemas pero no me rajo viejon y stmos al millon”, “Barbaridad”, “Ezzo es todo plebe. Lindo Dia!!;” y “eso si no hay q darse por vencido jamas”.

FOTO 9



En el otro caso, aparece la otra joven acompañada de otro joven varón, cada uno portando un arma. Parece que la *selfie* fue tomado dentro de un automóvil, lo que me hace suponer que esa noche estaban siendo parte de alguna actividad relacionada con el narco. Ella sonrío a la cámara, expresando cierta exaltación emocional. Sostiene la pistola con la mano derecha al igual que su acompañante, quien la abraza por detrás. Esta jovencita en particular apenas comienza su actividad delincencial, derivado de su interacción con el narco (foto 10).

FOTO 10



Finalmente, antes de pasar a la discusión sobre la política del terror y la dicotomía entre representación y poder, termino este apartado con estas últimas cuatro *selfies*. El primero es el que seleccioné para la portada dado que es uno de los más poderosos que he encontrado hasta ahora. Esta fotografía potencializa el abordaje del objeto de estudio dentro de los marcos de intelección propuestos. De igual manera, en los siguientes autorretratos se muestran a otros tres sujetos utilizando la fotografía como dispositivo de empoderamiento y comunicación del narco.

En el autorretrato aparece el sujeto portando vestimenta negra y con el rostro cubierto con un pasamontañas. Llama la atención que trae colgado un rosario, aunque en breve explicaré este fenómeno. Con una mano se toma la *selfie* utilizando un teléfono inteligente Blackberry mientras apunta con la otra la pistola hacia el espejo. Esta fotografía recibe 30 likes, 1 share y 14 comentarios, entre los que se lee la siguiente interacción entre lo que parece ser una amiga/*groupie* y este sicario:

Groupie: “wauu esta foto me encanta, Bien porte e (smiley: sonrisa) te ves atoda madre bien pinshe guapo jajaja (smiley: beso)”.

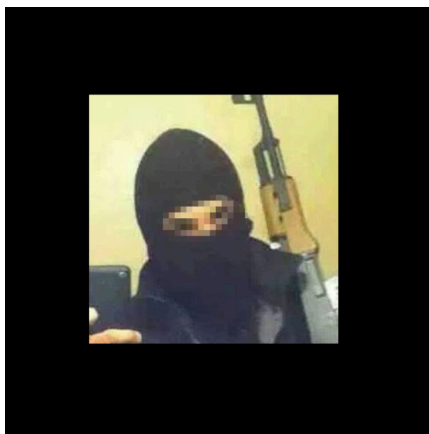
Sicario: “Aki andamos guapa alpendien y al putaso”.

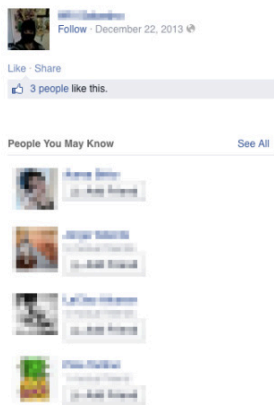
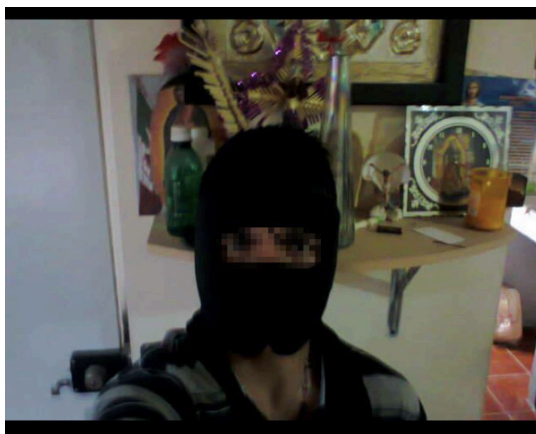
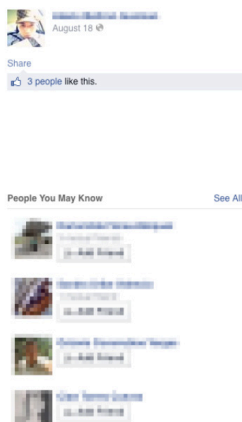
Groupie: Siempre asi ...px eso te (smiley: sonrisa), y Como siempre andas al millonazo0o (smiley: beso) Se te kiere y estima musho aki Tu ya Sabes quien (smiley: beso) !!! *_* !!!

Sicario: Animo guapa yasabe con kien contar al 100.

Groupie: tenkios px contar contigo ..para todo y grasiass t.km. (smiley: beso).

Fotos 11, 12 y 13





Cuando comencé a investigar sobre el narco me llamaba la atención que estos sujetos, pertenecientes a distintos grupos delictivos, cárteles y escisiones, mostraran artículos religiosos, sobre todo en la construcción de sí mismos por medio de las fotografías. Lo que ahora conozco y comparto en este momento es que gran cantidad de estos sujetos siguen siendo religiosos, inclusive hasta más fervientemente de lo que eran antes de involucrarse con el crimen organizado. En la última *selfie* podemos apreciar cómo el sujeto decide tomarse la fotografía junto a un altar en el que aparece una cruz, la Virgen de Guadalupe, veladoras y otros referentes católicos.

Si bien religiones como la católica a la que pertenecen la mayoría de los mexicanos condena prácticas como asesinar, estos grupos invierten el sentido de éstas y dependiendo de las circunstancias las llegan inclusive a convertir en actos religiosos, ofreciendo sus trabajos de la violencia al mis-

mo Dios que les prohíbe matar. Esto es muy notable en grupos como los Templarios, quienes incorporan sus prácticas religiosas para venerar a capos como “San Nazario”.

Este capo, uno de los fundadores y líderes principales de los Templarios, fue anunciado muerto por el gobierno federal en 2010. A partir de ese momento, Nazario comenzó a ser considerado un “Santo” por los miembros del grupo delictivo y se construyeron varias capillas en distintos pueblos y ciudades de Michoacán con el propósito de rendirle culto a este personaje. Se creó inclusive una oración en su nombre, la cual dice así:

Oh Señor todo poderoso,
Líbrame de todo Pecado,
Dame protección Bendita,
A través de San Nazario.

Protector de los más pobres,
Caballero de los Pueblos,
San Nazario danos vida,
Oh bendito Santo eterno.

Luz Bendita de la noche,
Defensor de los enfermos,
San Nazario Santo Nuestro,
Siempre en ti yo me encomiendo.

Gloria a Dios Padre,
Te dedico mi rosario,
Danos salud y más trabajo,
Abundancia en nuestras manos,
Que nuestro Pueblo esté Bendito,
Yo te pido San Nazario.

Finalmente resultó que Nazario, “El Chayo”, no estaba muerto. Este personaje fue anunciado “abatido” por segunda ocasión por el gobierno federal en marzo de 2014. No obstante, El Chayo es sólo uno de muchos casos en los que capos se han convertido en referentes de culto, dejando en evidencia las maneras en que el narco ha logrado permear distintas capas de la cultura y sociedad mexicana.

V. REPRESENTACIÓN Y PODER: MIEDO Y DESEO. TIPOLOGÍAS DE LA *SELFIE*

1. *Narcolikes*

Por medio de Internet, grupos como los Templarios exhiben su poder absoluto e incuestionable. En redes sociales como Facebook, las cuales prohíben otras expresiones inofensivas, es posible encontrar todo tipo de *fan pages* en honor a líderes criminales, capos sanguinarios, e inclusive grupos de fans donde miles de seguidores comparten fotografías de los trabajos de la violencia y de los cuerpos rotos (foto 14).

FOTO 14



En la fotografía anterior, un sicario usuario de Facebook comparte sin restricción alguna la imagen de una persona a quien presume haber torturado, matado y descuartizado. La descripción de la fotografía: “Ups jajaja”. Esta fotografía fue subida desde 2012, lo que implica que no ha sido denunciada o censurada en por lo menos dos años. Mientras tanto, según las políticas de Facebook, queda estrictamente prohibida, y es motivo de censura, cualquier información o fotografía violenta o que esté relacionada con organizaciones criminales o terroristas. No obstante, como podemos

apreciar también en la siguiente fotografía, estas políticas no siempre aplican (foto 15).

FOTO 15



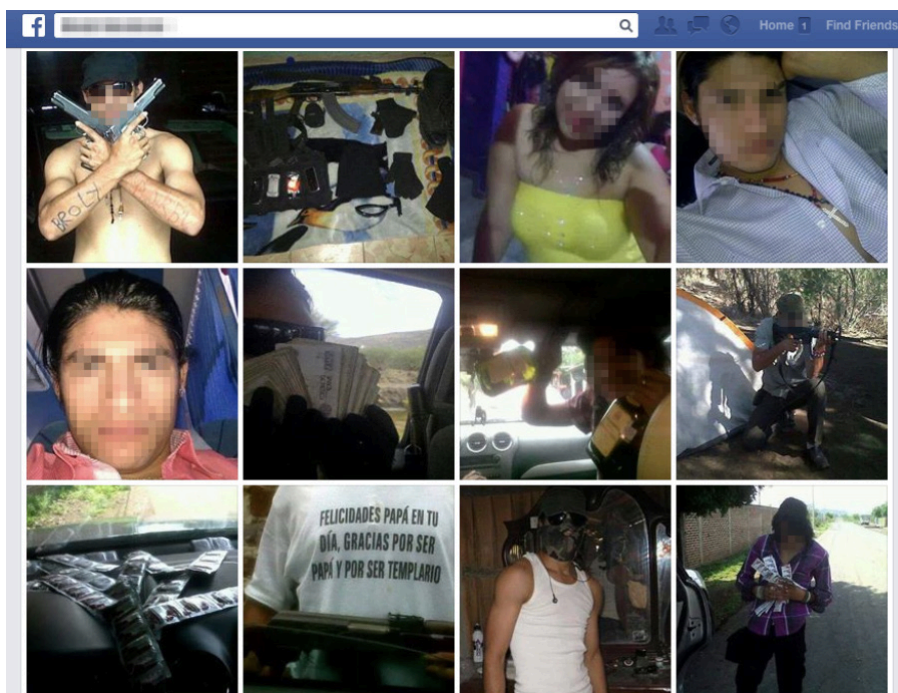
También llama la atención el número de *narcolikes* que estas *fan pages* y fotografías reciben. La siguiente fotografía pertenece a una *fan page* paralela al Blog del Narco y que al parecer no es administrada por las mismas personas. En su portada aparecen tres cabezas. Este grupo tiene más de 3000 *likes* (foto 16).

FOTO 16



Por su parte, existen sicarios que se han convertido en “*sex symbols*” nacionales. Este sicario tiene una *fan page* y un perfil que él administra, ambos con miles de seguidores. Sin embargo, también tiene otras *fan pages* que han creado sus admiradoras. Él es un *sex symbol* que es idolatrado por decenas de miles de jovencitas de pueblos en Michoacán que sueñan con él. En su muro podemos encontrar publicaciones de niñas desde 13 años de edad ofreciéndose para tener relaciones sexuales con este sicario (foto 17).

FOTO 17



2. Narcojuniors

Los *narcojuniors* son los hijos de los capos más poderosos. Viven una vida de despilfarro y lujos. Suelen acudir a las mejores escuelas, viajar en aviones privados, hacer las fiestas y vestir de las maneras más extravagantes, y acudir a los mejores antros y codearse con “lo más alto” de la sociedad mexicana.

No obstante, los *narcojuniors* son tan señalados como idolatrados. Son claramente identificados dentro de los círculos sociales en que navegan, pero

esto no importa siempre y cuando también los integrantes de estos círculos salgan ganando. Así es como han surgido en las últimas décadas los nuevos ricos del narco: prestanombres, políticos aliados y lavadores de dinero del narco. Los *narcojuniors* se caracterizan sobre todo por exhibirse mucho más que cualquier otro millonario de la sociedad (fotos 18, 19, 20 y 21).

FOTOS 18, 19, 20 Y 21



3. *Narco-Dream*

La verdad a mí sí me gustaría ser la novia de un narcotraficante porque es una forma de vida, no es nada malo. Bueno, tal vez sí es algo malo pero es una forma de vida.

Narco Cultura (2014)

El *American Dream* ha sido desplazado por el *Narco-Dream*, que, en muchas partes del país, e inclusive en Estados Unidos, ha transformado los imaginarios a pasos agigantados. El sueño de migrar a Estados Unidos, de muchas maneras, ha sido reemplazado por el sueño de vivir la vida de un narco.

En el documental *Narco Cultura* (2014), Schwarz retrata la manera en que el narco ha penetrado hasta las fibras más sensibles de nuestro tejido social. A través del género musical del narcocorrido, este documental explora las formas-razones por las que este género ha explotado en popularidad tanto en México como en Estados Unidos y cómo los imaginarios se han transformado partir de las letras violentas que glorifican al narco (fotos 22 y 23).

FOTOS 22 y 23





4. *Narco-dioses*

A mi no me gusta hacerle daño a la gente que no me ha hecho nada, no soy una persona mala sino que estoy en un trabajo feo. Si te contara por que entré a esto me comprenderías. No fue lo económico si no las mujeres y la fama (*sic*).

Sicario (2014)

“Vendía naranjas y ahora es dueño de México”, así describen, llenos de orgullo, los seguidores de “El Chapo” a este dios de las drogas. La historia de El Chapo es una historia de éxito que se puede resumir en esas ocho palabras. Por su parte, el mensaje no podría ser más claro: ¡Ése niño podrías ser tú! (foto 24).

FOTO 24



Cuando El Chapo fue capturado, se desató una ola de exigencias por su liberación. En Culiacán se organizaron varias marchas en las que miles de asistentes exigían a las autoridades que liberaran a este “empresario” del narcotráfico. Las marchas fueron convocadas por medio de Facebook, plataforma que, como he expuesto aquí, posibilitó la interacción y organización a través de tiempos y espacios extendidos.

En Twitter también hubo gran actividad después de su captura, al grado de colarse #FreeElChapo en los *trending topics* de Estados Unidos. Asimismo, hubo miles de personas que le rindieron tributo, se entristecieron, lo defendieron y exigieron su pronta liberación. Las capturas de pantalla que presento a continuación dan cuenta de estas transformaciones irónicas y las formas en que el narco ha expandido su poder y presencia dentro de los imaginarios (fotos 25, 26, 27 y 28).

FOTOS 25, 26, 27 Y 28

  [Follow](#)

I probably just woke up to the worst news! #FreeElChapo

12:56 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

Ya agarraron al chapo mi vida no tiene sentido ya
#freeelchapoguzman

11:56 AM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

my heart is seriously broken. #Freeelchapoguzman

1:11 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

Sad day for us Mexicans they finally caught the big boss !
#FreeElChapoGuzman

  [Follow](#)

All the Mexicans are devastated because El Chapo got arrested.
#FreeElChapoGuzman #HeAintDoNothing #HesInnocent
#HeWasChilling

4:27 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

#FreeElChapoGuzman 🤔 he ain't done shit !

4:33 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

El chapo shouldn't be punished in my opinion.
#FreeElChapoGuzman

3:27 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

  [Follow](#)

El chapo is a very nice guy, but the Fed don't understand that!
#FreeElChapo

10:37 PM - 22 Feb 14 [Reply](#) [Retweet](#) [Favorite](#)

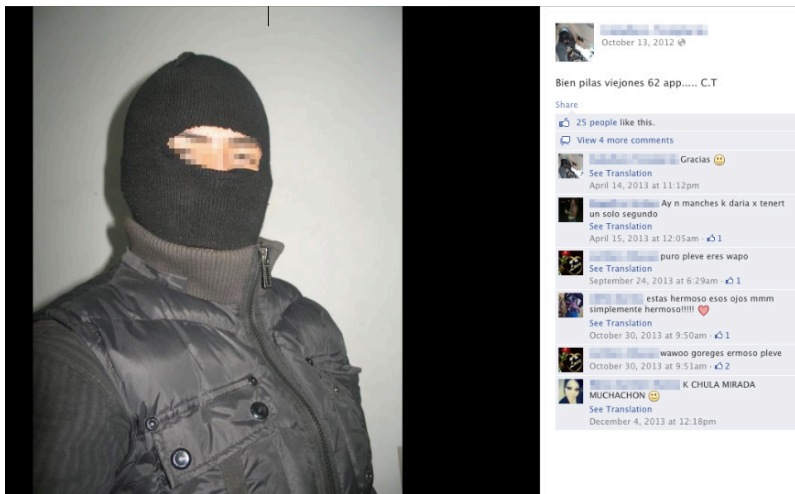
The image shows a vertical list of four tweets. Each tweet includes a profile picture, a timestamp, and interaction icons (Reply, Retweet, Favorite). The first tweet is from 4:27 PM and says: "All the Mexicans are devastated because El Chapo got arrested. #FreeElChapoGuzman #HeAintDoNothing #HesInnocent #HeWasChilling". The second tweet is from 4:33 PM and says: "#FreeElChapoGuzman 🤔 he ain't done shit!". The third tweet is from 3:27 PM and says: "El chapo shouldn't be punished in my opinion. #FreeElChapoGuzman". The fourth tweet is from 10:37 PM and says: "El chapo is a very nice guy, but the Fed don't understand that! #FreeElChapo".

United States Trends · Change

- #GetMore 👉 Promoted
- #markiplier
- #ASKLOHANTHONY
- #ASKVICTORIA
- #FreeElChapo
- #Drive4COPD300
- Oglesby
- This Iowa
- Sinaloa
- Eric Ebron

El narco, presente en el imaginario de los jóvenes en México, se va transformando en la medida en que representa una forma fácil para superarse en la vida. En estos imaginarios pesan mucho el dinero y la fama y poco el peligro al que se exponen. Esto da cuenta de una mercantilización del narco en cuanto productor de su misma popularidad. Por lo menos en Facebook, se pueden estudiar las diferentes formas en que decenas de miles de jóvenes idolatran a estos líderes y sicarios (foto 29).

FOTO 29



Finalmente, cierro con unas de las imágenes que mejor ejemplifican todo lo que he argumentado en este texto. Las imágenes que presento a continuación dan cuenta de la forma en que algunos de los líderes templarios como “La Tuta”, son venerados inclusive como si fueran dioses. En la primera imagen aparece una niña besándole la mano a “La Tuta” cuando éste se presenta en la plaza de un pueblo en Michoacán para dar un mensaje. En ese momento corre una jovencita hacia él y le besa la mano. Quienes los rodean, expresan su admiración por el líder criminal mientras él les reparte dinero (foto 30).

FOTO 30



Acto seguido, “La Tuta” toca su cabeza como gesto simbólico de imposición de manos, lo que implica explícitamente una autoidentificación con símbolos religiosos que adopta para incrementar su poder en el imaginario (foto 31).

FOTO 31



En entrevista, “La Tuta” expresa: “Yo desde chico he sido altruista. Mi madre... nunca tenía dinero porque todo lo regalaba”. “La Tuta” se presenta al pueblo como su salvador y les dice que, desafortunada o afortunadamente, él y los templarios son un mal necesario que los protegerá y salvará (foto 32).

FOTO 32



VI. CONCLUSIONES

Como se expuso a lo largo del texto, la fotografía ha servido en tiempos recientes como dispositivo de representación del poder a través del miedo y el deseo. Primero, ha servido como dispositivo de empoderamiento en la medida en que, en términos de Reguillo (2011), el narco ha utilizado estos recursos por medio de la violencia expresiva, una forma de violencia que le ha permitido a través del *performance* y la estética, exhibir su poder absoluto. Los “cuerpos rotos” funcionan como portadores de mensajes que la fotografía potencializa en tanto recurso y dispositivo para comunicarlos.

Finalmente, también, ha servido como dispositivo para que el narco utilice las redes sociales y los dispositivos móviles con propósitos propagandísticos y de comunicación y popularización de sus prácticas culturales, posibilitando que el narco permee sobre distintas capas de la vida social y se convierta en un estilo y una forma de vida que ha transformado a grandes rasgos (tanto formal como informalmente), los patrones de organización social en México.

VII. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, G. (2011), “Qué es un dispositivo?”, *Sociológica*, año 26, núm. 73, mayo-agosto, disponible en: <http://www.revistasociologica.com.mc/pdf/7310.pdf>.
- CAREY, J. (1989), “A Cultural Approach to Communication”, “Mass Communication and Cultural Studies”, *Communication as Culture. Essays on Media and Society*, Nueva York-Londres, Routledge.
- Entrevista a Broly Banderas sicario de los Caballeros Templarios (2014), disponible en: http://narconoticias.blogspot.mx/2014/01/broly-banderas-sicario-de-los_26.htm.
- FOUCAULT, M. (2001), *El sujeto y el poder*, Santiago, Escuela de Filosofía Universidad Arcis, disponible en: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/Foucault/El%20sujeto%20y%20el%20poder.pdf>.
- CASTELLS, M (2008), “Comunicación, poder y contrapoder en la sociedad red. Los medios y la política”, *Telos*, disponible en: http://www.sgp.gov.ar/contenidos/inap/Cuerpo1/Docs/2012/biblo_seminario_INAP/comunicacion/Castells-Comunicacion_y_poder_Revista_Telos.pdf.
- JENKINS, H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Nueva York, New York University Press, Cap. 1, Spoiling Survivor: The Anatomy of a Knowledge Community.

- ORTIZ, R. (1998), *Otro territorio: ensayos sobre el mundo contemporáneo*, 2a. ed., Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- GIMÉNEZ, G. (2007), *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*, México, ITESO-Conaculta.
- GUERRERO, E. (2010), “Cómo reducir la violencia en México”, *Nexos*, 1o. de noviembre.
- IBAÑEZ, J (1991), *El regreso del sujeto*, Siglo XXI (Los avatares del sujeto).
- JENSE, K. (2012), “Communication in Contexts: Beyond Mass-Interpersonal and Online-Offline Divides”, *A Handbook of Media and Communication Research. Qualitative and Quantitative Methodologies*, 2a. ed., Londres-Nueva York, Routledge.
- LIZARAZO, D. (2008), “El signo y sus fantasmas”, conferencia presentada el 15 de octubre de 2008 en el Coloquio Internacional “El Signo y la Cosa”, coorganizado por la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHSS París) y la UAM-X, disponible en: http://www.diegolizarazo.com/recientes/el_signo_y_sus_fantasmas.pdf.
- “La narcoficción se desborda: «Los Caballeros Templarios» ahora firman mantas”, 10 de octubre de 2011, disponible en: <http://pajamasurf.com/2011/03/la-narcoficcion-se-desborda-los-caballeros-templarios-ahora-firman-mantas/> (fecha de consulta: 7 de noviembre de 2014).
- “Movimiento Alterado: Las polémicas «Canciones Enfermas» y la violencia como negocio”, 8 de junio de 2013, disponible en: <http://www.sinembargo.mx/08-01-2013/483513> (fecha de consulta: 15 de noviembre de 2014).
- Oxford Dictionary (2000-2005)*, disponible en: <http://dictionary.reference.com/browse/selfie?s=t> (fecha de consulta: 22 de agosto de 2008).
- REGUILLO, R. (2011), “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación”, *Revista E-misérica*, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misERICA-82/reguillo>.
- RUIZ, R. (2013), “Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi”, 30 de julio, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/?p=348816>.
- SCHWARZ, S. (Director) (2014), *Narco cultura*, Ingram Entertainment Inc.
- SODRÉ, M. (2012), “Communication: A Field in Theoretical Trouble”, *Matrizes* 5 (2).
- SONTAG, S. (1973), *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, disponible en: https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf.

TIFENDALE, A. (2013), *The Selfie: Making Sense of the «Masturbation of Self-Image» and the «Vitual Mini Me»* The Graduate Center, 1-23, disponible en: http://d25rsf93ivlmgw.cloudfront.net/downloads/Tifendale_Alise_Selffecity.pdf.

VALENCIA, S. (n.d.), “Capitalismo *gore*: Narcomáquina y performance de género”, disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82/triana>.

CAPÍTULO TERCERO

EL SEÑOR DE LAS MOSCAS, CUANDO LOS NIÑOS JUEGAN EN ESTADO DE EXCEPCIÓN

Martín Gabriel REYES PÉREZ*

SUMARIO: I. *Jugando* se les pasó la mano. II. Conque jugando ¿eh? —dijo el oficial. III. *El juego y la magia*. IV. *Morir como un “Piggy”*. V. *“No es un perro que hayan agarrado así nomás”*. VI. *“¿Es que somos salvajes o qué?”*. VII. *Los niños endriagos ante el espejo: medea y medusa*. VIII. *A manera de conclusión: “sólo quedan las moscas”*. IX. *Bibliografía*.

En el presente texto se analiza el caso de tortura y asesinato del niño de seis años, Christopher Raymundo Márquez Mora, ocurrida en un fraccionamiento situado en los márgenes de la ciudad de Chihuahua, en mayo de 2015, a manos de cinco adolescentes durante lo que se calificó, por la Fiscalía del Estado de Chihuahua y basándose supuestamente en las declaraciones de los victimarios, como un “juego” (al secuestro) que se salió de control. Esta versión fue rechazada de inmediato por los familiares del niño y por sus vecinos, argumentando que hubo premeditación y que los adolescentes se empeñaron en evadir su responsabilidad, lo que indicaba que tenían clara conciencia del alcance de sus actos. Por otro lado, arguyeron que lo propio de un niño es jugar con una inocencia que, por definición, excluye un crimen como el cometido. Algunos sectores de la Iglesia, educadores, psiquiatras, periodistas y académicos tomaron posición respecto a lo sucedido, también colocando como pivote de sus argumentos la cuestión del juego y la responsabilidad. Pero exceptuando a unos pocos medios sensacionalistas, se dejó de lado un elemento que en el presente texto tendrá un papel central: la ecua-

* Profesor-investigador adscrito al Centro de Estudios de Género, en la Universidad de Guadalajara. Psicoanalista; maestro en Educación por la Universidad de Guadalajara; doctor en Ciencias Sociales por el CIESAS-Occidente. E-mail: reyespmg@hotmail.com.

ción biopolítica que, al deshumanizar a la víctima, evidencia la operación de lo que Agamben llama, en su libro *Lo abierto*, “la máquina antropológica”.

Habiendo colocado el acento en la articulación entre el juego de unos niños y esta ecuación biopolítica, resultaba sugerente retomar la novela de William Golding, *El señor de las moscas*, en la que presenta la ficción de un grupo de niños que quedan varados cuando el avión que los transportaba es atacado durante el vuelo y debe aterrizar de emergencia en una isla de coral, espacio encantado en el que los niños se dedican a jugar todo el día y, también jugando, asesinan a otros niños. Al subrayar las similitudes y los contrastes entre los crímenes ocurridos en el espacio ficticio de la novela y en una zona marginada de nuestro país, será posible despejar los efectos de la incidencia de la cesura antropológica en el juego de los niños, para luego determinar las implicaciones de jugar en un estado de excepción. Ciertamente, esta comparación, entre una novela (es decir, una ficción) y un crimen realmente cometido, podría a primera vista ser considerada una inconsistencia metodológica; pero es justamente la oposición o concurrencia entre ficción y realidad lo que debe abordarse cuando se plantea la cuestión del juego de los niños. Más aún, una de las preguntas centrales que se abordarán en este texto es en qué condiciones puede constituirse el espacio de la ficción que delimita y especifica el juego.

Lo anteriormente dicho anticipa la estructura y secuencia de las partes que componen este texto: se alternará la presentación del drama que se juega en la novela con la articulación de los hechos en el crimen cometido en los márgenes de la ciudad de Chihuahua. Y para mediar entre estas narrativas se retoman los planteamientos que sobre el juego ha hecho Roger Callois, así como las aportaciones de Donald Winnicott en torno a la zona de la experiencia en la que se despliega el juego. Los planteamientos de Giorgio Agamben, particularmente sobre la máquina antropológica y el dispositivo de la excepción, son el hilo conductor del presente texto e irán entreverándose en los diferentes apartados.

En el concierto de opiniones y análisis que se vertieron en relación con este crimen, destaca la intervención de pocos periodistas y algunos(as) académicos(as) que se detuvieron a considerar las condiciones de violencia y abandono en que vivían estos niños y, por esa vía, la zona gris en la cual tuvo lugar el crimen, de manera que, afincados en este punto de vista, es ineludible considerar como víctimas también a los adolescentes victimarios. Desde esta lógica es que los adolescentes que asesinaron a Christopher también pueden ser considerados *homo sacer*, tanto como lo fue este niño: vidas insacribables cuyo asesinato no constituye un delito, y que mediante un necro-empoderamiento, tal y como es descrito por Sayak Valencia en su

libro *Capitalismo gore*, pretendían ascender en la escala social asumiendo la identidad y el rol de sicarios. Por otro lado, este crimen nos permitirá adentrarnos en el mundo de pesadilla en el que los sujetos endriagos actualizan en el ejercicio de una violencia sobregirada aquellas figuras míticas del crimen ontológico, descritas por Adriana Cavarero.

Los autores que aquí revisamos destacan el valor cultural del juego, sea como espacio en el que se despliegan aptitudes y disposiciones psicológicas de importancia fundamental, sea como semillero de instituciones y prácticas cotidianas. Por otro lado, de atenerse a lo planteado por Winnicott en el sentido de que la “zona de la experiencia” en la que transcurre el juego es también el lugar de la experiencia cultural, es ineludible preguntarnos en qué medida este juego al secuestro que derivó en la tortura indecible y luego en el asesinato de un niño de seis años, nos ofrece un diagnóstico de los principales vectores de la cultura de la violencia que se ha instaurado en todos los rincones de nuestro país.

I. JUGANDO SE LES PASÓ LA MANO

En mayo de 2015, en el fraccionamiento Laderas de San Guillermo II, a las afueras de la ciudad de Chihuahua, cinco adolescentes invitaron a jugar al secuestro a Christopher Raymundo —a quien en el fraccionamiento apodaban “El Negro”—, a un arroyo seco, ubicado a escasos metros de un penal de alta seguridad, lugar donde le dieron muerte. Tres de los adolescentes que participaron en este crimen eran hermanos entre sí y además primos del padre de Christopher, quien había fallecido meses antes: Jorge Eduardo de 15 años, Valeria Janeth de 13 años, e Irving de 12 años; también estuvieron implicados Jesús David de 15 años —considerado el líder del grupo por la procuraduría del estado, papel que en otras ocasiones atribuyen a Valeria— y, por último, Alma Leticia, una niña indígena rarámuri de 13 años quien no dominaba por completo el español. Extrañamente, la fiscalía del estado de Chihuahua no llevó a cabo una reconstrucción de los hechos, lo cual dejó muchos cabos sueltos, dos de los cuales fueron precisamente en qué momento los niños invitaron a Christopher a jugar al secuestro y si la invitación a participar como secuestrado fue explícita y concertada. Se trata de dos cuestiones nodales para los fines del presente texto, pues conciernen a la instauración de la convención que delimita el espacio y tiempo del juego y que es, por tanto, una de las premisas que permitirían establecer si la tortura y el asesinato ocurrieron o no mientras los niños jugaban.

Sobre el punto anterior se manejaron básicamente dos versiones, siendo la primera que desde un inicio se invitó a Christopher a jugar al secuestro en el arroyo seco y, la segunda versión, que lo invitaron a “juntar leña” o bien a “tirar”¹ en el arroyo a una perra enferma de sarna, a la que arrastraban con una cadena, y que ya en el arroyo le propusieron que representara el papel de “secuestrado”. Esta última versión es la más plausible, sobre todo porque puede corroborarse con los retazos de las confesiones de los niños que se dieron a conocer en la prensa,² aunque en tal caso, la secuencia de hechos se asemeja ominosamente a un secuestro real en el que a la víctima potencial se le engaña al no revelar el propósito real de la “invitación”.

Una posible respuesta al porqué la fiscalía no llevó a cabo esta reconstrucción de los hechos puede inferirse de la premura y el contenido mismo de las declaraciones a la prensa, tanto del fiscal especializado en investigación y persecución del delito en la zona centro de Chihuahua, Sergio Almaraz Mora, desde el día en que se localizó el cuerpo sin vida de Christopher, el 16 de mayo, como las vertidas días después por el fiscal general de Chihuahua, Jorge Enrique González Nicolás. Tomando como base las confesiones de los adolescentes, el fiscal del estado estableció que lo que empezó siendo un juego terminó en la muerte de Christopher, ya que a los adolescentes se “les pasó la mano... en la continuidad del maltrato que le daban, y que culminó en el terrible hecho como una forma de cubrir la agresión que le habían provocado” (Excélsior, 2015a). Es decir, habiendo maltratado efectivamente al niño, amarrándolo, apedreándolo, clavándole en el rostro y el cuerpo ramas con espinas, se precipitaron en matarlo para así evitar que los denunciara a sus padres.

Resulta obvio que, sin mediar una reconstrucción de los hechos, era aventurado afirmar que en el tiempo y en el espacio ficticio del juego (al secuestro) Christopher fue asesinado. Sobre todo porque no se debía descartar que el niño hubiera sido efectivamente secuestrado³ utilizando el subterfu-

¹ Siendo la palabra “tirar” un eufemismo de “matar” al animal, a pedradas y con el cuchillo que llevaba Alma.

² Algunos periodistas subrayaron las palabras de los adolescentes, familiares o vecinos en un tono sensacionalista y, en ocasiones, con nulo rigor periodístico. Al sacar estas frases de contexto, ofrecían imágenes brutales en las que los niños eran presentados como predadores sin conciencia. Esta circunstancia hacía obligatorio el contraste y la corroboración de algunas frases o declaraciones atribuidas a los niños en diferentes medios, ponderando cada nota en función de la solidez de la casa editorial.

³ La madre de Christopher negó enfáticamente que los niños hayan jugado al secuestro, porque en tal caso habrían pedido alguna forma de “rescate” y, por supuesto, no lo habrían matado. En cambio, insistió en que a su hijo lo habían “levantado”. A estas prácticas infan-

gio de “tirar” a la perra, juntar leña o, incluso, “jugar” al secuestro. Esta posibilidad es la que la fiscalía se apresuró a descartar, para cimentar una versión que permitía transferir la responsabilidad última de estos hechos a “la sociedad” y, sobre todo, a los padres de familia⁴ que descuidaban a sus hijos al no supervisar debidamente los juegos en los que estos se involucraban. Incluso, periodistas poco profesionales, algunos de ellos ligados a la Iglesia católica, establecieron un nexo entre este crimen y “rituales satánicos”, partiendo de las declaraciones de vecinos y de una fotografía en la que se ve a la madre de Christopher portando en el cuello un dije de la Santa Muerte.

La versión oficial de las autoridades fue contestada enérgicamente por los familiares de Christopher, por los vecinos y por algunos especialistas, calificando como una mentira, e incluso como una coartada, el que hayan jugado al secuestro, argumentando que el juego entre niños excluye por definición la tortura y el asesinato. En la misma línea acusaron a los adolescentes de haber planeado la muerte del pequeño, negando que hubiera sido una acción precipitada por el temor al castigo de sus padres. Para la madre de Christopher, que había enviudado un par de meses antes del asesinato del mayor de sus tres hijos, alegar que jugando “se les había pasado la mano” era una manera de exculpar a los victimarios, lo que, junto con la inimputabilidad de los menores de edad, tendría como corolario la impunidad de los asesinos, todo lo cual lo expresaba diciendo que en tales circunstancias su hijo habría sido asesinado “como un perro”.

Algunos/as periodistas que siguieron el caso tuvieron acceso a los expedientes de los adolescentes o bien les fue posible entrevistar a los técnicos que los atendieron, y a partir de las declaraciones de cuatro de ellos,⁵ tal y como fueron recogidas por la prensa, no es posible establecer con entera seguridad en qué momento se instauró, si es que fue el caso, la convención propia del juego, que en resumidas cuentas se contiene en las siguientes frases de Roger Caillois: “El juego se debe definir como una actividad libre y voluntaria, como fuente de alegría y diversión” (Caillois, 1986: 33).

mes, Javier Valdez dedicó uno de sus libros: *Levantones. Historias reales de desaparecidos y víctimas del narco*, México, Aguilar, 2012.

⁴ El presidente de la Comisión Estatal de Derechos Humanos (CEDH), José Luis Armendáriz, señaló tajante que “en la figura de la familia está el principal responsable, seguido de la pérdida de valores y un sistema de educación que se debe de redireccionar” (La parada digital, 2015c); En el colmo del cinismo, el gobernador Cesar Duarte se atrevió a declarar: “Yo también exijo justicia” (La parada digital, 2015d).

⁵ Los “expertos” determinaron que Jorge Eduardo presentaba un retraso mental de tal gravedad que no era apto para declarar, pues había un desfase de 9 años entre su edad mental y la cronológica.

Cuando el asesinato se da a conocer, prácticamente toda la prensa, en sus diferentes modalidades, cabeceó la noticia con frases que retomaban literalmente la versión oficial establecida por las autoridades: “Jugando al secuestro mataron a Christopher”. Ese fue el eje en torno al cual se articularon las opiniones, críticas, apreciaciones y disensos sobre este crimen y también el significante que hacía las veces de punto de capitonado⁶ de los sentidos que emergían a remolque de los otros significantes que se desplegaron en la prensa, tales como: “impunidad”, “premeditación”, “espontaneidad”, “inocencia”, “culpabilidad”, “castigo”, “responsabilidad”, etcétera.

En sus declaraciones los fiscales destacan rasgos de carácter de los niños y se refieren a los latrocinios en los que se involucraban: consumir drogas, vandalismo, romper puertas y ventanas de casas abandonadas, matar gatos y perros, etcétera, pero enfatizan que, dado que no se habían interpuesto denuncias sobre esos hechos, no habían procedido en consecuencia. Mencionan también que David había sido expulsado de la escuela, lo cual sería un indicador de su inclinación a cometer infracciones. En la lógica de este discurso, las instituciones, tanto la escolar como la encargada de procurar justicia, no tendrían responsabilidad alguna en este terrible suceso —como si la escuela pudiera concretarse a expulsar a niños a quienes se ha estigmatizado como “no educables”— y negando cínicamente que había al menos una denuncia interpuesta por un vecino en contra de David por amagar con matarlo con un machete (Mayorga, 2015d), denuncia de la que se hizo caso omiso.

Pero fueron muy pocos⁷ los que se preocuparon por contextualizar la forma de vida de estos adolescentes, cimentando así la posibilidad de com-

⁶ “Saussure ubicaba el significado *sobre* el significante, separándolos por una barra llamada de *significación*. Lacan invirtió esta posición, colocando el significado *debajo* del significante, al que le atribuía una primacía. Después, tomando en cuenta la noción de «valor», subraya que toda significación remite a otra significación, de lo cual deduce que el significante está aislado del significado como una letra, un rasgo o una palabra símbolo desprovista de significación, pero determinante en tanto función para el discurso o el destino del sujeto. A este sujeto, que no es asimilable a un «yo», Lacan lo llama «sujeto del inconsciente». No es un sujeto «pleno», está representado por el significante, es decir, por la letra en la que se marca el anclaje del inconsciente en el lenguaje”. El “punto de almohadillado” es un término propio de la tapicería y se refiere “al momento en el que, en la cadena, un significante se anuda a un significado para producir una significación. Ésta es la única operación que detiene el deslizamiento de la significación, haciendo que los dos planos se reúnan puntualmente”, entrada “Significante”, en Roudinesco, Élisabeth y Plon, Michel, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires, Paidós, 2008, p. 1020.

⁷ Entre estos pocos destaca Patricia Mayorga, reportera de la *Revista Proceso*, en su portal electrónico; ella cubrió el suceso a lo largo de un año, entrevistó a los personajes relevantes y gracias a sus artículos es posible hacerse una idea clara de las difíciles condiciones en que

prender los vectores presentes en este crimen. Por el contrario, los discursos que se centraban en los rasgos de los niños y en sus “antecedentes”, reiteraron el proceso, descrito por Foucault, por el que se sustituye al infractor por el “delincuente”: “el delincuente se distingue también del infractor en que no es únicamente el autor de su acto (autor responsable en función de ciertos criterios de la voluntad libre y consciente), sino que está ligado a su delito por todo un haz de hilos complejos (instintos, impulsos, tendencias, carácter)” (Foucault, 1976: 257).

El ejemplo paradigmático en este proceso en el que se “produce el delincuente como sujeto patologizado” (*ibidem*: 283), está representado por Fe-ggy Ostrosky, autora de un libro que deja en claro ya en el título cuál es el enfoque con el que aborda este tipo de acontecimientos: “Mentes asesinas. La violencia en tu cerebro”, y quien, al ser entrevistada por la periodista Carmen Aristegui (Aristegui, 2015b), asentó, con todo el peso de la “ciencia”, que claramente se trataba de niños sociópatas, lo cual era un término que indicaba una perturbación mayor que la del psicópata, y que de ningún modo este crimen fue la consecuencia de un juego que se salió de control, pues ella encontraba claros indicios de que hubo “dolo”, afirmando también con contundencia que este grupo de adolescentes había actuado con más saña que los narcotraficantes cuando ejecutan a sus rivales.

II. CONQUE JUGANDO ¿EH? –DIJO EL OFICIAL

Estas son las palabras que pronuncia el oficial de marina con el que se topa Ralph, uno de los protagonistas de la novela de William Golding, *El señor de las moscas*, en la playa de la isla de coral que incendian los otros niños náufragos para obligar a Ralph a que salga de su escondite y así cazarlo como habían hecho con los cerdos salvajes. Como podrá apreciarse, el oficial de la marina, al igual que los fiscales de Chihuahua, se precipita en su interpretación de lo que atestigua, inscribiendo de manera inmediata los actos de los niños en el rubro del “juego”. Si consideramos lo que plantea Lacan en relación con lo que llama un “nuevo sofisma”,⁸ podríamos decir que el oficial y los fiscales,

vivían los adolescentes victimarios y el pequeño Christopher. En esta misma línea se encuentra el artículo publicado por Víctor Quintana, “El infanticidio tiene autores intelectuales”, publicado en el diario *La Jornada*, apenas una semana después del asesinato, el 22 de mayo de 2015.

⁸ En el texto “El tiempo lógico y el aserto de certidumbre anticipada. Un nuevo sofisma”, *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984, Lacan presenta un problema lógico que aparentemente no tiene solución: de tres prisioneros que tienen méritos para ser liberados sólo lo será

se precipitaron al deducir una conclusión tomando como base lo que veían, eludiendo la comprensión de estos crímenes.

Cuando los niños náufragos se dan cuenta de que no hay ningún adulto en la isla se llenan de gozo, pues para ellos la isla es la materialización de otros lugares fantásticos, descritos en las novelas que leían en el colegio: “La isla de coral”, “La isla del tesoro”, “Golondrinas y Amazonas”. La isla es un lugar pródigo en árboles frutales, donde no existen obligaciones tangibles, pueden pasar el tiempo que deseen nadando o haciendo prácticamente lo que les dé la gana. En esas condiciones, la omnipotencia se vuelve una experiencia tangible, corroborada en el episodio en el que tres de ellos hacen caer, desde una de las alturas de la isla, una enorme piedra que apenas y se mantenía en equilibrio. Lo que exceptúa esta situación son las tareas que se ven obligados a llevar a cabo, como la construcción de refugios, la obtención de carne para alimentarse o el mantener encendida una fogata que, con el humo que arroje, debiera alertar a los barcos que se acerquen a la isla.

Desde el inicio de la historia los niños eligen a Ralph como su líder, quien es aconsejado siempre por el diligente Piggy —un niño regordete y que porta unas gafas que serán el único medio para producir fuego al hacer que converjan los rayos del sol en la madera seca—. Habiendo decidido por unanimidad mantener encendida una hoguera, en tropel ascienden a un talud de la isla, apilan madera y le prenden fuego empleando los anteojos que le arrebatan sin comedimientos a Piggy; pero la enorme pila de leña que

aquél que deduzca el color del disco que lleva en la espalda, salga en primer lugar y exprese con coherencia lógica cómo llegó a esa conclusión. Entonces se muestra a los tres prisioneros 5 discos: 3 blancos y 2 negros y se les informa que se utilizarán únicamente tres discos, uno para cada uno, descartando los otros dos. Finalmente ponen a cada prisionero un disco blanco en la espalda —eliminando los dos negros— de manera que se les emplaza a que determinen el color del disco que portan en la espalda, bajo el supuesto de que la conveniencia dicta que no se comuniquen entre sí lo que ven. El tiempo lógico para dar con una solución se escande en tres momentos: 1) momento de ver; 2) momento para comprender; 3) momento para concluir. El momento de ver consiste en lo siguiente: si un prisionero viera que dos discos son negros, deduciría de inmediato que él porta un disco blanco y sería liberado. Esta es la situación descartada de inicio y para captarla bastaría con ver. Para las otras dos posibilidades (dos blancos y un negro; tres blancos) se precisa un momento para comprender en el cual es importante establecer qué piensan los otros sujetos, partiendo de sus reacciones (y de sus vacilaciones). El tiempo para concluir exige la prisa, un acto de precipitación concretada en la acción de encaminarse a la salida al deducir que se tiene un disco blanco en la espalda, pues de no darse prisa el sujeto se estancaría en el momento de comprender. Tanto el fiscal de Chihuahua, como el oficial de la marina que rescata a los náufragos, concluyen apresuradamente —que los asesinatos ocurrieron mientras los niños jugaban—, para *no comprender* las implicaciones de estos crímenes y su responsabilidad política en ellos.

formaron se consume con rapidez sin arrojar la menor señal de humo, y al derrumbarse desperdiga rescoldos que incendian cincuenta hectáreas a su alrededor. Después de ser increpados por Piggy por exhibir comportamientos irresponsables, propios de “niños”, se retiran del lugar, pero a Ralph, y en menor medida a Piggy, los embarga la vaga impresión de que uno de los niños “pequeños” no alcanzó a ponerse a salvo de las llamas como si lo hicieron los otros de su edad que recogían frutos justo en el lugar que consumió el fuego. Ese niño era el único que exhibía una singular mancha en el rostro que lo hacía inconfundible, y además fue el primero en enturbiar la atmósfera de encantamiento que cubrió la isla al preguntar en medio del llanto qué harían con la “serpiente gigantesca”, a la que después llamarán “la fiera”, que él había visto en una de las alturas de la isla. En varios momentos de la novela Ralph busca encontrar el rostro de ese niño, pero la culpabilidad afianza la desmentida de su muerte. Incluso, ya al final, cuando se topa de bruces con el oficial de la marina que tomó como una señal el humo provocado por el incendio que consume la isla entera, y éste le pregunta si hubo muertes, Ralph responde que hubo... “dos cadáveres” (*ibidem*: 235) que, sin embargo, habían desaparecido al ser arrastrados por las olas. Esta muerte podría muy bien ser descrita echando mano de las palabras del fiscal del estado de Chihuahua: “jugando (con fuego) se les pasó la mano”. Es necesario subrayar que exceptuando a Ralph (y a Piggy) ningún otro niño reconoce, y menos verbaliza, esta muerte.

La segunda muerte se motiva por el terror a “la fiera” y ocurre cuando el grupo de niños se ha fracturado de manera irremediable. Ralph y los pocos niños que lo siguen considerando “jefe” se encaminan a la zona donde acampa el resto del grupo, liderado por Jack y sus cazadores, para pedirle un poco de la carne del cerdo que han cazado recientemente. Después del festín, los niños llevan a cabo un baile catártico alrededor del fuego y es ahí cuando todos matan a Simon al confundirlo con “la fiera”, precisamente cuando este niño se acerca a explicarles a gritos que la “fiera” sólo es el cadáver putrefacto de un hombre que se balancea en un risco debido a que el viento jalona rítmicamente el paracaídas al que quedó sujeto. Justo después de matar a Simon⁹ a golpes y empleando las lanzas rústicas con las que cazan a los cerdos salvajes, una fuerte ráfaga del viento infla el paracaídas y arrastra el cadáver

⁹ Ateniéndonos al contenido de sus declaraciones, podemos decir que los fiscales de Chihuahua equipararon el asesinato de Christopher con la muerte del pequeño que fue víctima del incendio que se salió de control y con esta segunda muerte, la de Simon, en la que el terror a “la fiera” sería equivalente al temor a ser castigados por el maltrato que le infligieron a Christopher, lo que los habría llevado a matarlo.

al mar, haciendo que todos los niños huyan aterrorizados a refugiarse entre los árboles. De hecho, cada bando podría caracterizarse por la posición que asumen con respecto a estas muertes, correspondiendo a Ralph, a Piggy y a Simon el lado de la conciencia titubeante y atormentada, mientras que el resto del grupo forcluye¹⁰ la primera muerte y reniega¹¹ de la segunda, para decirlo empleando un par de conceptos del psicoanálisis.

La tercera muerte es la de Piggy y en ella se cifra la crítica de Golding a la sociedad de posguerra. El “puerquito” muere cuando le destrozan el cráneo al lanzarle una enorme piedra desde un risco, pero esto ocurre cuando los niños ya no juegan, porque el espacio de juego se ha colapsado por efecto de la máquina antropológica que hiende la vida del ser humano, separando una mera *zoe* —una vida orgánica, animal— de la *bios*, que es la vida cualificada. Por eso, después de matar a Piggy los niños se aprestan a hacer lo mismo a Ralph, cazándolo igual que a un jabalí e incendiando la isla entera para obligarlo a salir de su madriguera. Es únicamente con la muerte de Piggy con la que puede equipararse el asesinato de Christopher a manos del grupo de cinco adolescentes. Pero antes de profundizar en esta cuestión es necesario considerar con mayor detenimiento en qué consiste el juego y qué hace posible que se constituya como una experiencia. Y esto con el propósito de abrir un tiempo para la comprensión, en lugar de establecer en forma apresurada que estos niños jugaban, como afirman tanto el capitán en la novela de Golding como los fiscales de Chihuahua o, en sentido contrario, que no jugaban, como reclamaron los familiares y vecinos de Christopher.

III. EL JUEGO Y LA MAGIA

En esta dirección habría que despejar esta pregunta: ¿en qué espacio/tiempo juegan los niños?, para luego considerar la siguiente: ¿qué relación guarda el crimen y el juego en ambos casos: en la novela y en la vida real? Para ello

¹⁰ “Concepto elaborado por Jacques Lacan para designar un mecanismo específico de la psicosis por el cual se produce el rechazo de un significante fundamental, expulsado afuera del universo simbólico del sujeto. Cuando se produce este rechazo, el significante está forcluido. No está integrado en el inconsciente, como en la represión, y retorna en forma alucinatoria en lo real del sujeto”, entrada: “Forclusión”, *Diccionario de Psicoanálisis*, cit., p. 344.

¹¹ “Término propuesto por Sigmund Freud en 1923 para caracterizar un mecanismo de defensa mediante el cual el sujeto se niega a reconocer la realidad de una percepción negativa, en particular la ausencia de pene en la mujer”, entrada: “Renegación” del *Diccionario de Psicoanálisis*, cit., p. 941.

recurremos al texto de Roger Caillois, “Los juegos y los hombres”, y al de Winnicott, “Realidad y juego”, si bien el punto de partida obligatorio de toda reflexión sobre el juego deben ser los planteamientos de Johan Huizinga, en su conocido libro *Homo Ludens*:

Resumiendo podemos decir, por tanto, que el juego, en su aspecto formal, es una asociación libre ejecutada “como sí” y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que, a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material ni se obtenga de ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 1972: 26).

El libro de Caillois crítica y desarrolla al mismo tiempo los planteamientos de Huizinga, mientras que Winnicott se centra en conceptualizar la experiencia de los niños al jugar. Tanto uno como el otro coinciden en distinguir entre un juego afincado en reglas y otro libre, abierto a la improvisación. Esta distinción se empalma con la que ofrece Caillois entre reglas y ficciones: “Así, los juegos no son reglamentados y ficticios. Antes bien, o están reglamentados o son ficticios” (*ibidem*: 36). Por su parte, Winnicott, apegándose a las posibilidades que le ofrece el idioma inglés, distingue entre *game* y *play*, que se corresponderían respectivamente con el juego reglado (como el fútbol) y el juego libre, espontáneo, como podría ser el girar en torno a sí mismo hasta perder el equilibrio; pero sin duda una de las aportaciones más fecundas de Winnicott ha sido distinguir entre juego (*play*) y el verbo sustantivado “jugar” o “jugando” (*playing*)¹² que se corresponde con la experiencia del jugador, siempre procesual y en movimiento.

Caillois clasifica los juegos en cuatro grandes categorías: *agon*, que corresponde a los juegos de competencia, *alea*, juegos de azar, *mimicry*, juegos de representación o simulacro y, finalmente, *ilínx*, que son los que apuntan a provocar vértigo, aturdimiento, desconcierto, incluso pánico. Por otro lado, introduce los términos *paidia* y *ludus* para dar cuenta de las maneras en que la energía se moviliza en los distintos juegos: *paidia* remite a la espontaneidad, la agitación, el estremecimiento, mientras que *ludus* alude a la canalización de esa energía mediante reglas y convencionalismos que gradúan

¹² Estas distinciones son subrayadas por J. B. Pontalis en el texto “Encontrar, acoger, reconocer lo ausente” y que es la Introducción del libro de Winnicott, *Realidad y juego*, libro que Pontalis tradujo al francés y que la traducción al español en la editorial Gedisa ofrece al lector.

las dificultades a afrontar con disciplina y entrenamiento (Caillois, 1986: 39-79).

Prácticamente todos los autores que tratan sobre el juego sostienen que éste “se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio”, “vivido como situado fuera de la vida corriente” como plantea Huizinga en la cita recién transcrita. A esto Winnicott¹³ agregará que el espacio de juego no se ubica tampoco en “la vida interior”, ya que se desarrolla en una “zona intermedia de la experiencia” con una estructura paradójica y que es el “territorio intermedio entre la «realidad psíquica interna» y «el mundo exterior tal como lo perciben dos personas en común»” (Winnicott, 1992: 22). Entonces, esta zona está entre el interior y el exterior, entre el yo y el no-yo, el individuo y el ambiente, razón por la cual la designa como “transicional” o bien como “zona potencial” para acentuar su carácter contingente.

Puesto que el psicoanalista inglés sostiene que es posible establecer un “desarrollo que va de los fenómenos transicionales al juego, de este al juego compartido, y de él a las experiencias culturales” (*ibidem*: 76), es conveniente detenerse en la caracterización de los primeros, para lo cual la mejor vía es describir en primer lugar los objetos “transicionales”:¹⁴ se trata de objetos que vienen a ser las primeras “posesiones” del bebé, investidos de una gran carga afectiva, en la medida en que conservan algún rasgo de la madre —como su olor, por ejemplo—, pero que no son vividos por el niño como “externos” a él, sin que ello signifique que, en su experiencia, tengan una realidad meramente alucinatoria (o interna). Así, estos objetos son un “matrimonio” entre el adentro y el afuera y, al mismo tiempo que unen, separan al bebé de la madre: es el caso, por ejemplo, del chupón, alguna almohadilla o una cobijita.

La condición de posibilidad de estos objetos y fenómenos transicionales es la adaptación completa de la madre a las necesidades del bebé, lo que provoca en este último la experiencia de la omnipotencia y la ilusión del control mágico del objeto —el pecho, si bien aquí habría que anotar todos los aspectos del cuidado materno—. Gradualmente la madre va “desilusionando” a su hijo, es decir, desajusta su conducta o se “des-adapta”, cuidando no responder de manera inmediata a las necesidades de su hijo, abrién-

¹³ Winnicott fundamenta sus desarrollos en la observación de niños y de los cuidados maternos, así como en su experiencia clínica (psicoanalítica) de niños perturbados que presentaban problemas como hurtos, mentiras, adicciones, fetichismo, etcétera. Los hechos y las observaciones que constituyen su punto de partida son accesibles a cualesquier padre o madre, familiar del niño, maestros o educadores.

¹⁴ Al respecto siempre hay que tener en cuenta que los objetos son parte de los fenómenos que se despliegan en la zona transicional.

dole así el camino a la autonomía: “La «madre» lo bastante buena (que no tiene por qué ser la del niño) es la que lleva a cabo la adaptación activa a las necesidades de este y que la disminuye poco a poco, según la creciente capacidad del niño para hacer frente al fracaso en materia de adaptación y para tolerar los resultados de la frustración” (*ibidem*: 27).

Para expresarlo en los términos de Sigmund Freud, diríamos que la zona transicional se localiza entre el “principio del placer” y el “principio de realidad”, aunque la existencia de esta zona no garantiza el pasaje del primero al segundo¹⁵ porque entre ambos principios se establece una hiancia que imposibilita una continuidad en ese pasaje.

Winnicott afirma que la “ilusión” de que el pecho es parte del niño y que se encuentra “bajo su dominio mágico” hace de la omnipotencia “casi un hecho de la experiencia”. Esta experiencia surge por primera vez en los fenómenos transicionales y es “la ilusión de que existe una realidad exterior que corresponde a su propia capacidad de crear”, implicando con ello el “ajuste mágico, omnipotente, entre lo que el niño crea y la realidad exterior” (*ibidem*: 29) o bien que “la ilusión de que lo que él cree, existe en la realidad” (*ibidem*: 32).

El espacio o zona transicional es la sede de la ilusión y de la desilusión, articuladas de una manera paradójica¹⁶ que “debe ser aceptada, tolerada y respetada, y que no se la resuelva. Es posible resolverla mediante la fuga hacia el funcionamiento intelectual dividido, pero el precio será la pérdida del

¹⁵ En “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, Freud caracteriza ambos principios. La jurisdicción del principio del placer se deja ver tanto en los “sueños nocturnos” como en la “tendencia de vigilia a esquivar las impresiones penosas”, determinando un funcionamiento del aparato psíquico fundamentalmente alucinatorio, orientado a establecer la coincidencia entre el deseo y la percepción. En cambio, el principio de realidad surge a remolque de las perturbaciones generadas al psiquismo por las necesidades internas y, sobre todo, por el desengaño derivado del desajuste entre la “satisfacción esperada” (o procurada por vía alucinatoria) y la realmente obtenida. Este principio impone al aparato la representación de las “constelaciones reales del mundo exterior” así como la “alteración real”. Así, mientras que en función del principio de placer sólo se representa lo “agradable”, por la acción del principio de realidad tendrá que representarse lo “real, aunque fuese desagradable”, Sigmund Freud, “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, *Obras Completas*, Argentina, Amorrortu, 1979, vol. XII, p. 224.

¹⁶ De la misma manera que existe una paradoja entre ilusión y desilusión, también la hay entre otros aspectos del juego, por ejemplo, la que se instaura entre la restricción de la regla y la libertad: “Hay ciertos casos en que los límites se borran y la regla se disuelve, otros en cambio en que la libertad y la invención están a punto de desaparecer. Sin embargo, el juego significa que ambos polos subsisten y que entre uno y otro se mantiene cierta relación”, Roger Caillois, *op. cit.* p. 13. Esta “cierta relación” implica que en el espacio y tiempo del juego ambos polos subsisten y son concurrentes sin dejar de ser contrarios.

valor de la paradoja misma” (*ibidem*: 14). De hecho, el juego termina cuando el niño “resuelve” esta paradoja, ya sea alternando entre un polo u otro, o bien ciñéndose en exclusiva a alguno de los dos. Por eso, “resolver” la paradoja inherente a esta zona de experiencia sólo puede ser vivida por el niño como un ataque al carácter “neutral” de la misma, pues “...acerca del objeto transicional puede decirse que se trata de un convenio entre nosotros y el bebé, en el sentido de que nunca le formularemos la pregunta: «¿Concebiste esto, o te fue presentado desde fuera?» Lo importante es que no se espera decisión alguna al respecto. La pregunta no se debe formular” (*ibidem*: 30).

La creatividad del niño y del adulto, ya sea en el campo del juego, en el arte o en cualquier producción cultural, sólo es posible a condición de que se mantenga la neutralidad de esta zona, es decir, la paradoja que le es inherente. Cuando el niño se ve forzado a decidir —cuando es cuestionado al respecto por un adulto, por ejemplo— si lo que representa en el juego, ya sea un “animal”, un “cazador”, un “jefe” o un “sicario”, es una realidad o simplemente está “imaginando” que lo es, la paradoja se “resuelve” al tomar partido por uno u otro de los polos. La instauración de esta zona se funda en la confianza que “se forma cuando la madre puede hacer bien esta cosa que es tan difícil”, que es la graduación justa entre la adaptación plena y la desadaptación gradual a las necesidades del bebé, de tal manera que

El niño empieza a gozar de experiencias basadas en un “matrimonio” de la omnipotencia de los procesos intrapsíquicos con su dominio de lo real. La confianza en la madre constituye entonces un campo de juegos intermedio, en el que se origina la idea de lo mágico, pues el niño experimenta en cierta medida la omnipotencia (*ibidem*: 71).

La fortaleza de esta zona, expresada en la experiencia de omnipotencia del niño, coincide con su precariedad, que propia de la “la magia misma, que surge en la intimidad, en una relación que se percibe como digna de confianza” (*ibidem*: 72). Como ya se ha dicho, el juego se inscribe y despliega en una zona que se encuentra en el “límite teórico entre lo subjetivo y lo que se percibe de manera objetiva” (*ibidem*: 75), lo que hace que la magia dependa de “la acción recíproca, en la mente del niño, entre lo que es subjetivo (casi alucinación) y lo que se percibe de manera objetiva (realidad verdadera o compartida)” (*ibidem*: 77). Por último, “es preciso considerar los juegos y su organización como parte de un intento de precaverse contra los aspectos aterradores del jugar” (*ibidem*: 74), lo cual podría expresarse parafraseando la leyenda de uno de los caprichos de Goya: “la magia del juego engendra monstruos”, aspecto que precisamente ilustra la novela del Golding con el

terror que experimentan los niños a ser devorados por una “fiera”, que no es otra cosa que el reverso angustiante de la omnipotencia inscrita en el “juego” en que cazan cerdos salvajes para luego consumir su carne en festines colectivos.

IV. MORIR COMO UN “PIGGY”

El carácter mágico del espacio y tiempo que son propios del juego son descritos en la novela de Golding como “una especie de hechizo [que] lo dominó todo; los sobrecogió aquella atmósfera encantada y se sintieron felices” (Golding, 1972: 30). Se trata, en buena medida, de un sueño hecho realidad, tal como es experimentado por Ralph: “Allí, al fin, se encontraba aquel lugar que uno crea en su imaginación, aunque sin forma del todo concreta, saltando al mundo de la realidad” (*ibidem*: 18). Lo que se corresponde puntualmente con lo planteado por Winnicott: en la zona del juego “el niño reúne objetos o fenómenos de la realidad exterior y los usa al servicio de una muestra derivada de la realidad interna o personal. Sin necesidad de alucinaciones, emite una muestra de capacidad potencial para soñar y vive con ella en un marco elegido de fragmentos de la realidad exterior” (*ibidem*: 76).

Esta isla vendría a ser “el país del juego”, similar al “país de los juguetes” al que llega Pinocho, en la novela de Collodi (Agamben, 2007: 95). Si bien en ambos “países” todo es un juego, en este caso la isla entera hace el papel de juguete de los niños, a falta de aros, pelotas, bolitas, bicicletas, tejos, etcétera. Y si “el terreno del juego es así un universo reservado, cerrado y protegido: un espacio puro” (Callois, 1986: 33), en donde “el juego es esencialmente una ocupación separada, cuidadosamente aislada del resto de la existencia y realizada por lo general dentro de límites precisos de tiempo y lugar” (*ibidem*: 32), la novela despliega las consecuencias del hecho de que no exista un “exterior” al juego, una “frontera ideal” (*ibidem*: 32).

La caracola que encuentran Ralph y Piggy simboliza ese “espacio puro” del juego y cuando el primero la sopla el sonido se asemeja a una ventosidad, lo que mueve a risa a ambos niños, pero después de varios ensayos se convierte en un llamado cuyo sentido se concreta cuando los náufragos se congregan alrededor del portador de la caracola. Espontáneamente instituyen una asamblea en la que se divierten jugando a definir las “reglas”¹⁷ mediante las cuales organizarán la vida en común hasta el momento en que sean rescatados.

¹⁷ Siendo toda la isla un espacio de juego, la regla que instituye el juego mismo y así diferencia su espacio de la vida corriente, coincide con “las reglas” que los niños establecen

Así, las primeras manifestaciones del espíritu del juego, susceptibles de ser caracterizadas como *paidea*: dar maromas, pararse de manos, saltar, explorar, bañarse, etcétera, confluyen en un juego de representación (*mimicry*) en el que los niños imitan a los adultos que debaten y deciden en la *polis*, suscriben el contrato social e instituyen una vida democrática.¹⁸ Pero ya en esa primera asamblea se dibuja la desavenencia que llevará a la fractura del grupo, cuando el pelirrojo Jack, quien ejerce un férreo control de los niños del coro, al cual pertenecía él mismo, exprese su deseo de ser el “jefe” y sea luego derrotado por Ralph cuando es elegido como tal por los niños, más que por sus méritos personales por ser el portador de la hermosa caracola. Para aliviar, al menos en parte, el desánimo de Jack, es confirmado por Ralph como “jefe” del coro, asignándole al conjunto el rol de “cazadores”.

Pero los antagonismos que se trazan entre “las reglas” y la cacería, entre el juego y el “trabajo”, entre la vida civilizada (sometida a reglas) y la vida salvaje que es propia de los cerdos y sus predadores subtienden las tensiones entre Ralph y Jack. Y es que la cacería, que en un inicio designaba un “rol” a ser representado, se convierte gradualmente en un “trabajo” que desafía, y a la postre fractura, la “neutralidad” que es propia del espacio de transición en el que transcurre el juego.

Como dijimos antes, de las tres muertes ocurridas en la isla, tan sólo la de Piggy podría ser caracterizada como una muerte biopolítica, que ocurre cuando el espacio del juego se colapsa por efecto de la cesura que instaura la máquina antropológica entre el hombre y el animal. Precisamente, la cacería, la exigencia de dar muerte a los cerdos salvajes, erosiona gradualmente la ficción constitutiva del juego hasta culminar en la desacralización de la vida de los animales y la de los niños. Esto puede apreciarse con claridad si partimos del momento en el cual aún no se ha desacralizado la vida: apenas instituida la regla del juego (a las “reglas”), Ralph, Jack y Simon suben a lo alto para corroborar que efectivamente se encuentran en una isla y, ya en el camino de regreso a la playa, se topan con un jabato enredado entre lianas,

en las asambleas, de manera que la isla es para ellos “un medio puro y autónomo, en que, respetada voluntariamente por todos, la regla no lesiona a nadie. Constituye una isla de claridad y perfección, cierto que siempre infinitesimal y precaria, y siempre revocable, que se borra por sí misma”, Caillois, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ En las numerosas asambleas que llevan a cabo, delimitan también el espacio de la isla: en la mayor altura se mantiene prendida la fogata cuyo humo alertará a los posibles salvadores, la playa es el sitio en el que construyen refugios endeble y rudimentarios, y el retrete colectivo se define entre unas piedras, rítmicamente bañadas por las olas, sitio éste último al que los “pequeños” hacen caso omiso, evacuando en cualquier lugar y encima de sí mismos.

lo que lo convierte en una presa fácil pues Jack tiene en su mano un cuchillo que rescató del avión, pero es incapaz de asestar el golpe definitivo porque “hubiese sido tremendo ver descender la navaja y cortar carne viva; hubiese sido insoportable la visión de la sangre” (*ibidem*: 37).

Por el contrario, la línea de fractura de la paradoja del juego se destaca cuando ya han logrado cazar a un jabalí, pero fracasan en un segundo intento en el que participa la mayoría de los niños, incluido Ralph; los niños se reúnen en círculo y Robert finge embestirlos mientras gruñe imitando al jabalí; entonces, los demás niños lo pinchan con sus lanzas improvisadas, lastimándolo pero no de gravedad. Cuando el juego cesa Jack dice: “fue un juego divertido”, secundado por Ralph con la frase: “era sólo un juego” y el diálogo sigue hasta anticipar la ecuación biopolítica en la que se inscribirá el asesinato de Piggy:

- Lo que se necesita es un cerdo —dijo Roger—, como en las cacerías de verdad
- O alguien que haga de cerdo —dijo Ralph—. Alguien se podría disfrazar de cerdo y luego representar... ya sabes, fingir que me tiraba al suelo y todo lo demás...
- Lo que se necesita es un cerdo de verdad —dijo Robert, que se frotaba aún atrás —porque tenéis que matarle.
- Podemos usar a uno de los peques —dijo Jack y todos rieron (*ibidem*: 136).

Ralph se afana por reinscribir la cacería en el interior de un juego de *mimicry*, pero la lógica misma de esta actividad desafía el espacio transicional del juego al polarizarlo entre “representar” y “matar” (un “cerdo de verdad”). Así, cuando la “neutralidad” de este espacio ha sido vulnerada, se abre paso a la instauración de una ecuación biopolítica entre “un cerdo de verdad” y “uno de los peques” —los niños pequeños, los más indefensos del grupo, pero que muy bien podría ser cualquiera de ellos—.

Cuando se caza a cerdos “de verdad” el juego se convierte en una actividad estereotipada, en la que varían únicamente los actores que representan al cazador y a su presa: “Esta vez fueron Robert y Maurice quienes se encargaron de representar los dos papeles, y la manera de imitar Maurice los esfuerzos de la cerda por esquivar la lanza resultó tan graciosa que los muchachos prorrumpieron en carcajadas” (*ibidem*: 161). En otra escena, además de representar el riesgo de que el cazador sea atacado por la presa, se transfiere a esta última el temor que sienten los niños de ser ellos mismos presas de la “fiera”: “Roger hizo de jabalí, gruñendo y embistiendo a Jack, que trataba de esquivarle... mientras Roger imitaba el terror del jabalí” (*ibi-*

dem: 179). Es entonces que la experiencia del juego “llega a su propio punto de saturación, que corresponde a la capacidad para contener experiencias” (Winnicott, 1992: 77):

Los mellizos, que aún compartían su idéntica sonrisa, saltaron y comenzaron a correr en redondo uno tras el otro, Los demás se unieron a ellos, imitando los quejidos del cerdo moribundo y gritando:

- ¡Dale uno en el cogote!

- ¡Un buen estacazo!

Después Maurice, imitando al cerdo, corrió gruñendo hasta el centro: los cazadores aún en círculo fingieron golpearle, cantaban a la vez que bailaban.

- ¡Mata al jabalí! ¡Córtale el cuello! ¡Pártele el cráneo! (*ibidem*: 89).

La reiteración del juego, así como el carácter estereotipado que asume, además de constituir el intento fallido por reinscribir la muerte (del “cerdo de verdad”) en el espacio/tiempo constituido por la ficción, revela que la ley social, el juego de las reglas, el “contrato social”, es sustituido por su reverso: una ley obscena que asume la forma de un mandato, de un imperativo categórico en todo idéntico al que, en la filosofía kantiana, se encuentra en la cima de la moralidad y que, ya en la lectura freudiana,¹⁹ en nada se distingue de lo más “bajo”, es decir, de una compulsión de carácter instintivo.

El índice de esta transformación es el estribillo que entonan los niños cuando marchan, juegan o celebran la caza exitosa: “*¡Mata al jabalí! ¡Córtale el cuello! ¡Pártele el cráneo!*”.²⁰ pues indica que el (jugar a) matar a los jabalíes

¹⁹ El imperativo categórico tiene un carácter incondicional, por lo que se debe actuar de conformidad con él con independencia de las circunstancias y del bienestar de los individuos: “Así como el niño estaba compelido a obedecer a sus progenitores, de la misma manera el yo se somete al imperativo categórico de su superyó”, anota Freud en “El yo y el ello”, *Obras completas*, Argentina, Amorrortu, 1979, vol. XIX, p. 49, que el Superyó ejerce su influencia en el yo a la manera de una compulsión instintiva, se aprecia en la conjetura de Freud con respecto al rigor con el que opera esta instancia psíquica, ya sea como “conciencia moral o como sentimiento inconsciente de culpa, sobre el yo. ¿De dónde extrae la fuerza para este imperio, el carácter compulsivo que se exterioriza como imperativo categórico?”: de que el superyó “desciende” de las “primeras investiduras de objeto y por tanto del complejo de Edipo”, por lo que mantiene una “afinidad con el ello, y puede subrogarlo frente al yo. Se sumerge profundamente en el ello, en razón de lo cual está más distanciado de la conciencia”, *op. cit.* p. 49.

²⁰ La estrofa que cantan los niños producen en el lector una “disonancia cognitiva” similar a la provocada por “ciertas formas de representación que a través de la sobrerrepresentación de la crueldad más explícita terminan haciendo de ella una acción anecdótica y cuasicómica, creando una disonancia cognitiva entre las imágenes de la violencia extrema y la paradoja en la que se cae al representarla de una forma cínica y absurda que raya en la obscenidad”, Sayak Valencia, *Capitalismo gore*, México, Paidós, 2016, p. 180. Este cánti-

se ha desasido del marco ideológico que le procuraba un fin utilitario —el procurarse un suplemento de proteínas—, para ser el vehículo de un “goce superyóico, propio del discurso capitalista que, a modo de una «maquinaria enloquecida», no sólo impone el deber del *para todos* característico del consumo, sino que genera sus propios marginales por fuera del sistema social, los llamado seres humanos «desechables»” (Tendlarz-García, 2008: 15). Si las “reglas” que los niños aprobaron con entusiasmo tenían una validez general, ahora aflora un nuevo “para todos” anegado por un goce mortificante y autodestructivo,²¹ pues la pulsión que anima al superyó no es otra que la freudiana pulsión de muerte.

La “saturación” del juego viene a coincidir con la “resolución” de la paradoja que permitía que ilusión y desilusión, fantasía y realidad se hermanaran sin traslaparse, de manera que a partir de ese momento la magia anudada a la experiencia de omnipotencia decae en una alternancia entre uno u otro de los polos que el juego conciliaba: o bien han matado a la “fiera” (que se había “disfrazado” como Simon), o no la han matado y puede devorarlos. Después de haber asesinado a Simon, Jack previene a sus “salvajes” de la intención de Ralph de “estropear todo lo que hagamos. Así que los centinelas tienen que andar con cuidado” y luego agrega: “Y otra cosa: puede que la fiera intente entrar. Ya os acordáis como vino aquí arrastrándose”. Al evocar este acontecimiento los muchachos se estremecen y murmuran, siendo Stanley quien se atreve a preguntarle a Jack: “¿Pero es que no la... no la...?” y recibe de éste una respuesta enfática: “¡No! ¿Cómo íbamos a poder... matarla... nosotros?” (*ibidem*: 189).

Corresponde a Piggy el papel de relevo que hace posible que todos y cada uno de los niños puedan ser presa de la “fiera”: en una discusión pre-

co es equivalente al que entonan los marines norteamericanos durante su entrenamiento o después de los combates. En la escena final de la película sobre la guerra de Vietnam, “Full metal jacket”, de Stanley Kubrick, después de un enfrentamiento en el que tres soldados pierden la vida al ser alcanzados por una francotiradora adolescente del Viet Cong, y después de matarla cuando ya estaba inerte y agonizante, el pelotón marcha por las calles de una aldea en llamas, recientemente bombardeada, entonando a coro la marcha con la que abría el conocido programa de televisión “El club de Mickey Mouse”: “¿Quién es el líder de este club? / Un club que es tuyo y mío, ¡Oh sí! / M-I-C-K-E-Y M-O-U-S-E / ¡Mickey Mouse!... ¡Mickey Mouse!”. Se trata, así, de un mismo vector, recorrido en direcciones opuestas: por un lado, un grupo de niños que jugando matan (a los jabalíes y luego a otros niños) y, por el otro, soldados entrenados para matar sin asomo de compasión, que al marchar inscriben la masacre en la atmósfera propia de una caricatura.

²¹ A diferencia del placer, el goce no es homeostático: podría decirse, de manera esquemática, que el goce es una amalgama del placer y el displacer, como en el caso del masoquismo, posición subjetiva en la que se encuentra placer en el dolor; véase Braustein, Néstor, *El goce: un concepto lacaniano*, 2a. ed., Buenos Aires, Siglo XXI, 2006.

senta su mejor argumento para descreer en la existencia de semejante “fiera”: “Claro que no hay una fiera en el bosque ¿cómo iba a haberla? ¿Qué comería una fiera?”, a lo que los niños contestan al unísono: “Cerdo”, pero Piggy los refuta diciendo: “El cerdo lo comemos nosotros”, para que enseguida los niños operen la igualación anunciada en el apodo: “¡Cerdito! ¡Piggy!”.²²

Es entonces, cuando ya se ha establecido la ecuación biopolítica que equipara a cada niño con un animal, que Roger deja caer la piedra que mata a Piggy. La narración de Golding no deja duda alguna sobre el estatuto de esta muerte: “El cráneo se partió y de él salió una materia que enrojeció enseguida. Los brazos y las piernas de Piggy temblaron un poco, como las patas de un cerdo después de ser degollado” (*ibidem*: 213).

Luego Ralph debe enfrentar la inminencia de una muerte similar a la de los jabalís: “SamyEric” —los mellizos, así llamados por el resto del grupo al rendirse ante la imposibilidad de distinguirlos—, le confiesan a Ralph las indicaciones que tienen de Jack, sobre como habrían de darle muerte: “...tenemos que tener mucho cuidado y arrojar las lanzas como lo haríamos contra un cerdo” (*ibidem*: 221). Y, en sintonía con ello, Ralph busca que su huida se apegue al comportamiento de esa presa: “Se preguntó si un jabalí estaría de acuerdo con su estrategia, y gesticuló sin objeto” (*ibidem*: 231).

Aun siendo excesiva la comparación, podría decirse que en esa isla encantada se impuso gradualmente una modalidad atenuada de la forma de vida a la que eran forzados los prisioneros judíos, desde el traslado en vagones de ganado hasta la sobrevivencia en el campo de concentración,²³ si bien en esta isla de ensueño definía apenas las coordenadas de una manera de morir. Pero, siguiendo la vía de esta comparación extrema, podemos lle-

²² Ciertamente, en esta respuesta de los niños se vierte también su esperanza de que la fiera sólo se coma a Piggy, no a ellos.

²³ “El convoy se detuvo dos o tres veces en pleno campo, se abrieron las puertas de los vagones y a los prisioneros se les permitió bajar; pero no alejarse de las vías ni hacerse a un lado. También abrieron las puertas otra vez durante una parada en una estación austriaca de paso. Las SS de la escolta no ocultaban su diversión al ver a los hombres y a las mujeres ponerse en cuclillas en donde podían, en los andenes, en mitad de las vías; y los viajeros alemanes expresaban abiertamente su disgusto: gente como esta merece el destino que tiene, basta ver cómo se comportan. No son *Menschen*, seres humanos, sino animales, cerdos; está claro como la luz del sol”, Levi, Primo, *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik, 1989, p. 47. También, en la novela de Golding, Ralph reprocha a los “pequeños” que defiequen en cualquier sitio de la isla cuando son apremiados por la necesidad, además de su indiferencia ante el hecho de ensuciarse los harapos y las piernas con los excrementos, pues la dieta a base de frutas silvestres provocaba a todos una diarrea permanente. Tal “comportamiento” de los “peques” es para Ralph y Piggy una evidencia más de que todos ellos van dejando de ser “menschen, seres humanos”, para devenir “animales, cerdos” (salvajes).

gar a establecer la manera en que el juego de los niños fue capturado por la máquina antropológica. Siendo lo propio del juego como profanación²⁴ hacer girar en el vacío ciertos comportamientos, para así liberarlos de un uso determinado, reproduciendo e incluso imitando:

Las formas de la actividad de que se ha emancipado, pero vaciándolas de su sentido y de la relación obligada a un fin, las abre y dispone a un nuevo uso... La actividad resultante deviene, así, un medio puro, es decir una praxis que, aun manteniendo tenazmente su naturaleza de medio, se ha emancipado de su relación con un fin, ha olvidado alegremente su objetivo y ahora puede exhibirse como tal, como medio sin fin. La creación de un nuevo uso es, así, posible para el hombre solamente desactivando un viejo uso, volviéndolo inoperante (Agamben, 2005: 111-2).

Estos niños náufragos profanaron alegremente las “reglas” que definían la civilización en la que nacieron, al convertirlas en un “medio puro” (*ibidem*: 113), en un “medio sin fin” abierto a otros usos. La caracola condensa ese acto, cuando un sonido similar a una ventosidad se convierte en un llamado a instituir las reglas que regirán en una nueva sociedad, alegre, feliz, en la que el hombre será por fin hermano del hombre. Pero esa profanación, que en esencia es un desasirse de los dispositivos de poder que aprisionan la vida, terminó capturada por el arcano de la democracia, es decir, por la máquina antropológica y el dispositivo de la excepción que, separando en el interior de cada hombre el animal en el hombre, producen en forma mancomunada una nuda vida en la cual se reinstituye la figura ominosa del *homo sacer*.

V. “NO ES UN PERRO QUE HAYAN AGARRADO ASÍ NOMÁS”

El reclamo de la madre de Christopher, condensado en la frase que titula este apartado, evidencia la operación del dispositivo de excepción, articulado con la máquina antropológica, que produce un *homo sacer*: una vida a la que cualquiera puede dar muerte sin que eso constituya un delito.²⁵ Ahora bien, si

²⁴ “Si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres. «Profano, —escribe el gran jurista Trebacio— se dice en sentido propio de aquello que, habiendo sido sagrado o religioso, es restituido al uso y a la propiedad de los hombres»”, Agamben, Giorgio, *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 97.

²⁵ La reflexión biopolítica de Agamben gira en torno a esta antigua figura del derecho romano en su relación con la soberanía. Su estatuto podrá comprenderse mejor al enfocar el término *sacer*: “En la expresión *homo sacer*, el adjetivo parece designar a un individuo que,

nos atenemos a la comparación que venimos haciendo entre este crimen y los ocurridos en el espacio de ficción de la novela de Golding, habría que decir que los victimarios de Christopher inician el supuesto juego al secuestro en el punto exacto en el cual encallaron los niños náufragos: ahí donde la máquina antropológica había instaurado la cesura entre el animal y el hombre.

A pesar de que el hecho fue ocluido en la versión de los fiscales de Chihuahua, puede establecerse que, cuando el grupo de niños se encontraban en el río seco, primero apedrearon a una perrita, asegurándose de matarla con un cuchillo que llevaba Alma, y enseguida sometieron a Christopher a las vejaciones propias de un secuestrado. Entonces, fue “en continuidad” con el maltrato y muerte del animal que infligieron daños similares al pequeño Christopher, para luego acuchillarlo también decenas de veces, igual que hicieron con la perrita. Por eso, si en la novela de Golding se estableció la ecuación entre un niño y un cerdo, en este crimen se instauró una ecuación similar entre Christopher y un perro. Ecuación instaurada, en primer lugar, por los adolescentes victimarios en el andamiaje mismo del maltrato y el asesinato, y que luego se reiteró cuando, ya perpetrado el crimen, cubrieron el cadáver con maleza y encima colocaron un perro muerto para que el hedor de la descomposición de este último encubriera la del cadáver del niño. Es en este sentido que podríamos decir que, efectivamente, este asesinato tuvo como “antecedente” el sacrificio de perros y gatos callejeros que este grupo de adolescentes solían perpetrar en casas abandonadas, según el testimonio de los vecinos.

Esta equivalencia entre el niño victimado y el animal se registra también al considerar los dichos de los menores, tal y como fueron reportados por la prensa, basándose en las declaraciones recogidas por las autoridades. A partir de lo dicho por David, se estableció que “ya en el barranco que está detrás del Cereso número 1 mataron al perro, con piedras y luego con el cuchillo de Alma... luego le pusieron la cadena a El negrito y empezaron a arrastrarlo”. La declaración de Alma difiere en detalles, pero corrobora la

habiendo sido excluido de la comunidad, puede ser matado impunemente, pero no puede ser sacrificado a los dioses. ¿Qué es lo que ha sucedido aquí? Que un hombre sagrado, es decir, que pertenece a los dioses, ha sobrevivido al rito que lo ha separado de los hombres y sigue llevando una existencia aparentemente profana entre ellos. En el mundo profano, a su cuerpo es inherente un residuo irreductible de sacralidad, que lo sustrae al comercio normal con sus pares y lo expone a la posibilidad de una muerte violenta, la cual lo restituye a los dioses a los que en verdad pertenece. Considerado, en cambio, en la esfera divina, él no puede ser sacrificado y está excluido del culto, porque su vida es ya propiedad de los dioses y sin embargo, en la medida en que sobrevive, por así decir, a sí misma, ella introduce un resto incongruente de profanidad en el ámbito de lo sagrado”, Agamben, Giorgio, *Profanaciones, cit.*, p. 103.

ecuación mencionada: “Íbamos al arroyo a tirar un perro. Iba un niño al que le dicen El Negro... Al perro lo mataron a pedradas como al niño, yo al perro solo le di una patada, al niño no”. Por su parte, Valeria declaró que “teníamos pensado privarlo de la vida... Irving dijo que si lo secuestrábamos, pero jugando y todos dijeron que sí. Íbamos al arroyo a tirar un perro y a David se le ocurrió que matáramos a El Negro, todos dijimos que sí y fuimos al escondite”²⁶ (Pérez-Stadelmann, 2015).

Posteriormente, cuando pasaron a primer plano los reclamos de justicia y la madre de Christopher cuestionó la versión oficial, particularmente que el asesinato se hubiera dado en “la continuidad” de un juego, agregó con vehemencia que si los adolescentes no eran castigados como adultos eso implicaría que su hijo habría sido asesinado como un perro. Así, al enterarse de que tres de los cinco implicados en el asesinato de su hijo no serían castigados con privación de libertad, la madre declaró: “¿Cómo los van a soltar?, no es un perro que hayan agarrado así nomás, es un niño que mataron con saña” (La parada digital, 2015). Reclamo a través del cual esta mujer se oponía a que su hijo fuera considerado un *homo sacer*, porque la impunidad era equivalente a que la muerte de su hijo no constituyera un delito.²⁷

Sin embargo, esa equivalencia entre el niño y el animal, entramada en la tortura y el asesinato de Christopher, se sostuvo en un dispositivo de racialización del niño, en virtud de la cual lo negro se correspondería con lo animal, pues “si el hombre se opone a la animalidad, ese no sería el caso del negro, que mantendría dentro de sí, en un estado de cierta ambigüedad, la posibilidad animal. Cuerpo extranjero en nuestro mundo, está habitado, como debajo de un pliegue, por el animal” (Mbembe, 2016: 69). Y es que si consideramos nuevamente las palabras de estos adolescentes, será posible constatar que se refieren regularmente a su víctima empleando la catego-

²⁶ En su conjunto, estas frases contradicen la versión oficial de la fiscalía de Chihuahua, que negaba premeditación en el asesinato del niño: no sólo Valeria confiesa que “tenían pensado”, sino que además tenían “ganas de matar a Christopher” como se recoge en el titular del reportaje de Cristina Pérez-Stadelmann que he venido citando. Sin embargo, la acotación “pero jugando” y la mención a la “ocurrencia” (de David) que hace la niña, impiden suscribir íntegramente la versión de los familiares de Christopher. Más que pronunciar me en un sentido o en otro he intentado dilucidar la naturaleza del espacio y la experiencia del juego (al secuestro) en este caso concreto.

²⁷ En sus libros, Javier Valdez Cárdenas recoge de las víctimas que entrevista reclamos semejantes; valga como ejemplo el siguiente, en el que Juana Solís reclama la indiferencia del gobierno ante la desaparición de su hija: “Al gobierno no le importa que uno sufra por los hijos que mueren o son desaparecidos. Yo les dije y lo digo ahora: no fue un perro el que se perdió, es mi hija la que fue levantada y asesinada. Es la total indiferencia”, *Huérfanos del narco. Los olvidados de la guerra del narcotráfico*, México, Aguilar, 2015, p. 38.

ría genérica, abstracta, de El Negro, o bien El Negrito, mote que funcionó como un estigma invalidante. Así, al poner en juego el dispositivo biopolítico de la raza, les fue posible producir a El Negrito como un despojo, una cosa desechable.

La raza autoriza a situar en el seno de categorías abstractas a quienes se pretende estigmatizar, descalificar moralmente y, eventualmente, encerrar o expulsar. Es el medio por el cual se los cosifica y, sobre la base de esa cosificación, se los somete decidiendo su destino sin tener que dar la más mínima explicación por ello. Es posible, por lo tanto, comparar al trabajo de la raza con una copa sacrificial: una suerte de acto por el cual no hay que justificarse (*ibidem*: 75).

Pero, así como Christopher fue producido violentamente como un sujeto de raza, en su asesinato se evidencia el proceso que Mbembe llama devenir-negro del mundo, circunstancia en la que se inscribieron también sus victimarios, si consideramos que su destino inminente, ateniéndonos a sus propósitos declarados, era convertirse en seres desechables, carne de cañón del narcotráfico, al emplearse como sicarios. Porque con el devenir-negro Mbembe se refiere a otro tipo de racismos (sin raza), en los que permanece e incluso se acentúa la condición de subalternidad, la servidumbre extrema, las lógicas deshumanizadoras, el despojo de territorios, derechos y vidas, en los que lo negro encarna en otros cuerpos, como los de estos niños abandonados, entregados al bando, en los caseríos asentados en las periferias de las grandes ciudades.

Pues basta considerar, así sea de manera sumaria, la precariedad de las condiciones de vida de estos niños y sus familias, la carencia de servicios públicos del fraccionamiento que habitaban, la erosión de los lazos familiares, la falta de cuidados que se les dispensaban, su expulsión intermitente de la escuela o la simple desatención que se hacía pasar por “integración educativa”,²⁸ el maltrato sistemático que sufrían, para caer en la cuenta que unos y otro, que victimarios y víctima, ya habían devenido *nuda vida* antes del presunto juego a los secuestradores. Lo cual es confirmado por las implicaciones de las siguientes frases, que refieren al clima prevaleciente en el fraccionamiento: “Hay violencia sistemática, es un lugar en donde ocurren asesinatos, abusos sexuales, pues los niños eran víctimas de violencia

²⁸ Valeria y David habían sido expulsados de la escuela, mientras que Jorge Eduardo e Irving estaban “integrados”, lo que significaba que ocupaban un lugar en el aula y que “aprobaban” cada ciclo escolar al asignarles sus maestros de manera mecánica la calificación mínima de seis.

y discriminación. Existen bandas delictivas de las cuales sus líderes buscan y contactan a niños y niñas para realizar delitos e infringir la ley” (Mayorga, 2015b). De manera que, en su vida cotidiana, en sus diferentes espacios de socialización, estos niños encontraban lo que materializaron en su crimen. El régimen de excepción del “mundo adulto” al que buscaban pertenecer era el mismo al que estaban expuestos todos los días: el narcotráfico y las prácticas de violencia *gore*. Y frente a esta exposición, sus familias no pudieron protegerlos, y, más bien al contrario, el maltrato que sufrieron en sus hogares²⁹ por parte de quienes debían velar por su integridad física y emocional los preparó para ejercer el rol que desempeñaron en su juego al secuestro.

La novela de Golding nos ofrece una alegoría del poder soberano y de la relación de exclusión/inclusión mediante la cual la vida se inscribe en la ley, donde el “medio puro” del juego se transforma en un estado de excepción y la vida en la *polis* se opone, sin esperanza de conciliación, a la vida animal y salvaje. En cambio, en el asesinato de Christopher, la secuencia es la inversa: habiendo apedreado y asesinado a una perrita enferma, “agarraron así nomás” a El Negrito e intentaron inscribir estos hechos en “un medio puro y autónomo”, en una “isla de claridad y perfección” (Caillois, 1986: 17) que es el espacio transicional del juego. Y si puede decirse que fue jugando que estos adolescentes mataron a Christopher es sólo en el sentido de que ellos, un grupo de *homo sacer* pusieron “en juego” la operación de la máquina antropológica, convirtiendo al pequeño de seis años en nuda vida y, por tanto, en un *homo sacer* igual que ellos.

Winnicott afirmaba que el juego hace posible manipular “fenómenos exteriores al servicio de los sueños” (Winnicott: 76), y que cuando desaparecen los objetos transicionales, la zona de experiencia que los hacía posibles se extiende “hasta abarcar el espacio de la cultura” (*ibidem*: 145), de manera que “el juego se convierte en el disfrute de la herencia cultural” (*ibidem*: 144). En cambio, la “isla” en la que jugaron al secuestro los adolescentes de Chihuahua no fue un espacio de transición entre sueño y realidad, mantenido aparte, diferenciado de las exigencias propias de la vida cotidiana. Fue, por el contrario, un espacio de excepción en el que “el capitalismo y su pro-

²⁹ Patricia Mayorga, en el Reportaje especial publicado en el portal *Proceso.com*: “Victimarios del niño Christopher, atrapados en la violencia”, entrevista a los padres de los niños, particularmente de los tres hermanos, y da cuenta de la atmósfera de maltrato en que vivían, a grado tal de que Valeria confesaba a su madre que quería que su padre muriera y, además, asienta la sospecha de la madre en el sentido de que el retraso mental que presentaba Jorge Eduardo era consecuencia de “los golpes que el niño recibió de Gregorio [su padre] durante varios años”.

ducción de imágenes *gore* han vulnerado la extraña y fina frontera entre la fantasía y la realidad, dando un giro de tuerca que vuelve a instaurar lo real como algo horrorizante y certero que cada vez se parece más a la ficción, pero que se diferencia de aquella porque es desgarradoramente palpable e imparable” (Valencia, 2016: 170).

Puesto que en la novela de Golding el juego no tiene una frontera que delimite un exterior, la “isla” entera se convierte en el país del juego (a la civilización), homólogo al país de los juguetes al que escapa Pinocho junto con su amigo Espárrago. Mientras que, en el caso de los adolescentes, el “interior” del juego no es otro que esa realidad siniestra que “desbarata violentamente nuestras ontologías y borra la distinción entre imaginación y realidad” (*ibidem*: 171). El juego al secuestro no transcurre ahí donde los sueños colonizan fugazmente la realidad, sino “dentro de una casa de espejos en la que lo siniestro se repite y duplica ante nuestros ojos sin acertar a saber cuál de todas las imágenes es real o si todas lo son” (*ibidem*: 171). Las mismas prácticas de violencia *gore* que, como “fenómenos desrealizados (que no ficticios)”, son legitimadas por “los medios de comunicación, la televisión, el cine, y, en mayor o menor medida, los videojuegos” (*ibidem*: 172), son las que se reiteraron en los márgenes del arroyo seco donde El Negro fue asesinado.

Por otro lado, si consideramos que “el juego no es aprendizaje de trabajo” ya que “no prepara para ningún oficio definido” (Caillois 1986: 18), pues el juego ofrece tan sólo un espacio y tiempo acotados para el despliegue de las “disposiciones psicológicas” (*ibidem*: 13) que luego se actualizarán en el trabajo, podríamos preguntarnos cuáles fueron las “disposiciones psicológicas” que este grupo de cinco adolescentes movilizó en el siniestro juego al secuestro. Precisamente, al deshumanizar a su víctima, primero fabricándolo como sujeto de raza, luego amortajándolo en la equivalencia con un animal, se templaban en la insensibilización ante el dolor del otro, lo cual es un requisito indispensable del sicariato, que puede ser calificado como “trabajo” merced a la transvaloración operada por el capitalismo *gore*, en la que la violencia sobregirada es concebida como una vía legítima de ascenso social y empoderamiento.

VI. “¿ES QUE SOMOS SALVAJES O QUÉ?”

Golding pretendía que su novela fuera el contrapunto irónico de otras novelas de aventuras, en particular de una de escaso valor literario, aunque muy

popular cuando escribió la suya: se trata de *La isla de coral*,³⁰ escrita por el escocés Robert M. Ballantyne en 1857,³¹ a la cual aluden en un inicio los niños, en su primera asamblea, así como el oficial de marina que avistó el humo, en el diálogo que establece con Ralph cuando se topa con él en la playa:

- Lo hicimos bien al principio —dijo Ralph—, antes de que las cosas...
Se detuvo.
- Estábamos todos juntos entonces...
- Ya sé. Como buenos ingleses. Como en la Isla de Coral (*ibidem*: 236).

En la novela de Ballantyne, Ralph Rover de 15 años, Jack Martin joven de 18 años, y Peterkin Gay, el menor de los tres, con 14 años, naufragan en una isla de coral de la Polinesia.³² Para estos náufragos, la pregunta que titula este apartado nunca se plantea, porque ellos son “buenos ingleses” mientras que los salvajes son siempre los indígenas, los nativos de las islas, aquellos que practican el canibalismo, cuyas madres ofrecen a los niños en sacrificio a anguilas monstruosas, mostrando todos ellos una profunda insensibilidad ante el sufrimiento y muerte de sus semejantes, sin que exista traba alguna a la agresión y la violencia, exceptuando las que logran instaurar los misioneros al convertir a esos “desdichados e ignorantes salvajes” (Ballantyne, 1988: 188).

A estos chicos los embarga desde un inicio la sensación de encontrarse en “el antiguo paraíso” (*ibidem*: 26), en el que encuentran todo lo que nece-

³⁰ También el avión que transporta a los niños aterriza, después de ser atacado durante el vuelo, en una de las islas de coral de los mares del sur, que es donde naufraga también el barco en la novela de Ballantyne.

³¹ Esta lamentable novela de aventuras resulta una calca de baja calidad de *Robinson Crusoe*, escrita por Daniel Defoe y publicada por primera vez en el año 1791. Ambas novelas se estructuran sobre la base de la oposición civilizado/salvaje y en la ascunción crítica del colonialismo inglés. En contraste, la ironía presente en la novela de Golding muestra que el dualismo civilizado/salvaje consiste en una escisión interna al colonizador que da pie a un proceso que bien podríamos llamar, parafraseando a Achille Mbembe, un devenir-salvaje-del-mundo expresado íntegramente en el genocidio, en los campos de exterminio nazi, en el horror indecible del empleo de la bomba atómica, en la depredación del medio ambiente, que son reflejados en la isla de coral en la que naufragan los niños protagonistas de esta novela.

³² Como podrá apreciarse, para acentuar esta relación de contrapunto, Golding toma los nombres de Ralph y Jack de la novela de Ballantyne, pero en esta última el joven Jack es elegido como “capitán”, basándose no sólo en su edad, sino también en que es el más experimentado, instruido y de un carácter afable y generoso, mientras que Ralph es el narrador de la aventura. La semejanza entre Peterkin con Piggy es puntual y pasa por la relación con los animales.

sitan para vivir en un estado de “felicidad perfecta” (*ibidem*: 12). Y en todo momento reina entre ellos la mayor armonía, sin que una sola nota discordante afeara la “sinfonía” que ejecutaban en la isla, pues estaban “templados en el cariño”: “Sí, nos amamos mutuamente con fervor mientras vivimos en la isla y seguimos queriéndonos todavía” (*ibidem*: 99). Si bien la vida de estos chicos es muy agradable, en sentido estricto no juegan, sino que desde el inicio definen sus actividades como un trabajo.³³

En la medida en que les es posible rescatar algunas herramientas del barco que naufragó, evitan vivir como las “bestias salvajes”, y en lo cotidiano se conducen siempre teniendo como máxima el utilitarismo.³⁴ Otro aspecto a destacar es el relativo a la facultad de la razón, que ejercen con disciplina, rigor metódico y acercamientos experimentales, lo cual se evidencia en la manera en que despejan el temor inicial al supuesto “monstruo sin corazón” que vivía en el agua, de un color verde pálido y que a la postre resultó ser un espejismo provocado por la luz reflejada por una masa de coral “de un blanco purísimo” (*ibidem*: 95) que se encontraba en la caverna submarina en la que se refugian cuando la isla es asaltada por los traficantes de sándalo que secuestran a Ralph. En su periplo por las islas, siempre arrastrado por sus secuestradores, Ralph se asombra del enorme parecido de los juegos de los isleños con los propios de Inglaterra, su país de origen, exceptuando aquellos en los que “se advertía la depravación natural del corazón de aquellos pobres salvajes”, lo cual le hizo desear fervientemente que a esas islas llegaran los “misioneros” (*ibidem*: 182).

Por último, importa destacar la relación de estos chicos con los animales, que en resumen consiste en humanizarlos —en sentido opuesto a lo que hacen los “salvajes”, que animalizan a los hombres y mujeres al canibalizarlos, al grado de llamarlos “cerdos largos”—. Esta relación se aprecia en su encuentro con un gato montés ciego, cojo y además sordo, todo lo cual les resulta tan cómico que Peterkin lo califica de “jubilado” (como salvaje) al tiempo que exclama: “¡Éste es tan gato montés como yo!” (*ibidem*: 78). El

³³ Habiendo decidido a hacer los preparativos para una larga estancia en la isla, lo que equivalía a “despedirse del mundo civilizado”, *op. cit.*, p. 43, Jack, los hace “trabajar desde la punta del día hasta la noche, perseverantemente, en una misma cosa”, manteniendo acotados sus deseos de jugar, particularmente de Peterkin quien “quería correr de aquí para allá dando lanzadas a todo lo que encontraba... Nosotros nos reíamos de las exigencias de Jack, pero comprendíamos que nos eran beneficiosas”, *op. cit.* p. 61.

³⁴ Esto se muestra claramente en la cacería de los cerdos salvajes: se abstienen de cazar por mero placer y lo que parecería un exceso de parte de Peterkin al matar a una “cerda vieja” cuya carne era demasiado dura para masticarla, tiene como propósito utilizar el cuero para fabricarse un par de zapatos, *op. cit.*, p. 101.

cariño que toma al animal es tal que sus maullidos y ronroneos le parecen atinadas respuestas a sus palabras, llegando a reprenderle diciendo: “Usted no tiene derecho a interrumpirme, caballero. Haga usted el favor de estar-se callado hasta que yo acabe de hablar”. Luego le explica que su cariño se afina precisamente en su domesticidad, al haberse acercado a él sin importarle que hubiera querido matarlo en un inicio, y cuando el gato se muestra plácido, le dice “¡Vamos a ver, gato! ¿Qué piensas? ¿No quieres hablar?” para concluir exclamando: “¡Eres un gato sabio!... ¡Indudablemente me entiendo este animal!” (*ibidem*: 110).

En todos estos puntos, ocurre prácticamente lo contrario en la novela de William Golding, destacando el hecho de que la pregunta, que al mismo tiempo es un reclamo: “¿Es que somos salvajes o qué?” (*ibidem*: 200) se les impone a los niños, particularmente los que se agrupan en torno a Ralph y Piggy, pues con desesperación constatan que la vida sometida a reglas, las que han sido establecidas democráticamente en numerosas asambleas, va incubando a la vida “salvaje”, animal, a la que se avienen de buen o mal grado prácticamente todos los niños, ya sea como cazadores o bien como presas.

Por eso, cuando Ralph considera la urgencia de reagrupar a los niños bajo el imperio de la regla, se debate en estos términos: “Si toco la caracola y no vuelven, entonces sí que se acabó todo. Ya no habrá hoguera. Seremos igual que los animales. No nos rescatarán jamás”, a lo cual replica enseguida el leal Piggy: “Si no llamas vamos a ser como animales de todos modos, y muy pronto” (*ibidem*: 110). Y así, en esa isla encantada se cierne la amenaza de una animalidad sin ley, de modo que la vida civilizada sólo tendrá lugar en la mente de Ralph: “Su imaginación giró hacia otro pensamiento, el de una ciudad civilizada, donde lo salvaje no podría existir” (*ibidem*: 194). *El señor de las moscas*³⁵ —la cabeza de un cerdo, infestada de moscas, clavada en una estaca— condensa ambos lados de la animalidad: a la vez temida y de-

³⁵ Golding eligió como título de su obra uno de los epítetos de Belcebú: “Se cree que Belcebú o Beelzebub deriva etimológicamente de «Ba»al Zvuv» que significa «el señor de los rectos sangrientos». Es, entre otras cosas, el señor de las tinieblas, el innombrable, el mismísimo demonio. Por otro lado, el nombre Beelzebub era usado por los hebreos como una forma de burla hacia los adoradores de Baal, debido a que en sus templos, la carne de los sacrificios se dejaba pudrir, por lo que estos lugares estaban infestados de moscas. Sin embargo, la palabra que compone este nombre suena en hebreo tsebal, morada, especialmente en el sentido de la Gran Morada, los infiernos, y en boca del pueblo se confundió con tsebul, mosca. Y pasó este imponente nombre de «Señor de la Gran Morada» o «Señor del Abismo» a «Señor de las Moscas», que es la traducción que suele darse en los textos Bíblicos”, en la página de *Wikipedia*, entrada “Belcebú”: <https://es.wikipedia.org/wiki/Belceb%C3%BA> (fecha de consulta: 15 de agosto de 2018).

seada, pues, por un lado, es el despojo del animal cazado, la ofrenda que los cazadores dejan a la “fiera” con la esperanza de no ser devorados por ella. Pero también es el dios oscuro que confronta a los niños con la verdad: el mal, el salvaje/animal, la “fiera”, “el señor de las moscas”, habita en el interior de cada niño y es la causa de que todo empiece a ir de mal en peor. Esa verdad es “revelada” por la cabeza de cerdo a Simon:³⁶ “¡Qué ilusión, pensar que la Fiera era algo que se podía cazar, matar! —dijo la cabeza... Tú lo sabías ¿verdad? ¿Qué soy parte de ti? ¡Caliente; caliente! ¿Qué soy la causa de que todo salga mal? ¿De que las cosas sean como son?” (*ibidem*: 170-1).

El proceso gradual de desmontaje de la forma de vida que los caracterizaba como “buenos ingleses”, los lleva a convertirse en *zoe*, en vida animal —sea como cazadores, sea como presas—. Este mismo proceso se aprecia en el balbuceo que agobia a Percival —el niño que en un inicio recitaba en toda oportunidad las coordenadas de su identidad y origen—, pero también en el velo que cae en los pensamientos de Ralph, nublando su mente y probando así que la animalización coincide con el surgimiento de lo no-humano en tanto no-hablante.

A fin de cuentas, la tragedia que enfrenta a los dos bandos, el de Ralph-Piggy y, frente a ellos, al resto de los niños encabezados por Jack, reitera la relación de excepción mediante la cual la ciudad (la polis) incluye mediante una exclusión a la vida. Esa operación, constituyente de la civilización que los ha abandonado en la isla de coral, se reitera a su pesar en su juego y en la cesura que divide y enfrenta a la vida consigo misma. Más aún, el juego mismo, el espacio del juego, un medio puro, encantado, mágico, viene a coincidir con esta cesura que aísla al animal del hombre en el interior de cada niño.

Tenemos así la máquina antropológica de los modernos. Ella funciona —lo hemos visto— excluyendo de sí como no (todavía) humano un ya humano, esto es, animalizando lo humano, aislando lo no-humano en el hombre: *Homo alalus*, o el hombre-simio. Es suficiente desplazar algunos decenios nuestra investigación y, en vez de este inocuo hallazgo paleontológico, tendremos el judío, esto es, el no-hombre producido en el hombre, o el *néomort* y el ultracomatoso, esto es, el animal aislado en el mismo cuerpo humano (Agamben, 2015: 52).

³⁶ Simon es un personaje liminal que no se sumerge por entero en la atmosfera del juego, tanto así que se afana en subir a la cima donde presuntamente se encuentra la “fiera” para así corroborar lo que presentía: que la “fiera” era un hombre.

Por eso, cuando Piggy pregunta a gritos: “¿Qué es mejor, tener reglas y estar todos de acuerdo o cazar y matar?” (*ibidem*: 212), muestra que el juego en el que se habían involucrado los niños era... el de la civilización, y que al jugarlo con toda seriedad incubaron la vida animal, salvaje, indómita, separada de manera irreconciliable de la vida ceñida a las reglas, una vida, esta última que se afincaba en la convicción de que “¡Las reglas son lo único que tenemos!” (*ibidem*: 109).

VII. LOS NIÑOS ENDRIAGOS ANTE EL ESPEJO: MEDEA Y MEDUSA

Los adolescentes que victimaron a Christopher habían comentado entre ellos su intención de irse a Guachochi, “donde buscarían a la tía de” Alma Leticia, también de origen rarámuri, “y luego irían con un hombre que también es familiar de ella para que los llevara a Sinaloa, porque supuestamente era «la mano derecha» de El Chapo y trabajarían como narcos para ganar dinero” (Mayorga, 2015a), de manera que para ellos el secuestro/asesinato de este niño constituía la vía para validarse y ser reconocidos como sicarios. La apuesta de estos adolescentes nos emplaza a enfatizar los “mecanismos psíquicos del (bio-necro) poder”, parafraseando el título del libro de Judith Butler,³⁷ que producen las subjetividades endriagas. Porque lo que revela este crimen es la naturaleza y el funcionamiento de los dispositivos que sujetaron y produjeron a estos niños abandonados. A diferencia de lo dicho por Fe-ggy Ostrosky a Carmen Aristegui (Aristegui Noticias, 2015b), señalando que estos niños eran psicópatas y/o sociópatas, basándose en un razonamiento enteramente circular, dado que la prueba irrefutable para su “diagnóstico” fue justamente el haber cometido este horrendo crimen, no podríamos obviar que la etiología de este asesinato fue “sociológica e identificatoria”, en tanto prevalecieron “las identificaciones con una comunidad criminal” (Tendlarz-García, 2008: 8).

Además del maltrato sistemático que sufrieron estos adolescentes, la exclusión de la escuela, la desatención y falta de cuidados, la exposición permanente a modelos criminales, etcétera, es necesario enfatizar la radical transformación del espacio del juego por efecto de la violencia sobregirada inherente al capitalismo *gore*, que erosiona el carácter transicional de ese “espacio puro” para colonizarlo con la “sobrecogedora sensación de realidad invadida por la fantasía”. Efecto siniestro producido “a menudo y con facili-

³⁷ Me refiero a Judith Butler, *Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción*, Cátedra, Madrid, 2001.

dad... cuando se borran los límites entre fantasía y realidad, cuando aparece frente a nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico”,³⁸ lo cual es el correlato de la reificación de la violencia, de su naturalización como un fenómeno cotidiano y de la legitimación de las prácticas *gore* como “fenómenos desrealizados (que no ficticios)” operada por los medios de comunicación de masas (Valencia, 2016: 172).

Si en la isla imaginada por Golding el reparto de papeles se daba entre civilizados y salvajes, en el arroyo seco de Chihuahua se representaron sujetos endriagos y víctimas inermes reducidas a la condición de seres desechables, que son los rostros del capitalismo devenido *gore*, en los que la violencia sobregirada trae consigo la reactualización de los íconos ominosos de Medusa y Medea en los que se concreta el crimen ontológico: “La primera nos recuerda que «el asesinato de la unicidad», como diría Hannah Arendt, es un crimen ontológico que va mucho más allá de la muerte. La otra nos confirma que tal crimen se consuma en un cuerpo vulnerable reconducido a la situación primaria de lo absolutamente inermes” (Cavarero, 2009: 58).

Tal vez el aspecto más repulsivo de este crimen fue que, a pesar de ser los victimarios también niños, por su número y sacando partido de los escasos años que le llevaban a Christopher, instauraron una escena “desequilibrada por una violencia unilateral”, en la que no hubo la menor posibilidad de “simetría, ni paridad, ni reciprocidad”, y esta violencia se ejerció en otro niño en el que, de manera natural, “vulnerabilidad e inermidad se presentan unidas para después separarse” (*ibidem*: 59). Porque esta “coincidencia entre el vulnerable y el inermes” el torturador debe producirla mediante una “serie de actos, intencionales y programados... o, como también se dice, con arte” (*ibidem*: 60), mientras que en el caso de Christopher estaba dada de entrada, por lo que la tortura se desplegó hasta el límite de la muerte.

Reducido a un objeto totalmente disponible, esto es, objetivado por la realidad misma del dolor, en el centro de la escena está un cuerpo sufriente sobre el cual la violencia trabaja tomándose mucho tiempo. La muerte, si la hay, viene rigurosamente al final, no siendo de todas formas el fin. El cuerpo muerto, en tanto que masacrado, es sólo un residuo de la escena de la tortu-

³⁸ Sigmund Freud, “Lo ominoso”, *Obras Completas XVII*, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, p. 244, citado por Mike Davis, *Ciudades muertas: Ecología, catástrofe y revuelta*, Madrid, Traficantes de sueños, 2007, p. 13; Sayak Valencia, cita el texto de Davis en el que se refiere a lo siniestro en *op. cit.*, p. 171. Es importante recordar que en el espacio transicional rige una paradoja que no se “resuelve” mientras el juego se mantiene, lo que implica que los procesos propios del capitalismo *gore* erosionan y vulneran el espacio transicional al resolver de manera siniestra esa paradoja: haciendo realidad la fantasía o irrealizando la realidad.

ra. La especial forma de horrorismo de la que es protagonista el torturador prefiere ciertamente consumarse sobre el cuerpo vivo, postergando el sufrimiento inscrito en el *vulnus*, llevando al vulnerable al umbral de la capacidad de soportar el dolor y la ofensa. Como saben todos los verdugos, el vulnerable no es lo mismo que el matable. Éste está en la alternativa entre muerte y vida, aquél en la alternativa entre herida y cura. Que el vulnerable sea también inerme facilita la empresa porque, convirtiéndola en unilateral, deja que la violencia se dé como irresistible, es más, incluso ilimitable si no fuese porque la muerte del vulnerable —su venir a menos— constituye, pese a todo, siempre un límite (*ibidem*: 60-1).

Pero si la actuación de estos adolescentes se tramó con el recurso a estos iconos, también se afincó en disposiciones psicológicas que han sido despejadas por el psicoanálisis, particularmente en los Escritos de Jacques Lacan,³⁹ en torno al “estadio del espejo” y la agresividad como correlacionada con identificaciones primarias o narcisistas.⁴⁰ Retomando tanto las aportaciones de psicólogos infantiles como los desarrollos de la etología y la neurología, Lacan otorga un estatuto conceptual a un hecho de la experiencia: entre los 6 y los 18 meses, es decir, a una edad en la que aún no logra el completo control motriz y neurológico, el bebé reacciona con júbilo ante su imagen proyectada en el espejo, instaurándose así un drama, que va “de la insuficiencia a la anticipación” (Lacan, 1980: 90): si bien el cachorro humano tiene una experiencia corporal fragmentada, pues las sensaciones de sus órganos así como los estímulos que provienen del exterior no se remiten a una instancia unificada, tal como el “yo” o el “sí mismo”, en el espejo el niño contempla una imagen unificada de sí mismo, dotada de movimiento y que parece obedecer a su voluntad.

³⁹ Recuperando las críticas que hace Hanna Arendt a las modernas ciencias sociales, incluyendo al psicoanálisis, Cavarero señala la tendencia a naturalizar la violencia y la agresividad, al asignarle como fundamento un instinto equiparable al que comanda la nutrición y la reproducción de las especies. Esto ocurriría en Freud con su planteamiento de la pulsión de muerte, en su relación intrínseca con el impulso a la destrucción que, en un inicio, se dirige al “interior” (es decir, opera como “autodestrucción”) para luego volcarse como “agresividad en el “exterior” (*op. cit.*: 107-8). Sobre este señalamiento es necesario puntualizar que Lacan enfatizó que la pulsión de muerte nada tiene de “natural” y menos puede ser equiparada a un instinto. Ya en el texto de Freud, “Más allá del principio del placer”, la pulsión de muerte tiene alcances míticos, reconocible en el plano individual como la paradoja de un placer que al exceder los límites homeostáticos da lugar a un goce perturbador.

⁴⁰ Estos conceptos los aborda Lacan en “El estadio del espejo como formado de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica” y en “La agresividad en psicoanálisis”, ambos en *Escritos I*, México, Siglo XXI, 1984.

Tenemos así dos experiencias, o la vivencia de dos cuerpos entre las cuales hay una “discordia”: el cuerpo real, vivido en la fragmentación, y el cuerpo imaginario (el que contempla en el espejo) que se caracteriza por representar una unidad. El niño entonces se precipita en una identificación con la Gestalt de la imagen del espejo, vía privilegiada por la cual se constituye precisamente esa instancia unificada: el “yo”. Y aquí se inaugura también una enajenación primordial que cabe en la frase de Rimbaud: “yo es otro” (*ibidem*: 110), dado que la imagen del espejo es, a fin de cuentas, el semejante.

A partir de este momento, la irrupción de las pulsiones reactiva los fantasmas del cuerpo fragmentado, que es justo lo que dice Winnicott: “La excitación corporal en las zonas erógenas amenaza a cada rato el juego, y por lo tanto el sentimiento del niño, de que existe como persona. Los instintos son el principal peligro, tanto para el juego como para el yo” (Winnicott, 1992: 77).

Este tipo de identificaciones que “forman” el “yo” son denominadas narcisistas en el psicoanálisis, evocando con ello el mito de Narciso, el joven que, por efecto de la maldición de Artemisa, queda fascinado por su imagen reflejada en el espejo del agua y, al intentar fundirse con ella, muere ahogado. Así es como se pauta la dimensión mortífera de este tipo de identificaciones, al mismo tiempo que se afianza la omnipotencia del niño que se corresponde con lo que Freud llama *yo ideal*.

Es así que el otro, el semejante, ubicado en el lugar de la imagen del espejo, es a la vez amado y odiado. Por eso puede decir Lacan que “La agresividad es la tendencia correlativa de un modo de identificación que llamamos narcisista y que determina la estructura formal del yo del hombre y del registro característico de entidades de su mundo” (Lacan, 1984: 102). La agresividad se inscribe en el vector que va de “yo a yo”. El otro es odiado porque es el lugar de la enajenación (“yo es otro”), al mismo tiempo que es amado porque su unidad imaginaria resguarda al vulnerable “yo “del fantasma de fragmentación corporal que lo atosiga.

Golding nos ofrece en su novela un muestrario prácticamente exhaustivo de esta agresividad afincada en el narcisismo especular, que va desde la burla, el sarcasmo y las humillaciones de que hacen objeto a Piggy, hasta la rivalidad y el conflicto de prestancia que se instaura entre Jack y Ralph; mientras que el lado amable o no cruento de esta relación en espejo entre los niños lo representan seguramente los gemelos SamyEric, que son idénticos a tal grado que el resto de los niños los llaman indistintamente con este nombre compuesto. También se juega en los cuidados y la protección que los “mayores” dispensan a los “peques”, provocando sus risas y tratando

de exorcizar el terror, que sin embargo comparten, a ser devorados por “la fiera”. En otro sentido, la intrusión de la máquina antropológica y la activación del goce superyoico en el juego de los niños se muestra en *El señor de las moscas*, en la decapitación del animal, en la cacería predatoria, en la desmesura e irracionalidad manifiesta en quemar la isla entera para forzar a Ralph a salir a descampado. También el asesinato de Christopher se inscribe en un registro “que el estadio del espejo puede explicar” (Miller, 2013: 153), si bien es importante subrayar que la agresividad inherente al registro imaginario de la experiencia no es sinónimo de destrucción, y que si ese fue el caso se debió a que la lógica del capitalismo *gore* traspasó el espejo para colonizar el espacio del juego.

Pero estas identificaciones de carácter narcisista son reencauzadas por medio de las identificaciones secundarias, en un marco en el que la ley y el deseo se imbrican en una trama humanizante, de manera que el yo es polarizado en relación con un *ideal del yo*, de carácter simbólico, no imaginario. La eficacia de estas identificaciones se muestra, en el caso de los niños náufragos, en el juego a las “reglas”, en el cuidado que se brindan unos a los otros, en sus afanes por comportarse como los “adultos”, de manera “civilizada”, como “buenos ingleses”. Pero, sobre todo, es lo que bloquea, hasta cierto punto en la novela, la agresión contra los inermes —también aquí representados por los “peques”, cuya edad era similar a la de Christopher—, como se ilustra en un episodio en el cual Roger arroja piedras alrededor de Henry, uno de esos “peques” que jugaba en la arena de la playa, sin atreverse a tomarlo como blanco directo, porque en toda la isla aún “regía el tabú de su antigua existencia” y, de la misma manera que “alrededor del niño en cuclillas aleteaba la protección de los padres y el colegio, de la policía y la ley”, el brazo de Roger “estaba condicionado por una civilización que no sabía nada de él y estaba en ruinas” (*ibidem*: 74).

En el caso de estos adolescentes endriagos, tampoco la “civilización” supo de ellos y está todavía en ruinas. Y si estos adolescentes (y Christopher) no eran con propiedad náufragos, sí se encontraban en una condición del *abandono*: entregados al bando soberano con respecto al cual son *nuda vida*.⁴¹ Por eso, esta “civilización”, la nuestra, en la que el estado de excepción se ha vuelto permanente, no pudo “condicionar el brazo” de estos adolescentes, ni la “protección de los padres y el colegio, de la policía y la ley” aleteó

⁴¹ “El bando es propiamente la fuerza, a la vez atractiva y repulsiva, que liga los dos polos de la excepción soberana: la *nuda vida* y el poder, el *homo sacer* y el soberano”, Agamben, Giorgio, *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*, España, Pre-Textos, 1998, p. 143.

por encima de Christopher para protegerlo, y por el contrario, les brindó el argumento que escenificaron en el juego al secuestro.

VIII. A MANERA DE CONCLUSIÓN: “SÓLO QUEDAN LAS MOSCAS”

Golding muestra que cuando el juego no tiene una frontera que lo separe de la vida corriente, cuando no tiene un exterior tangible, cuando no tiene “límites precisos” espacio temporales, porque las “reglas” o la ficción del juego colonizan la vida corriente, entonces el interior y el exterior, lo excluido y lo incluido se indeterminan. Aunque desde el ángulo opuesto, esto mismo es lo que ocurre en el juego al secuestro, protagonizado por los niños de Chihuahua: la vida corriente, el exterior del juego, el estado de excepción permanente, la lógica que es propia al capitalismo *gore*, se indetermina con el “espacio puro” del juego de manera que, mediante la operación de la máquina antropológica, el juego deviene una relación de soberanía con respecto a la cual todo viviente es un *homo sacer*.

Pero esto último es posible en tanto la excepción soberana se articula con la máquina antropológica, que separa en el viviente una vida animal, para oponerla a una vida cualificada. En el juego de los niños chihuahuenses podemos ubicar el punto de intervención de esta máquina al reconsiderar las palabras de Valeria: “Íbamos al arroyo a tirar un perro y a David se le ocurrió que matáramos a El Negro” (Pérez-Stadelmann, 2015): la conjunción “y” que articula las dos oraciones, así como la metonimia y/o metáfora operada entre “tirar” y “matar”, indican ese punto de incidencia. Y es debido a la articulación de estas dos máquinas con el dispositivo de racialización de su víctima, que el juego de estos adolescentes no es en sentido estricto una profanación, que restituiría al uso de los hombres lo que había sido separado en la esfera de lo sagrado, sino más bien una desacralización de la vida, coincidente en todo con la que es inherente al capitalismo *gore*.

Porque en la novela de Golding los niños inician jugando, profanando las “reglas”, para luego, por la vía de una representación (*mimicry*), decidir sobre la animalidad que los habitaba en la forma siniestra del “señor de las moscas” —siendo el asesinato de Piggy la forma de concretar esa decisión—, es que quienes eran lastimados o bien pasaban a ser presas podían reclamar a Jack y a su tribu: “¡Así no se juega!”.

En cambio, dado que los niños chihuahuenses iniciaron su juego donde terminó el de los náufragos, es decir, instaurando de entrada una ecuación biopolítica entre Christopher y un perro —apuntalada, en este caso, tal ecuación con la que hace equivaler “lo negro” y lo infrahumano—, para

luego desplegar el drama que se juega entre el soberano y el *homo sacer*, es que intentaron inútilmente reinscribir esa muerte en el “espacio puro” del juego, como se deja ver en las palabras de David, proferidas cuando al parecer la culpa lo empujó a confesar a su hermana el crimen en el que había participado: “Christopher sí quiso” jugar a los secuestradores (Mayorga, 2015a).

Pero lo que en los niños fue un intento fallido, se convirtió en la versión oficial del crimen, propalada por los fiscales de Chihuahua que así encontraron una vía fácil para endosar su responsabilidad en los males de una sociedad deshumanizada y en padres de familia que descuidan a sus hijos y olvidan inculcarles los valores que podrían detenerlos en el momento en que el juego se corrompe, y de personificar sicarios pasan a transformarse de cuerpo entero en ellos. Esta misma proclama y denuncia a la supuesta negligencia de los padres fue suscitada por un video publicado en decenas de páginas electrónicas en la última semana de octubre de 2018, en la que se aprecia a dos niños de unos seis o siete años, y a uno más pequeño, de aproximadamente tres años, jugando a secuestrar y luego decapitar a dos niñas también de entre seis y siete años.

La escena ocurrió en Guerrero, a las afueras de una tienda, y fue grabada por un adulto, presumiblemente una mujer, cuyas risas se aprecian en el trasfondo. En el video, de unos treinta segundos de duración, uno de los niños dice, refiriéndose a las niñas que están sentadas en la banqueta y fingen tener las manos atadas: “¡«amos» a llevárnoslas!”, “¡párate, «ámonos!»” y conduce a una de ellas a un contenedor mientras le gritan “¡«amos» a cortarle la cabeza!”. El niño más pequeño intenta sin éxito levantar a la otra niña, por lo que se acerca otro de los mayores y apuntándole a la cabeza con una pistola de juguete la obliga ponerse de pie y a mirar la “decapitación” (con la mano) de su compañera; luego le toca el turno a ella, la inclinan también en el contenedor y, mientras la “decapitan” con el canto de la mano, el más pequeño grita “¡descuítala!”, lo que probablemente significa “descuartízala”; el video se termina abruptamente con la risa de los niños y, hasta donde puede apreciarse, las dos niñas ejecutaron voluntariamente y con aplicación el rol que les correspondía en este ominoso juego.

Es difícil no escuchar en la risa de estos niños y, sobre todo, en la de la mujer que grabó el video, el eco inclemente de las imprecaciones del nuevo “señor de las moscas” en su versión necropolítica.

En el mosaico de declaraciones, discursos, notas periodísticas, entrevistas, etcétera, que suscitó el asesinato de Christopher, se polarizaron dos versiones: que al darle muerte los niños jugaban un juego sin control, y la otra sosteniendo lo contrario, que la intención criminal estuvo siempre presente.

Pero ambas versiones daban por sentada la doble premisa de que el juego excluye al “mal” y de que los niños son por definición inocentes, de modo que, al cometer un asesinato, o bien ya no jugaban o bien en ese momento no podrían ser considerados con propiedad niños.

Pero la novela de Golding sostiene de forma terminante que el mal que anida en una civilización en ruinas, concretado en la figura del “señor de las moscas”, es el personaje central del juego de los niños, ya sea que ocurra en una isla de coral, en los márgenes de un arroyo seco, o en una calle cualquiera.

Tal vez haya sido Medusa o Medea quien grabó divertida la escena dantesca en la que esos niños guerrerenses juegan a decapitar a otras niñas tan inermes como ellos.

Porque los alcances de la violencia que padecemos, violencia que estos niños solamente escenificaron, es tal que el crimen traspasa la muerte para pulverizar, desmembrar, disolver la unidad ontológica del ser humano. Por eso, tal vez, el cráneo putrefacto rebosante de moscas ya no responde.

Al menos Ralph tuvo frente a sí el cráneo del cerdo aún clavado en la estaca, pero casi por completo descarnado por la voracidad de las moscas: “¿Qué era aquello? El cráneo le contemplaba como alguien que conoce todas las respuestas pero se niega a revelarlas” (*ibidem*: 218).

La desmesura del crimen ontológico en el que cualquiera, por mera casualidad, puede ser reducido a la misma condición de un niño de seis años, por definición vulnerable e inerte, y así torturado, retorcido, desmigajado hasta el punto de repulsa en el cual la cabeza decapitada de Medusa reclama su imperio, nos arroja de bruces en el lugar vacío donde nuestra interpelación al “señor de las moscas” se revierte en el testimonio yermo de que “No ha quedado nada, sólo las moscas y la llama” (Bowden, 2010: 15).

IX. BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (1998), *El poder soberano y la nuda vida*, España, Pre-textos.
- AGAMBEN, Giorgio (2005), *Profanaciones*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2006), *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- AGAMBEN, Giorgio (2007), *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BALLANTYNE, Robert M. (1988), *La isla de coral*, España, SM (versión en PDF).
- BOWDEN, Charles (2010), *Ciudad del crimen. Ciudad Juárez y los nuevos campos de exterminio de la economía global*, México, Grijalbo.

- CAILLOIS, Roger (1986), *Los juegos y los hombres*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CAVARERO, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, México, Anthropos-Universidad Autónoma Metropolitana.
- FREUD, Sigmund (1911), “Formulaciones sobre los dos principios del acaecer psíquico”, *Obras Completas*, vol. XII, Argentina, Amorrortu Editores.
- FREUD, Sigmund (1923-25), *Obras completas, vol. XIX. El yo y el ello y otras obras*, Argentina, Amorrortu Editores.
- GOLDING, William (1972), *El señor de las moscas*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUIZINGA, Johan (1972), *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial.
- LACAN, Jacques (1984), *Escritos I*, México, Siglo XXI.
- LEVI, Primo (1989), *Los hundidos y los salvados*, Barcelona, Muchnik.
- MBEMBE, Achille (2016), *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*, Barcelona, Futuro Anterior Ediciones-Nuevos Emprendimientos Editoriales.
- MILLER, Jacques-Alain (2013), *Piezas sueltas. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Alain Miller*, Buenos Aires, Paidós.
- NASIO, J. David (2008), *El cuerpo y sus imágenes*, Buenos Aires, Paidós.
- OSTROSKY, Feggy (2011), *Mentes asesinas: la violencia en tu cerebro*, México, Quinto Sol.
- SCHERER GARCÍA, Julio (2013), *Niños en el crimen*, México, Grijalbo.
- VALDEZ CÁRDENAS, Javier (2011), *Los morros del narco. Historias reales de niños y jóvenes en el narcotráfico mexicano*, México, Aguilar.
- VALDEZ CÁRDENAS, Javier (2012), *Levantones. Historias reales de desaparecidos y víctimas del narco*, México, Aguilar.
- VALDEZ CÁRDENAS, Javier (2015), *Huérfanos del narco. Los olvidados de la guerra del narcotráfico*, México, Aguilar.
- VALENCIA, Sayak (2016), *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México, Paidós.
- WAAL, Frans de (2007), *El mono que llevamos dentro ¿Hemos heredado de nuestros ancestros algo más que el ansia de poder y una violenta territorialidad?*, Barcelona, Tusquets.
- WINNICOTT, Donald (1992), *Realidad y juego*, Barcelona, Gedisa.

Notas y artículos periodísticos

Aristegui Noticias (2015a), “Tragedia en Chihuahua: Jugaban al secuestro con un niño de seis años y lo matan”, *Aristegui Noticias*, 17 de mayo del 2015, disponible en: <http://aristeguinioticias.com/1605/mexico/tragedia-en-chihuahua-jugaban-al-secuestro-con-un-nino-de-seis-anos-y-lo-matan/>.

Aristegui Noticias (2015b), “No era sólo un juego, hay dolo” en asesinato de niño en Chihuahua: Ostrosky en CNN, *Aristegui Noticias*, 22 de mayo del 2015, disponible en: <http://aristeguinioticias.com/2205/mexico/no-era-solo-un-juego-hay-dolo-en-asesinato-de-nino-n-chihuahua-ostrosky-en-cnn/>.

CNN (2015), “La muerte de un niño que jugaba al secuestro conmociona a Chihuahua”, *Expansión en alianza con CNN*, 18 de mayo, disponible en: <http://expansion.mx/nacional/2015/05/18/la-muerte-de-un-nino-que-jugaba-al-secuestro-conmociona-a-chihuahua>.

Excélsior (2015a), “A asesino de Christopher lo acababan de correr de la secundaria”, *Excélsior*, 17 de mayo de 2015, disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/05/17/1024667>.

Excélsior (2015b), “No era un juego de secuestro, le sacaron los ojos: familiares de Christopher”, *Excélsior*, 19 de mayo, disponible en: <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2015/05/19/1024897>.

La parada digital (2015a), “Santa Muerte y drogas en el asesinato de Christopher”, 18 de mayo, disponible en: <http://laparadadigital.com/noticias-de-chihuahua-mexico.cfm?n=50726>.

La parada digital (2015b) “Se nos pasó la mano”, 19 de mayo, disponible en: <http://laparadadigital.com/noticias-de-chihuahua-mexico.cfm?n=50783>.

La parada digital (2015c), “CEDH tiene al culpable de matar a Christopher: La familia”, 18 de mayo, disponible en: <http://laparadadigital.com/noticias-de-chihuahua-mexico.cfm?n=50727>.

La parada digital (2015d), “«Yo también exijo justicia», gobernador ante caso Christopher”, disponible en: <http://laparadadigital.com/noticias-de-chihuahua-mexico.cfm?n=50798>.

MAYORGA, Patricia (2015a), “Llevan a la CIDH el caso de niño asesinado por adolescentes en Chihuahua”, *Proceso.com.mx*, 9 de noviembre, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/420301/llevan-a-la-cidh-el-caso-de-nino-asesinado-por-adolescentes-en-chihuahua>.

MAYORGA, Patricia (2015b), “Victimarios del niño Christopher, atrapados en la violencia”, *Proceso.com.mx*, 26 de junio, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/408803/victimarios-del-nino-cristopher-atrapados-en-la-violencia>.

- MAYORGA, Patricia (2015c), “Formulan cargos a menores que asesinaron a Christopher”, *Proceso.com.mx*, 21 de Mayo, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/404981/formulan-cargos-a-menores-que-asesinaron-a-Cristopher>.
- MAYORGA, Patricia (2015d), “No quiero lástima, quiero justicia”, clama la madre de niño asesinado por sus primos”, *Proceso.com.mx*, 19 de mayo, disponible en: <http://www.proceso.com.mx/404770/no-quiero-lastima-quiero-justicia-clama-la-madre-de-nino-asesinado-por-sus-primos>.
- NÁJAR, Alberto (2015), “Niño asesinado cuando jugaba «al secuestro»”, En *BBC Mundo*, 18 de mayo, disponible en: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/05/150518_mexico_secuestro_juego_violencia.
- Noticieros Televisa (2015), “Acusan a 5 menores por homicidio de un niño de 6 años en Chihuahua”, 19 de mayo, disponible en: <http://noticieros.televisa.com/mexico-estados/1505/familiares-3-menores-acusados-asesinato-nino-5-anos-chihuahua/>.
- PÉREZ-STADELMANN, Cristina (2015), “Teníamos ganas de matar a Christopher”, *El Universal*, 23 de agosto, disponible en: <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/nacion/sociedad/2015/08/23/teniamos-ganas-de-matar-Christopher>.
- QUINTANA, Víctor (2015), “El infanticidio tiene autores intelectuales”, *La Jornada en internet*, 22 de mayo, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2015/05/22/opinion/020a2pol>.
- TOPETE, José Ernesto (2015), “Quiere ser sicaria una de las asesinas de Christopher, confesó ante el MP”, *El Heraldo de Chihuahua*, 28 de noviembre, disponible en: <http://www.oem.com.mx/elheraldodechihuahua/notas/n4013836.htm>.

CAPÍTULO CUARTO

MECÁNICA DEL SUFRIMIENTO Y NATURALIZACIÓN DE LA MUERTE VIOLENTA: IMÁGENES DEL *JUVENICIDIO* EN LA PRENSA VERACRUZANA

Diana Alejandra SILVA LONDOÑO*

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *¿Juvenicidio en México? Un concepto en proceso de construcción*. III. *Materiales y procesos en la construcción del corpus*. IV. *El exceso y la crueldad de la muerte violenta en México*. V. *Conclusiones*. VI. *Bibliografía*.

I. INTRODUCCIÓN

Desde el inicio de la mal llamada “guerra contra el narcotráfico” impulsada por Felipe Calderón (2006-2012) y la continuación de la misma estrategia por parte del gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-2018), se han incrementado sin precedentes los homicidios dolosos y las violaciones a los derechos humanos en México. En efecto, según cifras oficiales, el año 2017 será tristemente recordado como el más violento en la historia del país con una tasa de 25 homicidios por cada cien mil habitantes y más de 31,000 homicidios (INEGI, 2018).

Uno de los temas más preocupantes y que tendría que estar presente en la agenda pública es que las principales víctimas de la violencia sistemática que vivimos son jóvenes. De acuerdo con las cifras del INEGI (2018), se calcula que del total de personas asesinadas entre 2007 y 2016, 37% eran

* Profesora-investigadora visitante, Departamento de Sociología, Universidad Autónoma Metropolitana. Correo: diana.alejandra.silva@gmail.com. Agradezco el apoyo para la elaboración de la base de datos sobre la prensa del estado de Veracruz de Ozmar David Zurutuza estudiante de la Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública de El Colegio de Veracruz.

jóvenes de 12 a 29 años. Por otro lado, los jóvenes en México están muriendo principalmente por causas violentas (50.4% de los casos), a diferencia de lo ocurrido en otros grupos de edad en territorio mexicano o de jóvenes en otras regiones del mundo en donde las principales causas de muerte se dan por circunstancias como el suicidio y los accidentes de tránsito sobre los cuales se diseñan y se implementan políticas públicas de prevención (Patton *et al.*, 2009). Pero además de muertes individuales de jóvenes, se han producido masacres, desapariciones forzadas y el descubrimiento de un sinnúmero de fosas clandestinas que ha motivado el uso del concepto de *juenicidio* por parte de académicos que están llamando la atención de esta problemática para evidenciar que “las y los jóvenes constituyen el sector más vulnerable, victimizable, matable, desaparecible en el México contemporáneo” (Reguillo, 2015: 68).

Pero más allá de las cifras oficiales, uno de los rasgos más inquietantes del *juenicidio*, es la crueldad con la que se producen y son exhibidas estas muertes. En México nos hemos acostumbrado al dramático testimonio de cadáveres de jóvenes arrojados a la vía pública —“ejecutados”, “decapitados”, “colgados”, “encobijados”, “encajuelados”, “decapitados” “entripados”—, que ha desatado toda una gramática de la violencia que ha hecho colapsar nuestros sistemas interpretativos. En medio de este horror generalizado, se explotan al extremo las imágenes de los cuerpos expuestos, in-nombrados, sin derecho al duelo y desaparecidos, que evidencian formas desiguales de valorar la vida, particularmente de jóvenes de sectores empobrecidos y con identidades desacreditadas (Valenzuela, 2015).

Teniendo en cuenta lo anterior, en este capítulo se analizan las fotografías publicadas en las secciones de nota roja de la prensa de la capital de Veracruz (2015-2016), con el propósito de dilucidar los modos de representación visual del *juenicidio*, para dar cuenta de los marcos epistemológicos y ontológicos mediante los cuales se enmarca la vida de los y las jóvenes.

Recuperando la propuesta de Butler (2010) y Sontag (2004), partimos de la idea de que la fotografía puede ofrecernos algunas pistas para comprender cómo se encuadra la vida de los jóvenes en nuestra sociedad y le da reconocibilidad a lo humano. A través de este análisis, identificamos algunas pistas para reconocer las normativas sociales que regulan e incluso justifican estos hechos garantizando la impunidad y su repetición, evidenciando el modo en que los medios de comunicación participan en la producción de un régimen de subjetividad biopolítica y necropolítica en México.

En este sentido, este trabajo busca contribuir con los estudios que se proponen explicar y comprender los mecanismos sociales y políticos mediante los cuales se producen formas de ser, de estar y de percibir que con-

tribuyen con la normalización de la barbarie, la crueldad y la deshumanización en la que vivimos, mediante la producción, circulación y el consumo de imágenes en donde se registran acontecimientos violentos producidos por sujetos endriagos (Valencia, 2016), que emplean la violencia como una “medio de supervivencia, mecanismo de auto-afirmación, y herramienta de trabajo” (Estévez, en este volumen).

Teniendo en cuenta lo anterior, este capítulo se divide en cuatro apartados. En el primero retomamos el concepto de *juvenicidio* y justificamos la necesidad de dar cuenta de este fenómeno a partir del análisis visual teniendo en cuenta que uno de los rasgos que lo constituyen va más allá de la muerte misma, como lo revela la crueldad con la que se producen estas muertes. En el segundo apartado, damos cuenta del proceso de construcción del *corpus* y la metodología empleada para el análisis de las fotografías que aquí se presentan, recuperando la propuesta semiológica de Roland Barthes. Posteriormente, en el tercer apartado proponemos un análisis interpretativo de las imágenes seleccionadas, llamando la atención de los elementos comunes, en el que se revela una mecánica del sufrimiento ejercida sobre los cuerpos que se constituye en una suerte de política del castigo (Blair, 2010).

A través de este análisis mostramos el modo en que la crueldad ejercida sobre los cuerpos se constituye en una forma de producción de subjetividades necropolíticas, la cual se produce tanto en las formas de ejercer la muerte violenta como en el modo de representarlas visualmente, contribuyendo con el reforzamiento de una “pedagogía de la crueldad” (Segato, 2016) como uno de los componentes centrales de la necropolítica. Por último, en el cuarto apartado finalizamos el texto con unas breves reflexiones.

II. ¿JUVENICIDIO EN MÉXICO? UN CONCEPTO EN PROCESO DE CONSTRUCCIÓN

Debido al alarmante incremento de los homicidios de jóvenes en México, se ha comenzado a emplear el concepto de juvenicidio el cual si bien todavía no se encuentra suficientemente extendido en el ámbito académico, se trata de una herramienta teórica y metodológica que busca llamar la atención sobre el incremento de los homicidios de jóvenes en América Latina, dar cuenta de las pertenencias, prácticas e identidades que aumentan el riesgo de homicidio en jóvenes, generar propuestas políticas y académicas para enfrentar esta situación y señalar a sus posibles responsables (Valenzuela, 2016).

Este concepto inspirado en la noción de feminicidio el cual surge para denunciar e investigar el asesinato sistemático de mujeres por el simple he-

cho de serlo, fue empleado inicialmente en el ámbito periodístico, particularmente por Víctor Quintana quien lo usó para denunciar el genocidio por goteo que estaban sufriendo los jóvenes en Ciudad Juárez, particularmente tras la masacre de Villas de Salvarcar en 2010, la cual fue una de las 25 masacres a jóvenes que acontecieron en dicha ciudad fronteriza entre 2008 y 2011. Para este ex senador del PRD y columnista de *La Jornada* el juvenicidio es: “Una perversa política de Estado en lo político, en lo económico, en lo social, en lo cultural, lo que mata a nuestros jóvenes. En Juárez, pero no sólo en Juárez, en la nación entera, ya sean asesinados, ya sean gatilleros, todos nuestros jóvenes son víctimas” (Quintana, 2010).

Posteriormente, esta noción fue retomada desde el ámbito académico por José Manuel Valenzuela (2012) quien, en su libro *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*, da cuenta de las condiciones de violencia extrema vividas en Ciudad Juárez, en donde además de los feminicidios de los que se tiene registro desde 1993, con la mal llamada guerra contra el narcotráfico impulsada por Felipe Calderón, se producen desapariciones y asesinatos de jóvenes en condiciones de precariedad y exclusión social.

Más adelante, Valenzuela editó un libro (Valenzuela, 2015) con un equipo de académicos especializados en culturas y mundos juveniles, quienes comprometidos con la comprensión de las dinámicas violentas que están impactando a los jóvenes en México desde el inicio de la guerra contra el narcotráfico, iniciaron una agenda de investigación para revisar esta situación no sólo en México, sino en todo el continente. Para este autor, el juvenicidio puede entenderse como “la condición límite en la cual se asesina a sectores o grupos específicos de la población joven” (Valenzuela, 2015: 13), particularmente de aquellos portadores de identidades desacreditadas, que encarnan una serie de fragilidades derivadas de la intersección entre la condición etaria, generacional, de género y de clase. Esta no incluye únicamente la muerte arterial, sino también de todas aquellas situaciones en donde se produce la muerte social resultante de la pobreza extrema, el desempleo, la ausencia de protección social y la falta de oportunidades.

Tomando como soporte el planteamiento de Achille Mbembe (2011), Rosanna Reguillo explica el homicidio de jóvenes y su desaparición sistemática como resultado de la aplicación de un proyecto necropolítico desde el cual se administra el hacer morir y el dejar vivir como un resultado de la aplicación de las políticas neoliberales en la cual el juvenicidio no ocurre por el sólo hecho de ser jóvenes:

No se trata de adultos eliminando jóvenes; hay policías eliminando jóvenes; soldados eliminando jóvenes; jóvenes sicarios eliminando a otros jóvenes si-

carios; jóvenes sicarios eliminando a migrantes jóvenes o a jóvenes que no son definibles por alguna de sus características; hay paramilitares eliminando estudiantes, pero la complejidad del fenómeno no se agota ahí... el juvenicidio nombra, ilumina, elucida la muerte sistemática en función del valor del cuerpo joven, valor que acepta la maquinaria de la necropolítica... No se trata de una intencionalidad explícita sino de la operación cotidiana de un sistema sustentado en la administración de la muerte (Reguillo, 2015: 66).

Entonces el *juvenicidio* puede entenderse como una de las expresiones de un proyecto necropolítico anclado en el funcionamiento de la economía capitalista neoliberal, la cual se funda en una serie de lógicas predatorias en la que se combinan la especulación a gran escala de los mercados financieros y las prácticas de violencia sistemática, que emplea como una de sus principales herramientas la mutilación y la desacralización del cuerpo humano (Valencia, 2016).

A través del concepto de *juvenicidio* se busca dar cuenta de las violencias directas que afectan a los jóvenes y que culminan con la muerte artera, las cuales están estrechamente vinculadas con la violencia estructural y la violencia simbólica (Galtung, 1996). La violencia estructural, corresponde a la que se deriva de estructuras políticas y económicas que producen y reproducen las condiciones de injusticia entre las que se destaca la desigualdad social y la precarización social. En el contexto actual del capitalismo neoliberal, estos procesos se refuerzan por la exclusión social que padecen algunos de los jóvenes a partir de la pérdida de la centralidad de la escuela y el trabajo (Reguillo, 2012). Esta violencia estructural también incluye el ordenamiento institucional resultante de las imbricadas relaciones entre las instituciones estatales y las organizaciones del crimen organizado que permite la comisión de ilícitos y su impunidad, el cual ha generado un amplio debate académico acerca del tipo de Estado que tenemos en México, definido por algunos como Estado fallido (Flores Pérez, 2009), Estado adulterado (Valenzuela, 2012, 2016) o Estado clan (Isunza, 2018) sólo para mencionar algunas de sus denominaciones.

Por su parte, la violencia simbólica engloba aquellos elementos culturales que legitiman o refuerzan la violencia directa y/o estructural mediante los mecanismos educativos, de socialización y mediáticos (Galtung, 1996). En el caso de los jóvenes, el *juvenicidio* se ampara en la creación de estereotipos y la criminalización de los y las jóvenes mediante la cual se busca crear una imagen del joven criminal, como sucede con el denominado “delito de portación de cara”,¹ en el cual se juzga por su apariencia a los jóvenes, estig-

¹ Esta expresión es retomada por académicos especialistas en culturas e identidades ju-

matizándolos ya sea porque reivindican una identidad desacreditada o son portadores de atributos de clase, género, etnia y raza que son culturalmente denostados.

Además de lo señalado por estos especialistas, uno de los rasgos más inquietantes del *juenicidio* es la crueldad con la que se producen estas muertes, la cual no se limita al acto de matar, sino que incluye el modo en que estas muertes son exhibidas, representadas y ritualizadas visualmente en los medios masivos de comunicación, convirtiendo a la muerte en un espectáculo. La crueldad busca añadir sufrimiento y degradar a quienes la padecen, la cual recae sobre los cuerpos que se convierten en el medio para demostrar la capacidad de destrucción del otro.

Para Adriana Caravero, uno de los rasgos característicos de la violencia contemporánea es que ésta no recae sobre los combatientes ya sean revolucionarios o soldados, sino que recae sobre cuerpos inermes —población desarmada—, que son puestos en escena como “una ofensa intencional a la dignidad ontológica de la víctima” (Caravero, 2009: 26). Se trata de una serie de crímenes que no van dirigidos únicamente a la muerte del otro, sino que buscan destrozarse el cuerpo, fragmentarlo y “destruir al viviente como cuerpo singular” (Caravero, 2009: 31), con el propósito de profanar su memoria y su identidad. Esta característica hace que la violencia contemporánea no pueda ser pensada bajo el rótulo de “guerra” en tanto que no se trata de guerra entre Estados, característica de los conflictos modernos, sino que esta se prolonga unilateralmente a la sociedad civil.

III. MATERIALES Y PROCESOS EN LA CONSTRUCCIÓN DEL *CORPUS*

Las imágenes que se reproducen en la prensa escrita que analizamos en este trabajo, laceran la mirada, lo que dificulta tanto mirarlas como exponerlas porque nos colocan en frente de la crueldad que desborda y desestabiliza cualquier concepto de violencia. Sin embargo, en un contexto en el cual se busca implantar una política del silenciamiento y del olvido, tanto por el accionar gubernamental y del crimen organizado que censura la actividad

veniles para dar cuenta de esta situación, quienes a su vez la recuperan de la canción “por portación de rostro” de La Mona Jiménez, exponente de cuarteto cordobés quien narra la historia de un joven humilde dedicado a estudiar y trabajar que es detenido por la policía sin ninguna razón más que por su apariencia. La Mona Jiménez es reconocido por ser un importante exponente musical que incorpora en su estética y letras las experiencias vividas en los barrios pauperizados de las grandes ciudades argentinas. Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=9ThPLyDmEF4>.

periodística,² como por circunstancias políticas y económicas que definen qué puede considerarse noticia, consideramos éticamente necesario verlas y exponerlas, más allá de quienes consideran que se trata de una pornografía de la violencia.

Al respecto, existe un amplio debate, por un lado; entre quienes plantean que estas imágenes producen un placer morboso, similar al que genera la pornografía (Bataille, 1997) y entre quienes, por el contrario, sostienen la necesidad ética y política de analizarlas (Butler, 2010; Didi-Huberman, 2004; Rancière, 2010; Sontag, 2004). Evidentemente, en este trabajo nos alejamos de la primera postura porque produce un desplazamiento de lo intolerable “en” la imagen a lo intolerable “de” la imagen que contribuye con las políticas del olvido y el silenciamiento.

Asimismo, aunque las imágenes aparezcan desde el sentido común como una realidad incuestionable, éstas no son una expresión transparente de la realidad, sino que se trata de imágenes mediadas por una amplia diversidad de actores con intereses y fines diferenciados (Butler, 2010). Por un lado, el fotógrafo que elige la toma en que realiza la foto, los criterios editoriales de cada medio en donde se elige qué se publica y en qué lugar del medio y, por último, las decisiones metodológicas para la selección de las imágenes que yo misma he realizado como investigadora.

En efecto, para realizar el análisis que aquí presentamos se construyó un *corpus* tomando en consideración las notas publicadas entre enero de 2015 y enero de 2016, en dos de los diarios con mayor circulación en Xalapa, capital de Veracruz: el *Diario de Xalapa* y el *Diario A-Z*. Se eligieron las ediciones impresas porque si bien existen medios digitales con amplia cobertura de los temas que aquí nos ocupan, decidimos acotar nuestra exploración al diario impreso, debido a que la información contenida en los

² Durante el gobierno de Calderón, si bien se incrementó el cubrimiento de los acontecimientos violentos, se estima que la prensa sólo cubrió 45% de la información vinculada con la violencia del crimen organizado (Grecko, Balderas y Velázquez, 2017). En Veracruz, este porcentaje se reduce al 33% ubicándose como uno de los estados con menor cubrimiento de acontecimientos violentos después de Tamaulipas, Coahuila y el Estado de México (Grecko *et al.*, 2017). Asimismo, recordemos que desde 2011 se busca controlar el cubrimiento de la violencia, mediante el acuerdo para la Cobertura Informativa de la Violencia, el cual fue promovido por los directivos de Televisa y Televisión Azteca, junto con cincuenta directivos de medios de comunicación electrónicos e impresos mexicanos en el marco de la Iniciativa México. Esta política se afianzó al inicio del gobierno de Enrique Peña Nieto, quien quiso mostrar un país pacificado y concentrado en las reformas estructurales, distanciándose de la imagen de un país violento. Desde el inicio de su gobierno se maneó una política de reducción del cubrimiento de los hechos violentos, la cual dejó de tener el impacto esperado a partir de los tristes acontecimientos de Ayotzinapa en 2014.

portales electrónicos sólo pueden consultarse por un periodo de tiempo muy breve que impedían realizar un seguimiento durante el periodo de tiempo que aquí nos propusimos.³ Tampoco incluimos los medios que se dedican exclusivamente a la nota roja, debido a que no existen repositorios con estos materiales para el periodo estudiado.

En ambos diarios se revisaron las secciones dedicadas a informar sobre seguridad pública y realidad delictiva, específicamente la sección policiaca del *Diario de Xalapa* y la sección justicia en el *Diario A-Z*, conocidas como las secciones de “nota roja”. Cuando la relevancia de la información lo ameritaba, también se incluyeron informaciones provenientes de la primera plana y la sección nacional. Del universo total de notas registradas, recuperamos para este artículo únicamente aquellas donde los acontecimientos violentos protagonizados por jóvenes culminaron en un homicidio de alto impacto, particularmente ejecuciones y que contenían material gráfico para un total de 28 notas del *Diario A-Z* y 74 del *Diario de Xalapa*.⁴

La nota roja como género informativo se caracteriza por vincularse con “relatos acerca de hechos criminales, catástrofes, accidentes o escándalos en general, pero expuestos según un código cuyos elementos más identificables son los encabezados impactantes, las narraciones con tintes de exageración y melodrama, entre otros” (Arriaga, 2002). La fotografía como prueba testimonial es un acompañante central de la nota roja, pues no sólo busca mostrar los hechos sino generar un impacto emocional, el cual es una de las funciones de este género informativo.

Para el análisis de las fotografías, retomamos el modelo analítico de Roland Barthes (1990), siguiendo la distinción que ese autor establece entre *studium* y *punctum*. Por *studium*, Barthes se refiere a aquello que permite entender una fotografía sin que ello me afecte. El *studium* evoca al saber desde mis referentes culturales evidenciando que la foto tiene funciones como informar, representar, sorprender, pero que no alcanzan a generar ninguna emoción o conmoción. Por su parte el *punctum* se refiere aquello que perturba el *studium*, es aquel “pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño

³ Según Celia del Palacio (2013), hay una ausencia de conciencia histórica en el estado de Veracruz, lo cual se demuestra en la carencia de repositorios en el que se conserven ejemplares de los medios impresos, circunstancia más compleja en el caso de los medios electrónicos cuya disponibilidad es sólo de algunos meses. En esta investigación logramos acceder al repositorio de la USBI, biblioteca de la Universidad Veracruzana en el cual tienen ejemplares de los dos diarios analizados.

⁴ Aquí se puede acceder a las imágenes del corpus: https://www.dropbox.com/sh/52bsjcsk20zrgjz/AAAx5SjadN_oKo3b0WAp-OSta?dl=0.

corte, y también casualidad” (Barthes, 1990: 65). Involucraremos ambos niveles en el análisis que presentamos a continuación.

IV. EL EXCESO Y LA CRUELDAD DE LA MUERTE VIOLENTA EN MÉXICO

Además de las alarmantes cifras que dan cuenta de las dimensiones de la muerte violenta en México, uno de los rasgos más inquietantes es la crueldad, la desmesura y la exhibición de estas muertes no solamente en las calles, plazas y carreteras de todo el país, sino también en los medios de comunicación en donde estas son difundidas. Si bien México tiene más de seis décadas de historia de tráfico de estupefacientes, no siempre fue usada la violencia ni tampoco ha sido explotada su visibilidad como ha sucedido desde 2008 (Durán-Martínez, 2015).

Es por ello que consideramos necesario dilucidar las dimensiones simbólicas del acto de matar, exhibir y ritualizar la muerte violenta, en tanto que allí podemos encontrar algunas pistas interpretativas que nos permitan comprender las violencias inflingidas sobre los cuerpos jóvenes (Blair, 2005). Para ello, en este apartado ofrecemos una mirada interpretativa en donde indagamos sobre las tramas de significación de las muertes violentas protagonizadas por jóvenes, particularmente de aquellas que fueron clasificadas desde el discurso periodístico como ejecuciones, la cual fue la modalidad de muerte violenta de alto impacto con mayor cubrimiento en los medios analizados.

A continuación, presentamos una tabla en donde se enuncian las categorías y subcategorías identificadas en las imágenes seleccionadas, las cuales nos permitieron organizar las imágenes en series.

TABLA 1.
Categorías y subcategorías identificadas en las imágenes seleccionadas

Escena del crimen		Lugar escogido para realizar el crimen por parte del victimario el cual es registrado en la imagen
	automóvil	Vehículo en el que se encuentran los cuerpos ejecutados
	basurero	Lugar para desechar residuos
	frente a familia	Familia se encuentra presente en los hechos violentos
	narcomanta	Es uno de los mecanismos de comunicación usados por las organizaciones del crimen organizado. Son mensajes dejados por los presuntos miembros del crimen organizado para amenazar a rivales, denunciar sus vínculos con las autoridades, para deslindarse o adjudicarse hechos delictivos. Aparecen en las imágenes junto a las personas que han sido ejecutadas. Su contenido ya no se divulga desde 2011
	testigos	Personas que presenciaron los hechos
Estado del cuerpo		Condiciones y formas en la cual aparecen los cuerpos de víctimas de ejecuciones
	atado de pies y manos	Imágenes en donde se presentan las víctimas atadas de pies y manos, símbolo de tortura
	boca abajo	Imágenes en donde el cuerpo ultimado aparece boca abajo
	bolsa de basura	Se usan para transportar y cubrir los cuerpos de personas ejecutadas
	cabeza cubierta con bolsa plástica	Imágenes donde el cuerpo aparece con una bolsa plástica cubriendo el rostro. Es un símbolo de tortura
	charco de sangre	Imagen en donde el cuerpo aparece con un charco de sangre
	cuerpo arrojado	Imágenes donde se muestran cuerpos arrojados tras ser asesinados en otro lugar
	cuerpo baleado	Imágenes en donde el cuerpo ultimado aparece con impactos de bala

	cuerpo cubierto	Imágenes en donde el cuerpo aparece cubierto con una manta o sábana
	cuerpo desnudo	Imágenes donde el cuerpo aparece desnudo
	cuerpo en descomposición	Cuerpos que aparecen en alto grado de descomposición
	cuerpo incinerado	Cuerpos que fueron incinerados tras ser ejecutados
	cuerpo semidesnudo	Cuando el cuerpo aparece en las imágenes descubierto de los miembros inferiores o superiores
	cuerpos apilados	Cuando aparece más de un cuerpo y estos están apilados en grupo
	huellas de tortura	El cuerpo aparece con evidentes huellas de tortura bien sea por lo que se observa de la imagen o del pie de foto
	mutilado	Cuando además de ejecutado, el cuerpo aparece con alguna mutilación
	ojos con cinta	Cuando los ojos de la víctima están cubiertos por masking tape o cinta metálica
	ojos vendados	Cuando el cuerpo aparece con los ojos tapados con una tela
	rostro desfigurado	Cuando el cuerpo de la víctima además de ejecutada aparece lastimado en el rostro
	tiro de gracia	Cuando la muerte se da con arma de fuego, la persona es fusilada de manera que se asegura una muerte rápida
Instituciones y autoridades		En las imágenes se registra la presencia de distintas autoridades (ambulancia, fuerza civil, fuerzas militares, policía estatal, policía federal, policía ministerial, policía municipal, servicios periciales)
Levantamiento del cadáver		Son imágenes que documentan la diligencia forense realizada para iniciar la investigación de un hecho delictivo en el cual hubo una muerte violenta. Intervienen varios especialistas

Lugar del hallazgo	Como lugares escogidos para dejar los cuerpos se identificaron los siguientes (barranca, calle, camino de terracería, carretera, casa de seguridad, ferretería, matorral, mercado, panadería, río, terreno baldío, vivienda)
Ocupación y condición	En la nota al pie de la imagen se menciona el oficio o condición de la víctima (albañil, campesino, colombianos, comerciante, cuidadores de ganado, estudiante, hijo de empresario, hijo dirigente PRD, ladrillero, lavador de autos, limpiaparabrisas, mecánico, motociclista, taxista)

Uno de los rasgos predominantes en las fotografías seleccionadas, es su reiteración. Aunque se trata de imágenes que documentan muertes que sabemos singulares, encontramos una serie de elementos en común que actualizan estas muertes y las hacen cercanas a quienes las observamos.

Estos elementos comunes revelan una suerte de “mecánica del sufrimiento” al cual están expuestos los cuerpos que se registran, revelando una serie de tecnologías corporales empleadas como una especie de “política del castigo” (Blair, 2010). También aluden a un repertorio de “formas naturalizadas y ritualizadas de muerte violenta” (Ovalle, 2010), que evidencian que el cuerpo es el lugar en que se que se inscriben los actos de crueldad.

El cuerpo desde un enfoque sociocultural está cargado de significaciones sociales que hacen que éste no sea reductible sólo a su dimensión física, sino que sea reconocido también como emisor, portador y transmisor de signos (Le Breton, 1995). Por ello, las formas y usos que se hacen del cuerpo, particularmente como lugar de inscripción de la violencia, revela visiones del mundo predominantes en una sociedad determinada. Esta “mecánica del sufrimiento” y las “formas naturalizadas de muerte violenta” en su repetición constante, presentes tanto en el acto violento como en su representación visual, se constituyen como ha sido señalado en la introducción de este volumen en una tecnología de “producción, significación y de dominación que permiten al necropoder mantener sus dispositivos y estrategias” (Estévez, en este volumen). A partir de estos rasgos recurrentes, se presentan a continuación cada una de las series identificadas en el corpus.

1. *El tiro de gracia*

FOTOGRAFÍA 1. Hallan cadáver de un joven a orilla de la carretera. 7 de octubre de 2015. *El Diario de Xalapa*



FOTOGRAFÍA 2. Encuentran a taxista ejecutado en localidad de Tierra Blanca. 2 de noviembre de 2015. *El Diario de Xalapa*



Al nivel del *studium*, las fotografías 1 y 2 registran la muerte causada por el denominado “ tiro de gracia ”. Este es definido por la Real Academia Española (RAE) como “ el que se da a quien ha sido fusilado, para asegurar su muerte ”. Si bien el fusilamiento no es permitido en la actualidad como forma de ejercer justicia, es un término que se emplea para dar cuenta de una muerte rápida y sin dolor que se realiza para asegurar que la persona no sobreviva. La imagen es tomada en ambos casos con un plano general en el cual ocupan un lugar central los cuerpos que han sido ultimados. Estos son representados de pies a cabeza sin ningún recorte y también es un plano que permite dar cuenta del contexto en el cual es tomada la fotografía. A diferencia de otras imágenes del *corpus*, son cuerpos que aparentemente no presentan huellas de tortura o mutilación con lo cual se buscaba principalmente asesinar al cuerpo y exponerlo en un espacio público.

La postura de ambos cuerpos y la imposibilidad de ver sus rostros transmiten una absoluta indefensión y nos habla del poder de aniquilamiento de quienes empuñaban las armas de fuego y tuvieron el control de la situación. Esta sensación de indefensión se acrecienta, al observar en la fotografía 1 que al menos cuatro miembros de la Policía Estatal “ armados hasta los dientes ” rodean al cadáver sin esperanzas de encontrarlo con vida. Es una imagen de un grupo de hombres uniformados y armados que transmite poder y contrasta con la pasividad de los cuerpos observados sobre el suelo. ¿Cómo puede volver a ser vulnerable el joven que ya fue asesinado? ¿Estos policías consideran necesario defenderse con sus armas del cadáver inerme e indefenso?

Desde mi punto de vista el *punctum* de estas imágenes está en los tenis rojos que se observan en la fotografía 2. Parecería un detalle sin ninguna relevancia, pero alude a un calzado deportivo utilizado para satisfacer la necesidad de comodidad y que es utilizado principalmente por personas jóvenes. El rojo se asocia con la vida, la rebeldía y con la ruptura de las pautas que buscan uniformar a las personas como sucede con el calzado deportivo escolar, por lo que resulta discordante con el resto de la escena en donde el cuerpo sin vida aparece tendido sobre el suelo y en estado de absoluta indefensión.

2. *Cuerpos expuestos y amontonados en las vías públicas*

FOTOGRAFÍA 3. Dejan 4 cuerpos en la orilla de la carretera. 4 de agosto de 2018. *Diario de Xalapa*



FOTOGRAFÍA 4. Encuentran 3 ejecutados en la Xalapa-Perote. 27 de enero de 2016. *Diario A-Z*



En las fotografías 3 y 4, los cuerpos son expuestos de manera colectiva y arrojados a las vías públicas. En el nivel del *studium*, ambas fotografías buscan exponer, mostrar y evidenciar los actos violentos por parte de asesinos anónimos que ostentan un poder de aniquilamiento sin precedentes. La teatralización con la que son expuestos estos cuerpos revela que el objetivo de estas muertes va más allá de la muerte misma y están orientadas a mostrar el poder de destrucción que provoca miedo y terror en la población. Al lanzarlos a las vías públicas, se busca su exhibición como desechos, como despojo, como espectáculo desde el cual se sustrae a las víctimas del derecho al nombre, a la dignidad y a la justicia. También se les resta humanidad, al establecer un paralelo con los animales muertos que se encuentran sobre la carretera. Ambas fotografías son tomadas con un ángulo hacia abajo o en picada que de acuerdo con el lenguaje audiovisual es un tipo de toma que busca transmitir una situación de sumisión y generar simpatía con quienes hacen parte de la toma. Que sean víctimas presentadas de manera colectiva, nos hace pensar en las similitudes con las masacres, definidas como una forma de “violencia colectiva ejercida contra gentes indefensas... (que)... no pueden huir ni oponer resistencia... (es una forma de violencia donde)... cultura y sociedad son reducidas a la nada... (es)... un trabajo de eliminación radical” (Sofsky, 2006: 176-177).

La fotografía 3 muestra el doloroso hallazgo de cuatro cuerpos que se encuentran a la orilla de la carretera dentro de bolsas negras de basura enrollados con cinta canela, usada generalmente para empacar mercancías. No es posible ver los rostros que están cubiertos por la bolsa y reforzados por la cinta canela. Junto al mensaje del horror que transmiten los cuerpos, se encuentra un mensaje sobre un cartón que lo potencia. Alrededor del hallazgo, hay una cinta de alejamiento que se sostiene sobre una piedra. No se sabe si la cinta es parte de la escena del levantamiento del cadáver o ha sido puesta por quienes abandonaron los cuerpos.

En la fotografía 4 se observa la muerte de tres jóvenes. Los cuerpos están desnudos, atados de pies y manos con evidentes muestras de tortura. Están amontonados, dos en ropa interior y uno despojado de ella. Han sido abandonados sobre las vías de la autopista federal que conecta la Ciudad de México con Xalapa. A diferencia de la fotografía 3, aquí los cuerpos aparecen desnudos, evidenciando que se buscaba demostrar dominio y humillar a las víctimas antes de su muerte. Esta imagen con los cuerpos desnudos se acerca a los feminicidios a lo que tristemente nos hemos acostumbrado. Es como si la crueldad para ser efectiva necesitara primero despojar de la masculinidad, para luego despojar de humanidad.

En ambas imágenes, lo primero que me asalta es el *punctum* barthesiano. El exceso de crueldad es tal, que parece negar su propia realidad por lo inverosímil que resulta ver los cuerpos apilados. El lenguaje verbal no bastaría para dar cuenta de la total indefensión a la que estuvieron sometidos estos cuerpos. Es como si antes de la muerte artera y final, se gestaran otras muertes, una muerte social y una muerte moral que permiten cosificar a las víctimas para restarles humanidad. Al repetirse esta escena, en otros lugares y con otras víctimas, el horror se multiplica.

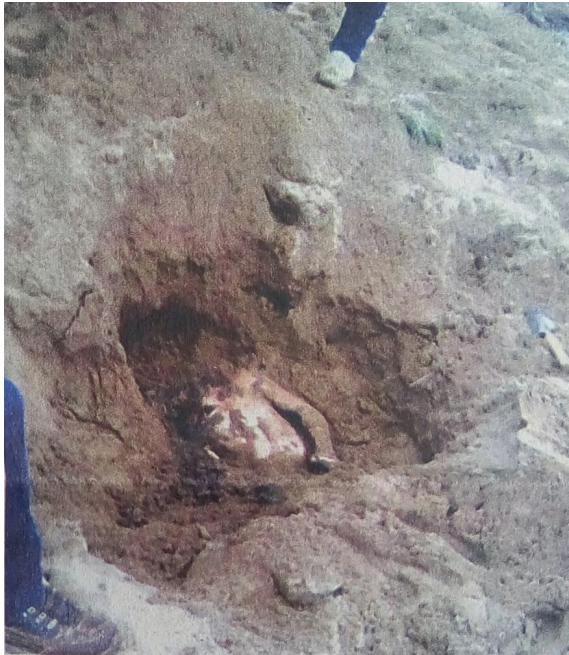
3. *Cuerpos sin rostro*

La tercera y última serie está compuesta por fotografías que documentan el hallazgo de cuerpos con el rostro violentado o decapitados. En ambos casos, a diferencia de los cuerpos que son asesinados y expuestos sobre las vías públicas que analizamos en el apartado anterior, se busca su ocultamiento. Son cuerpos que reaparecen en ríos, bosques, laderas y carreteras con evidentes muestras de crueldad revelando que han sido tratados como espacio de inscripción de la violencia extrema. En el nivel del *studium* la fotografía 5 corresponde a una toma en picada en primer plano de un cadáver encontrado en un río. Aunque en el medio de comunicación, utilizaron efectos de distorsión para evitar que en la imagen completa se alcance a observar que el rostro fue desfigurado.

FOTOGRAFÍA 5. Encuentran cadáver con el rostro desfigurado.
15 de noviembre de 2015. *Diario de Xalapa*



FOTOGRAFÍA 6. Van seis cadáveres localizados en fosas.
5 de febrero de 2015. *Diario A-Z*



En la fotografía 6, se observan los pies de dos personas que se encuentran junto a un hoyo. Al fondo de éste se observa un cuerpo semienterrado y decapitado del que sólo puede verse el torso. Por tratarse del registro de la diligencia para el levantamiento de los cuerpos encontrados, entendemos que los pies de la imagen corresponden a los funcionarios de los servicios periciales. Por otras imágenes que hacen parte de la misma nota, observamos que la fosa fue encontrada en medio de un terreno baldío, el cual se constituye en uno de los lugares en donde más se encuentran los cuerpos violentados al igual que en las riveras de los ríos, las carreteras y los basureros. Es una imagen que tiene una genealogía pues nos traslada al momento en que los caballeros templarios en Uruapan, Michoacán, instalaron la decapitación en 2006 como una “pedagogía de la crueldad” cuando hicieron rodar cinco cabezas en la discoteca “Luz y Sombra”, como momento fundacional del horror que continuaría desde entonces. Es una escena que se repite por toda la geografía mexicana y que expresa una de las tantas formas de demostración del poder de destrucción por parte de los cárteles del crimen organizado.

Desde mi punto de vista, el *punctum* de la fotografía 6 corresponde al cuerpo decapitado. Observar ese cuerpo sin cabeza se convierte en información dolorosa e incómoda para quien observa. Si la cabeza representa la identidad de una persona, su decapitación busca cosificar, profanar y anular su singularidad. No por casualidad, la expresión “perder la cabeza” se asocia con la irracionalidad, la locura, el descontrol y la falta de ideas claras. El cuerpo solitario, recrea la “vida pura” que separa ese cuerpo de lo humano y posibilita la crueldad sobre el mismo (Parrini, 2016). Con esta imagen se reitera la crueldad, en otro sentido distinto al que hemos señalado en anteriores imágenes, entendida como “lo crudo” de la imagen en sí misma. Es la crudeza de la carne, la sangre y los miembros mutilados que al ser vistos resultan difíciles de digerir y asimilar.

Al tratarse de cuerpos sin identificar, se potencia el anonimato que recae sobre las víctimas de estas atrocidades facilitando la desidentificación de quienes observamos. Es un otro no humano que aparece como distante, extraño, derrotado y portador de un mensaje del horror del cual no nos consideramos parte, pero que busca paralizar el cuerpo social mediante el miedo disciplinador.

V. CONCLUSIONES

Uno de los rasgos más inquietantes de la violencia de muerte en México desde que se impulsó la mal llamada guerra contra el narcotráfico es que son violencias que tienen entre sus principales víctimas y victimarios a jóvenes. Esta situación no es privativa de México, sino que es una de las tendencias de la violencia urbana que se experimenta en América Latina. A diferencia de lo ocurrido en otras regiones del mundo, donde los jóvenes mueren por otras causas como los suicidios o los accidentes de tránsito, en México los jóvenes mueren por causas violentas, con lo cual es necesario una reflexión y un debate público que nos permitan conocer cuáles son las especificidades de este fenómeno en nuestro país para encontrar formas de revertirlo. Es tal la problemática que aqueja a los jóvenes que se ha empezado a emplear el término de *juvenicidio*, el cual si bien no se encuentra suficientemente desarrollado se constituye en un esfuerzo académico y político por visibilizar y denunciar esta situación.

Un elemento que puede contribuir a comprender el fenómeno del juvenicidio, tiene que ver con entender que se trata de un tipo de violencia expresiva en la cual no se busca sólo matar, sino que se busca ofender la dignidad ontológica de la persona mediante actos de crueldad y deshumaniza-

ción. Recuperando el planteamiento de Judith Butler, es importante recordar que lo que consideramos humano es históricamente cambiante y que mientras “algunos humanos dan por supuesta su humanidad... otros luchan por acceder a ella” (Butler, 2010: 20).

Estos elementos expresivos de la violencia, por lo general no son tenidos en cuenta en los análisis de las estadísticas de la muerte violenta. De ahí la importancia de considerar no únicamente las estadísticas de la barbarie en que vivimos, sino también los elementos simbólicos de la violencia en general y la muerte violenta en particular. ¿De qué manera las formas de exhibición, interpretación y ritualización de la muerte violenta contribuyen a separar las vidas que importan y son dignas de duelo de las que no lo son? Ésta es una pregunta central sobre la cual es necesario reflexionar para comprender el juvenicidio y contribuir con la creación de otros marcos ontológicos y epistemológicos que no contribuyan a reforzar la imagen del joven criminal.

También hemos visto que así como se multiplican las muertes violentas de jóvenes por toda la geografía mexicana, se reproducen fotografías que documentan con similares formas de representación una suerte de “mecánica del sufrimiento” que se efectúa sobre el cuerpo en tanto territorio de inscripción de los rituales violentos. La pérdida de la singularidad y la deshumanización a la que están sometidos estos cuerpos, envían un mensaje en el que se ostenta el poder de la destrucción del otro por parte de los victimarios y se exalta la condición de extrema vulnerabilidad de las víctimas. La manera en que son encontrados estos cuerpos, principalmente de personas jóvenes, convierte en lacerantes las fotografías que comunican estas muertes porque la reducción de la condición humana está sujeta a una doble operación, la muerte misma y luego su transmisión mediante los medios de comunicación.

Lo anterior no resulta menor, si tenemos en cuenta que el cuerpo además de tener una importante dimensión fisiológica, es el lugar de imperativos culturales y está cubierto de significaciones sociales. Si “una sociedad «se dice» en lo que ella hace del cuerpo y a los cuerpos” (Blair, 2005: 44), ¿qué está diciendo la sociedad mexicana de ella misma, si consideramos la crueldad que se ejerce sobre cuerpos jóvenes y su tratamiento en la divulgación de los acontecimientos violentos?

Responder a esta pregunta también nos lleva a pensar acerca del tipo de violencia que se vive en México. Considero que resulta bastante limitado catalogarla como una guerra, porque lo que hemos visto es que no existen bandos enfrentados entre sí, sino más bien fuerzas unilaterales (estatales y del crimen organizado) que parecen tener como principal blanco a la pobla-

ción civil desarmada, aunque su afectación esté constantemente minimizada bajo la etiqueta de los daños colaterales.

Por otro lado, la repetición de imágenes que documentan la deshumanización y la crueldad a la que han sido expuestos los miles de cuerpos, principalmente jóvenes, produce una suerte de distancia entre espectadores y víctimas. Paradójicamente, los medios de comunicación acercan estas muertes a los espectadores en su cotidianidad, pero también refuerzan esta toma de distancia que se sintetiza en la frase: “en algo andaban” o “les pasó porque se lo buscaron”. En efecto, se viene instalando lo que Laura Rita Segato (2016) denomina “pedagogía de la crueldad”, en el cual la repetición constante de las imágenes violentas generan la normalización de la violencia, eliminando la posibilidad de generar empatía con las víctimas que son revictimizadas constantemente, modificando sustancialmente nuestros mecanismos de soportabilidad social, que terminan siendo funcionales para la actual fase del capitalismo que separa las vidas que importan de las que no. En esta pedagogía de la crueldad se refuerza un necro-empoderamiento, en el que se manifiesta no sólo el deseo de producir la muerte, sino el generar un sufrimiento que pasa también por la ejecución de otras muertes, tanto morales como sociales, que se alimentan de la cosificación, la sumisión, la impotencia y el desprecio por lo femenino en el cual pareciera que antes de deshumanizar para poder cometer el acto violento, es preciso feminizar los cuerpos.

Por último, es necesario volver a la pregunta sobre qué tanto el análisis visual que presentamos aquí contribuye a reforzar la denominada “porno-grafía de la violencia” (Bourgois, 2005), en la cual se refuerzan los estereotipos negativos de los grupos subordinados o bien se exalta su condición positiva minimizando la violencia a la que se encuentran expuestos. Desde este trabajo, nos planteamos la necesidad de atrevernos a mirar pese a todo como una manera de comprender la representación visual de la violencia y como una manera de devolvernos la capacidad de actuar frente a la parálisis o el aturdimiento que producen estas imágenes. Observar las fotografías permiten aproximarnos a la manera en que se nos presenta el sufrimiento de los demás, el cual puede afectar nuestra capacidad de respuesta en tanto que en ellas se encuentran algunas de las claves que asignan reconocibilidad a lo humano.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA, José Luis (2002), “La nota roja: «Colombianización» o «mexicanización» periodística”, *Sala de prensa, Web para profesionales de la comunicación iberoamericanos*, 2(45), disponible en: <http://www.saladeprensa.org/art375.htm>.
- BARTHES, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós,
- BATAILLE, George (1997), *El erotismo*, México, Tusquets.
- BLAIR, Elsa (2005), *Muertes violentas. La teatralización del exceso*, Medellín, Universidad de Antioquia.
- BLAIR, Elsa (2010), “La política punitiva del cuerpo: «economía del castigo» o mecánica del sufrimiento en Colombia”, *Estudios Políticos*, (36).
- BOURGOIS, Philippe (2005), “Más allá de una pornografía de la violencia. Lecciones desde El Salvador”, en FERRÁNDIZ, F. y FEIXA, C. (eds.), *Jóvenes sin tregua: culturas y políticas de la violencia*, Barcelona, Anthropos.
- BUTLER, Judith (2010), “La tortura y la ética de la fotografía: pensar con Sontag”, en BUTLER, J., *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*, Madrid, Paidós.
- CARAVERO, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, Barcelona, Anthropos.
- DEL PALACIO, Celia (2013), “Violencia en los medios de comunicación en el estado de Veracruz”, en OLVERA, A. et al. (coords.), *Violencia, inseguridad y justicia en Veracruz*, Xalapa, Veracruz, Universidad Veracruzana.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, Barcelona, Paidós.
- DURÁN-MARTINEZ, Angélica (2015), “To Kill and Tell? State Power, Criminal Competition, and Drug Violence”, *Journal of Conflict Resolution*, (59), disponible en: <https://doi.org/10.1177/0022002715587047>.
- FLORES PÉREZ, Carlos (2009), *El Estado en crisis: crimen organizado y política: desafíos para la consolidación democrática*, México, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social.
- GALTUNG, Johan (1996), *Peace by Peaceful Means*, Londres, Sage/PRIO.
- INEGI (2018), *Estadísticas de Mortalidad 1990-2017*, disponible en: <http://www.inegi.org.mx/> (fecha de consulta: 15 de octubre de 2018).
- ISUNZA, Ernesto (2018), *Poderes democráticos y Estado clarificado: lo que produce la violencia visto desde la vivencia cotidiana y las políticas públicas locales en México*, Barcelona, Ponencia LASA 2018.

- LE BRETON, David (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, Madrid, Melusina.
- OVALLE, Lilian (2010), “Imágenes abyectas e invisibilidad de las víctimas, Narrativas visuales de la violencia en México”, *El Cotidiano*, (164).
- PARRINI, Rodrigo (2016), *Falotopías. Indagaciones en la crueldad y el deseo*, México, Universidad Central-IESCO-UNAM, PUEG.
- PATTON, G. *et al.* (2009), “Global Patterns of Mortality in Young People: A Systematic Analysis of Population Health Data”, *The Lancet*, 374 (9693), disponible en: [http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736\(09\)60741-8](http://dx.doi.org/10.1016/S0140-6736(09)60741-8).
- QUINTANA, Víctor (2010), “Modelo juvenicida”, *La Jornada*, 5 de febrero, disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2010/02/05/index.php?section=opinion&article=017a2pol>.
- RANCIÈRE, Jaques (2010), *El espectador emancipado*, Buenos Aires, Manantial.
- REGUILLO, Rossana (2012), “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, *Desacatos*, núm. 40.
- REGUILLO, Rossana (2015), “La turbulencia en el paisaje: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España”, en VALENZUELA, J. M. (ed.), *Juvenicidio. Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina y España*, Guadalajara-Tijuana, NED Ediciones, ITESO, Colef.
- SEGATO, Laura Rita (2016), *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- SOFSKY, Wolfgang (2006), *Tratado sobre la violencia*, Madrid, Abada Editores.
- SONTAG, Susan (2004), *Ante el dolor de los demás*, Barcelona, Alfaguara.
- VALENCIA, Sayak (2016), *Capitalismo gore*, México, Paidós.
- VALENZUELA, José Manuel (2012), *Sed de mal. Femicidio, jóvenes y exclusión social*, Tijuana, Colegio de la Frontera Norte-Universidad Autónoma de Nuevo León.
- VALENZUELA, José Manuel (ed.) (2015), *Juvenicidio: Ayotzinapa y las vidas precarias en América Latina*, Guadalajara-Tijuana, NED Ediciones, ITESO, Colef.
- VALENZUELA, José Manuel (2016), *Juvenicidio: necropolítica y iuvenis sacer*, disponible en: <https://es.scribd.com/document/362592681/Juvenicidio-Necropolítica-y-Iuvenis-Sacer>.

CAPÍTULO QUINTO
NAZARIO MORENO:
DE CAPO DE LA DROGA A HÉROE DISTÓPICO

Citlalli MENDOZA*

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *Marco teórico*. III. *Algunos datos sobre el texto*. IV. *Nazario Moreno, ¿de niño iletrado a héroe revolucionario?* V. *Conclusiones*. VI. *Bibliografía*.

I. INTRODUCCIÓN

Nazario Moreno fue líder del Cartel de La Familia Michoacana y de los Caballeros Templarios, ha sido un personaje paradójico, ya que socialmente se le reconoce como alguien que actuó como una figura altruista y generosa; a la par como un narcotraficante cruel y violento. Así, por un lado, se le conoce por ayudar al pueblo construyendo escuelas, iglesias e impartiendo justicia, y por el otro, tenemos noticia de sus prácticas ultraviolentas. Mismas que se caracterizan por un simbolismo cuya literalidad se ha vuelto interpretable y reconocible por la sociedad.¹

Su singularidad se debe también a la influencia religiosa recibida durante el lapso que vivió en Estados Unidos, y que retomó para aleccionar a los miembros de sus grupos. A ello se adhiere su importancia mediática al haber sido declarado muerto dos veces en medios oficiales, así como realizar publicaciones impresas como propaganda de los carteles ya mencionados.

* Investigadora independiente. E-mail: citlalli.mendoza87@gmail.com.

¹ Al respecto, véase Pavón, David y Albarrán, Laura (2012), “Narcomensajes y cadáveres: el discurso del narcotráfico y su violentada literalidad corporal”, en Orozco, Mario (coord.), *Estremecimientos de lo real: ensayos psicoanalíticos sobre cuerpo y violencia*, México, Kanakil, pp. 191-204.

Esta mirada se inscribe en el eje de análisis de la mediación de las representaciones culturales del sujeto endriago. Se muestra la forma en la que un impreso busca glorificar, justificar y legitimar las *necroprácticas*¹ del mismo; además de actuar como medio para la heroificación de un miembro del crimen organizado. A su vez, se evidencia la forma en la que este tipo de personajes ejercen la disidencia contra el Estado, pero desde la distopía. Como parte del análisis también se toma en cuenta la construcción y ejercicio de la masculinidad hegemónica.

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis del texto: *Nazario ¿idealista? ¿Renovador? ¿Justiciero? Usted juzgue*. Obra que forma parte de una serie de libros que fueron publicados por grupos del crimen organizado. Los primeros dos se distribuyeron por La Familia Michoacana y son presuntamente autoría de Nazario Moreno, el último fue un producto del cartel de Los Caballeros Templarios, y es el que se analiza a continuación. Éste fue distribuido en colonias populares de pueblos y ciudades del estado de Michoacán a principios de 2013, año en el que lo encontré en uno de los hogares de Uruapan.

El escrito fue dejado junto con otra copia, por debajo de la puerta de la casa de mi abuela, situada en una colonia popular de Uruapan. Mi abuela lo recogió tal como suele hacer con la correspondencia o paquetes que llegan ahí a nombres de mis tíos, pensando que los libros eran un encargo que había hecho uno de ellos. Una noche que fui de visita vi el volumen, cuya portada llamó mi atención y comencé a hojearlo. Uno de mis tíos, que también había ido esa noche, propuso que nos quedáramos uno cada quien, pues mi abuela decía que no sabía porque se los habían dejado ahí, que nadie los había reclamado, y que era mejor que no los lleváramos a que estuvieran ahí empolvándose.

El título por sí mismo invita a hacer un juicio de Nazario Moreno, de modo que lanza una interpelación al lector; la cual consiste en cuestionar si Nazario Moreno es un idealista, un renovador, o un justiciero. Todos ellos calificativos que podrían ser útiles para describir características deseables y propias de un héroe revolucionario.

Para llevar a cabo este análisis se expondrá primero el marco teórico y la matriz conceptual desarrollada por la autora para este propósito, se darán algunos datos sobre el texto, pormenores de la vida de Nazario, y se llevará a cabo el análisis.

¹ Acciones radicales encaminadas a vulnerar corporalmente. Entre las *necroprácticas* se cuenta la reapropiación, por parte de los especialistas de la violencia, de los medios de eliminación de los enemigos del Estado aplicados a los enemigos de los sujetos endriagos, así como las innovaciones en las tecnologías del asesinato (Valencia, 2010: 147).

II. MARCO TEÓRICO

El presente capítulo busca analizar este impreso a la luz del aparato teórico-conceptual de la *necropolítica*, dentro del cual la autora desarrolla una matriz de análisis propia. En primer lugar, se parte de la necesidad de un lenguaje común para hablar de la violencia, misma que constantemente nos deja sin palabras para nombrarla. En este sentido, nociones como *necropolítica*² y *capitalismo gore*,³ han sido de gran ayuda para quienes queremos abordar las realidades ultraviolentas situadas en diferentes latitudes. La metodología feminista, específicamente, los aportes de Donna Haraway posibilitan resituar estos potentes conceptos en distintos sitios geográficos, lo cual nos permite nombrar e ir escudriñando un terreno espinoso como la violencia en México. De esta forma, al remitirnos a textos como capitalismo *gore* de Sayak Valencia y necropolítica de Achille Mbembe, es posible explicar la amalgama de la violencia y la legitimación de masculinidades hegemónicas (que subsisten a partir de prácticas de crueldad para afirmarse a sí mismas).

Como ya se anotaba al principio, Sayak Valencia, con su noción de capitalismo *gore* vino a introducir una taxonomía discursiva que ha sido útil para nombrar realidades que ocurren en sitios no necesariamente fronterizos; tal es el caso de Michoacán, lugar donde la violencia se ha ido recrudeciendo paulatinamente, y en el que encontramos el texto que nos ocupa. Su personaje encarna al endriago, un sujeto de la necropolítica cuya forma de acción ultraviolenta es un medio para obtener poder y autoafirmación viril; en el que influyen los deseos de hiperconsumo (Valencia, 2010), el supuesto glamour que rodea a los líderes de los cárteles, y los presenta como *empresarios de sí mismos*. Dicho sea de paso, reproducidos en los medios de comunicación, como modelos a seguir y como ejemplos de vida, de superación y emprendedurismo; basta con ver las narcoseries para darnos cuenta de

² Necropolítica “plantea la hipótesis de que la expresión última de la soberanía reside ampliamente en el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quien debe morir”. (Mbembe, 2011: 20). En este sentido, es importante mencionar que la soberanía en la necropolítica no sólo es detenida por el Estado, sino también por líderes de grupos del crimen organizado.

³ Adjetivación que hace Sayak Valencia del capitalismo retomando un género cinematográfico caracterizado por la gran cantidad de sangre derramada, los asesinatos y desmembramientos que ocurren en los filmes, y que es posible transpolar a las circunstancias en las que vive Tijuana. Pero que no sólo es aplicable a esta ciudad fronteriza. El término hace referencia también a una variación del capitalismo, a su lado B, que parte del neoliberalismo y en el que entran en juego la precarización, el machismo y la globalización.

la forma en la que se ha rodeado de un halo glamuroso y deseable a Pablo Escobar, al Señor de los Cielos, El Chapo, etcétera.

Ahora bien, no se pretende hablar de Nazario Moreno el ex líder como tal, ni hacer apología de sus acciones violentas como parte del crimen organizado. Lo que se busca es realizar un análisis y descripción del personaje que el autor busca construir en el libro, de la figura de ficción que elabora para presentarlo como un héroe. Para ello, se toma como base la reflexión de José Manuel Pedrosa, en la que hace referencia a cuatro rasgos que definen la lógica de lo heroico y en la que articula el modo en el que los intercambios simbólicos con otros sujetos del discurso influyen en la construcción del héroe.

Los cuatro rasgos son:

- 1) El héroe parte de una situación de limitación o de *carencia* (como diría Vladimir Propp) de bienes, pero que es capaz de superarla, con esfuerzo, valentía y alianza de sus auxiliares, para alcanzar una situación de plena satisfacción o de *no limitación* final de bienes. Tales bienes pueden ser de tipo personal (el héroe o la heroína encuentran pareja que satisface la anterior *limitación* de sus aspiraciones amorosas), materiales (conquistán riquezas que antes no tenían) y culturales (se hacen con algún bien de tipo simbólico: un anillo mágico, una espada invencible, etcétera). La comunidad les otorga entonces la consideración de personajes fuertes, valientes y capaces.
- 2) Partiendo de la teoría *del don* formulada por Marcel Mauss (y desarrollada por muchos otros autores posteriores, como Claude Lévi-Strauss, Anette Weiner, Maurice Godelier o Jacques Derrida), intentaré demostrar que, una vez que el héroe logra transformar esa situación de *bienes limitados* en otra de *bienes no limitados*, es capaz también de renunciar a todo o a parte de esos bienes y de *donarlos* altruistamente a otras personas y/o a la comunidad en general. La comunidad le premia entonces con la consideración de *buen donador* generoso y justo.
- 3) La suma de la fuerza, la valentía y la capacidad con la generosidad y la justicia puestas al servicio de la comunidad (y, en especial, de sus miembros más débiles, cuya defensa asumida por el héroe contribuye a equilibrar las desigualdades sociales) son pasos muy significativos, pero no del todo suficientes, en el proceso de construcción del perfil y del carisma heroico. Éstos quedan definitivamente consolidados cuando al héroe se le asocian determinadas cualidades de tipo sim-

bólico que reflejan una relación especial y sobrehumana con el entorno (con el espacio) y consigo mismo (con su cuerpo).

- 4) Partiendo de una teoría sobre *los cuerpos abiertos y cerrados* elaborada por mí a partir de elementos y reflexiones teóricos de Mijail Bajtín y de Claude Lévi-Strauss, intentaré demostrar que los héroes se caracterizan casi siempre por tener *el cuerpo cerrado*, es decir, por su *continencia oral* y por su *continencia genital*: pronuncian pocas palabras, o palabras muy medidas, justas y adecuadas por la boca; saben mantener silencio y guardar los secretos; ingresan en su cuerpo poco alimento, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando ésta termina, el banquete final alivia el *cierre del cuerpo superior*; además, suelen ser castos y sexualmente contenidos, al menos mientras dura la gesta heroica; cuando ésta culmine, el matrimonio les libera de este *cierre del cuerpo inferior* (Pedrosa, 2003: 38-39).

A su vez, este trabajo busca cuestionar la iconización⁴ del líder de un grupo del crimen organizado a través de un producto discursivo distribuido presumiblemente por un cartel.

III. ALGUNOS DATOS SOBRE EL TEXTO

De acuerdo con algunas notas periodísticas se conocen distintas publicaciones hechas por La Familia Michoacana o bien por Los Caballeros Templarios. Desde mi punto de vista, en las épocas que se publican los primeros tres textos, sirven a dos fines, uno hacer propaganda para que jóvenes en situación de pobreza se sientan identificados y se unan al cartel, y el otro, para dar mensajes a la población, en los que se presentan como una opción viable para la impartición de justicia; es decir, para sustituir una función que el Estado no ha llevado a cabo de manera eficaz. En el caso del cuarto escrito, se suma la finalidad de establecer comunicación con Enrique Peña Nieto y le ofrecen su ayuda para *pacificar* al país. Así, los textos que se conocen son:

- 1) *Pensamientos*, escrito presuntamente por Nazario Moreno. En él, se plasman frases motivacionales y máximas del movimiento. Humberto Padgett señala que en tal texto:

⁴ “El hecho de convertir en ídolos a uno o varios criminales locales (principalmente varones) y crear una *cultura pop* del crimen organizado tiene sus bases en la intención de que tanto los desfavorecidos como la sociedad en general busquen una filiación identitaria en torno a ellos” (Valencia, 2010: 68).

En 35 capítulos cortos de narraciones, aforismos y apotemas, el pensador ensaya sobre el gozo de la soledad, ironiza respecto a la condición humana y exhibe su burda y cruel ambición. Nazario siguió los pasos de Gibrán. Ésta es parte del resultado, reproducido textualmente: “Si algún día sientes ganas, muchas ganas de llorar, háblame, no prometo hacerte reír, pero puedo llorar contigo. Si algún día te sientes triste búscame, no prometo alegrarte el día, más puedo estar contigo. Si algún día quieres contar con alguien, ven corriendo a mí que tal vez yo te pueda escuchar mi amigo” (Padgett, 2014).

- 2) *Me dicen el más loco*, texto que se publicó y distribuyó en Guerrero y Michoacán escrito también por Nazario, mismo que fue decomisado por el Ejército y las corporaciones policiacas. Paul Medrano (2012) señala que es un anecdotario en el que Moreno da cuenta de su infancia, su adolescencia y la etapa adulta. También en él se habla de su muerte, supuestamente ocurrida el 9 de diciembre de 2010, y es narrada por algunos colaboradores en un epílogo que incluye las versiones de varias personas que lo conocieron.
- 3) El código de conducta de la organización delictiva, con el título *Código de Los Caballeros Templarios de Michoacán*, el cual contiene una serie de normas a seguir por los miembros del grupo, acompañadas de imágenes de Caballeros Templarios de la época medieval.
- 4) La cuarta obra, es la que aquí nos ocupa: *Nazario ¿idealista? ¿Renovador? ¿Justiciero? Usted juzgue.*

Este libro, como mencioné anteriormente, fue distribuido en colonias populares, en pueblos y ciudades del estado de Michoacán a principios de 2013. Probablemente haya sido escrito en la segunda mitad de 2012, pues en un fragmento dice que ya han pasado seis años de que empezó la guerra contra el narco comenzada en 2006, y más adelante hace referencia a un enfrentamiento que ocurre mientras está escribiendo su libro, señalando como fecha de tal, el 7 de julio de 2012.

El texto fue publicado de manera independiente, es decir, no pertenece a ninguna editorial, además de que no tiene la información del taller en el que se imprimió, ni del número de ejemplares que se fabricaron.

La portada del libro es muy sugerente ya que tiene al fondo una bandera de México, al centro el escudo nacional, y alrededor, de izquierda a derecha, los rostros de Kaliman, Nazario Moreno, Porfirio Cadena, Emiliano Zapata, el Che Guevara y José María Morelos.

El autor firma como J. J. Colorado quien dice ser periodista y señala que el libro “es una satisfacción profesional por la pasión periodística que despertó en mí tan especial personaje, y el gran interés general que repre-

sentan sus objetivos sociales, que ahora persiguen sus herederos ideológicos, mismos que también se califican de revolucionarios” (Colorado: 5-6). Probablemente el texto fuera escrito por Nazario, ya que se distribuye antes de que se anunciara su segunda muerte de manera oficial, en el año 2014; o bien, él pudo contratar un escritor fantasma que hiciera de periodista, y estar al cuidado de su escritura y edición. El hecho de que se firmara como J.J. Colorado me llevó a pensar que quizá haga referencia a Juan Colorado, personaje de un corrido de autoría de Felipe Bermejo Araujo que hace referencia a un personaje michoacano, cuyas características son: ser valiente, aventurero y peligroso. Además de que, el hecho de que el autor tenga este grado de anonimato, también lo coloca en la clandestinidad y en un espacio marginal, ya sea como periodista, como escritor fantasma, o como el mismo Moreno creando un pseudónimo para sí mismo. En este sentido, el pseudónimo creado forma parte de la realización ficcional del periodista cuya labor autoimpuesta es hablar de un personaje que él califica como especial, que además posee objetivos sociales de interés general. Lo cual le otorga cierta legitimidad a Nazario. Ya que la táctica llevada a cabo es crear una ficción en la que un periodista se apasiona con su biografía y fines *revolucionarios*. Posiblemente nos encontremos ante una doble ficción, primero la elaboración de un presunto periodista, y posteriormente, la construcción de un personaje que equipara con personajes legendarios y con héroes populares.

El libro se compone de diecisiete capítulos en los que se hace referencia al texto autobiográfico, *Me dicen el más loco*; algunas tácticas que Moreno llevó a cabo; acciones de Los Caballeros Templarios; mensajes y críticas hacia la guerra contra el crimen organizado declarada por el ex presidente Felipe Calderón Hinojosa; así como algunas objeciones hacia su ineficacia para cubrir las necesidades básicas de la población. A su vez, se describe la infancia de Nazario Moreno, algunas vivencias, su personalidad y motivaciones. Elementos en los que me enfocaré para dar cuenta del modo en que el autor intenta construir la imagen de un personaje heroico.

IV. NAZARIO MORENO, ¿DE NIÑO ILETRADO A HÉROE REVOLUCIONARIO?

Nazario fue un niño cuya infancia se desarrolló al lado de su hermano Arnoldo, en una rancharía de Michoacán. En este lugar y sin saber leer ni escribir, se dedicaba a vender periódico y trabajar en la agricultura. Es una etapa que se describe como triste, llena de carencias materiales y abusos. Nazario, durante este periodo también toma parte de cierto tipo de juegos, que a decir del autor:

Después de cumplir con su rutinario y excesivo trabajo, ya dejaban entrever su futuro y adicciones violentas, esperanzas de progreso e ingenuas convicciones humanitarias. Jugaban a los balazos y practicaban luchas y boxeo, para cuando estuvieran grandes no dejarse humillar por nadie, ganar dinero a como diera lugar, proteger, “ayudar y defender a la humanidad”, tratando candorosamente de imitar la vida y las acciones de personajes de historieta, pero que ellos, rancherillos ignorantes, los creían reales y verdaderos (Colorado: 23).

Ellos, “desde muy niños habían convivido y sufrido las mismas angustias y anhelado las mismas ilusiones” (Colorado: 22). En esa etapa, las referencias heroicas que tuvo nuestro personaje son Kaliman y Porfirio Cadena (personajes emblemáticos de nuestra cultura, que gozaban de gran popularidad en medios como la televisión, la radio y las historietas), su admiración surge a raíz de que encuentra en ellos la nobleza y la preocupación mostrada ante la injusticia y la pobreza que experimenta la gente que es como él, incluyendo a su familia.

Tomando como referencia a estos personajes, Nazario busca los medios para afrontar la precariedad e inequidades que ve desde pequeño, así, más adelante se dedicará a llevar a cabo prácticas de distinta índole ya sean de crueldad o de donación; ya sea un asesinato, un enfrentamiento, la vigilancia, o bien, la construcción de escuelas, capillas o aportes monetarios a familias en situación de pobreza.

Desde niño ha de sentir como una responsabilidad que le corresponde, el ser proveedor, ser valiente y ocultar su sentimiento de tristeza. Sólo emociones como el enojo o la frustración pueden externarse por medio de la violencia; su masculinidad se va construyendo como el cumplimiento de exigencias sociales machistas, de consumo y de estatus.

En este sentido, cuando hablamos de los héroes, todos ellos tienen una fuente de motivación generalmente asociada a llenar una falta, en este caso, una carencia de recursos económicos y de reconocimiento.

1. *La carencia, fuente de motivación del héroe*

El hecho de vivir en la pobreza con su familia es muy reiterativo en el texto, señalando la importancia que tenía para él ganar dinero para apoyar a su madre y hermanas, sin importarle que fuera a través de actividades peligrosas, catalogadas como exclusivas de los hombres, como montar yeguas brutas, participar en peleas o toreando en jaripeos en las rancherías vecinas. A esto, se suma el señalamiento de la vergüenza y humillación que sentía al

vestirse con andrajos o ropa de segunda de una talla mayor a la que le correspondía, humillación que se hacía mayor al ver que sus hermanas tenían que vestir de la misma manera.

A decir del autor, la necesidad de obtener dinero lo marca. Él recuerda especialmente, una ocasión en la que lo obligan a permanecer hincado a la entrada de su poblado con los brazos en cruz y sosteniendo una piedra en cada mano, diciéndole a cada persona que pasaba por ahí, que estaba castigado por intentar robarse un burro. Pero, la versión de Moreno dice que en realidad él no había querido robar, sino que por un malentendido pensó que su familia lo había comprado cuando únicamente lo habían rentado por un lapso corto de tiempo.

Es por eso que, para Colorado, el afán de ayudar a los desprotegidos fue un sentimiento que nació en él desde los días en los que compartía juegos e ideas de mejorar su situación con su hermano Arnoldo, apodado Canchola.

Nazario crece en la precariedad, falta de bienes de todo tipo. Lo que motiva el deseo de superar ese estado y ser como los íconos de su infancia. Así, en su vida adulta sigue ciertas tácticas con el objetivo de mejorar la situación de pobreza de su familia, sus conocidos y de la humanidad entera. Se propone liberar a todos de sus problemas, y dar castigo a los verdugos poderosos que ocasionan sufrimiento, desigualdades económicas, y que infringen daño a las personas; inspirándose en personajes de ficción.

Una de las acciones que lleva a cabo, es una labor que él define como vigilancia, la cual considera útil y necesaria. Con los huerteros, “ayudan” a que nadie rompa los cercados, robe la fruta, que nadie afecte sus sistemas de riego. A su vez, cuidan la seguridad de los ganaderos, transportistas, comerciantes, productores de limón y empacadores. Él y su grupo realizan una labor protectora; no somos narcos, dicen, “nosotros hacemos lo que hacen las compañías de seguridad que transportan en camiones grises blindados, el dinero de los bancos y les pagan por esa protección, lo que es muy justo, a nuestro modo de ver” (Colorado: 97).

Otras prácticas mencionadas en el texto son: la construcción de escuelas rurales, el pago a jóvenes del mismo rancho para que enseñen a leer y escribir a los niños que no tienen acceso la educación, ayuda para que los rancheros mejoren la raza de sus vacas, caballos y chivos; el apoyo en efectivo para enfermos que no pueden costear su tratamiento médico.

En este sentido, Nazario parte de una situación de *carencia*, el héroe parte de una situación de *limitación*, de carencia de bienes, pero que es capaz de superar con esfuerzo, valentía y alianza de sus auxiliares y así llegar a un estado de *no limitación*. Estos bienes pueden ser personales, materiales o culturales (Pedrosa, 2003).

Digamos pues, que el héroe pasa por “dos etapas en los procesos de construcción de su identidad donadora: primero, por la etapa de captar y de arrebatarse bienes del circuito de quienes los detentan ilegítimamente; y luego, por la etapa de donar tales bienes a quienes eran o debieran ser sus legítimos propietarios” (Pedrosa, 2003: 46).

El momento de la donación se da cuando el héroe pasa de la situación de bienes limitados a la de bienes no limitados, “es capaz también de renunciar a parte de esos bienes y de *donarlos* altruistamente a otras personas y/o comunidad en general. La comunidad le premia entonces con la consideración de buen donador generoso y justo” (Pedrosa, 2003: 38). Se le recompensa, así, con el reconocimiento de su heroicidad.

Al respecto, Colorado describe: “Es generoso hasta el derroche, pues para él, el dinero no es un fin, sino un medio de trasladar mediante sus manos las acciones y sentimientos solidarios hacia los que más necesitan” (Colorado: 24).

Como ejemplo de ello, en el libro aparecen algunas prácticas en las que Nazario beneficia a los pobladores, tales como: la estrategia implementada para lograr que los productores de sorgo vendan a un precio justo su producto; la impartición de justicia; protección de la flora y fauna; la donación a las mujeres, de mil molinos manuales para mitigar la labor de moler en el metate el nixtamal para hacer las tortillas.

Esta función también nos recuerda los gobiernos privados indirectos de los que habla Mbembe,⁵ aquellos que se instauran paralelos al Estado y toman como suyas ciertas funciones que no han sido llevadas a cabo con eficacia.

De modo que, a través de este tipo de acciones, la comunidad les otorga el reconocimiento como personajes capaces, fuertes, valientes. A través de estos actos vemos encarnada la figura del héroe de la que habla José Manuel Pedrosa y la cual se emparenta con la de un santo.

2. *Nazario, la encarnación de un santo*

El reconocimiento a este tipo de acciones que tienen que ver con la donación, toma un giro en el libro. Ya que se parte de ahí para explicar cómo la gente le ha dado la categoría de santo. “Los santos son los paralelos

⁵ Para el filósofo, “esta forma de gobierno surge en un contexto de gran desabastecimiento, desinstitucionalización, violencia generalizada y desteritorialización” (Mbembe, 2011: 79).

simétricos del héroe en el ámbito de lo religioso. Los santos son donadores radicales que dan todo lo que tienen o todo lo que pueden a su comunidad (especialmente a los miembros que menos tienen), e intentan sacar lo menos que puedan de los bienes que tiene ésta a su disposición” (Pedrosa, 2003: 60-61).

A Nazario Moreno se le da en el texto la atribución del santo laico de la esperanza y la alegría. Para J. Colorado, la fuente de esta atribución es la ignorancia del pueblo y la desesperación que experimentan, ya que necesitan de alguien que los ayude a remediar sus desgracias y su mala suerte, y para aferrarse a una creencia que contribuya a que no pierdan la esperanza. “Para quedarse agradecidos por lo menos con su recuerdo, pues estando en sus conciencias, nadie se los puede quitar. Siempre ahuyentará la amargura y el desamparo y será el santo laico de la esperanza y la alegría” (Colorado: 41).

A propósito, Colorado también dice: “las dudas de que, si murió o está vivo, subsistirán hasta que aparezca algún indicio real, indiscutible, que comprueben una u otra versión. Hasta entonces no suceda lo anterior, Nazario Moreno es una leyenda encarnada” (Colorado: 15).

Un elemento que es muy importante mencionar, es que esto ocurrió después de que se anunciara en los medios oficiales su primera muerte en 2010. Ante lo cual, surgió una leyenda de que estaba vivo, la gente decía que lo veían en la sierra o en los pueblos de la zona llamada Tierra Caliente. Había también personas que, por el contrario, creían que había muerto y le dieron la categoría de santo, al punto que erigieron capillas y altares en su honor. De hecho, no es la primera vez que ocurre la santificación de un personaje que no es reconocido por la Iglesia católica, pero sí por un sector de la población. Recordemos a Jesús Malverde, más conocido como *el santo de los narcos*.

Al respecto de Nazario, Colorado refiere:

Me platicaron que, en una colonia de Apatzingán, por el rumbo del Cerro de la Cruz, llegó el ejército al mando de un capitán “descreído” y se llevó la figura de Chayo, mentándoles la madre a unas mujeres que pretendieron oponerse. Sin embargo, a los pocos días apareció otra figura igual colocada en el mismo altar, organizando en su honor una romería de desagravio en donde regalaron tamales, atole, pozole y morisqueta; por si fuera poco, organizaron un baile, en donde bailaron al ritmo de las cumbias del Chico Che y de las piezas de conjuntos norteños que cantaban historias de narcos famosos, pues aseguran que el recuerdo de Chayo, induce a la alegría, ya que él mismo era muy cantador, bailador y alegre (Colorado: 21).

Una vez que he abordado la figura del santo basada en las acciones de donación, pasaré a explicar el tercer componente de la lógica de lo heroico. Para después hablar de la forma en la que Nazario Moreno encarna otra forma mítico-épica-cuentística al *trickster*, o burlador heroico.

3. *La fuerza, la valentía, generosidad y justicia en Nazario*

Pedrosa señala que hay cuatro atributos de los héroes y estos son la fuerza, la valentía, generosidad y la justicia. En este sentido, Colorado dota a Nazario de estos atributos en diferentes momentos. Respecto a la valentía dice lo siguiente: “Ser decidido, valeroso y cruel con los enemigos por autodefensa, no es lo mismo que perversidad carente de principios. No es lo mismo por maldad, robar, violar, matar gente inocente y pacífica, que matar en una guerra al enemigo” (Colorado: 38).

La valentía que posee el personaje es notoria en párrafos como los siguientes:

No cabe duda que este señor, Nazario Moreno, fue todo un personaje de alto calibre. Y no porque haya sido jefe de un bien organizado grupo de hombres decididos a llevar sus ideales, como ellos dicen, al triunfo; que sometieron a balazo limpio a otras bandas de peligrosos narcotraficantes y que al tratar de imponer sus convicciones y defender su territorio también cayeron en el ámbito de la delincuencia, sino que por su vida y acción más pareciera personaje de una obra de Kafka.

Su decisión y violencia fueron tan evidentes que no solamente se enfrentó a fuertes contingentes gubernamentales, sino a grupos de mal vivientes en diversas regiones de Michoacán, expulsando gatilleros enquistados como tumores malignos en las más importantes zonas de la entidad, donde cometían atroces actos vandálicos como secuestros, violaciones a mujeres en las carreteras, robos, chantajes, asesinatos y otros desmanes altamente reprochables (Colorado: 9).

Su valentía también es notoria cuando menciona:

Su espíritu de batallador indomable debido a frustraciones y complejos, queda de manifiesto cuando dice que peleaba a mano limpia hasta diez veces al día, no importándole que los contrincantes fueran más grandes y fuertes, pues en el fondo de su conciencia estaba agazapada su fortaleza de ánimo y su inmensa necesidad de progresar, sobresaliendo de entre todos los muchachos del rancho por medio de la fuerza y hasta arriesgando su seguridad (Colorado: 44).

De ahí su apodo *el más loco*. También se cuenta que nunca huyó al combate y lo poderoso que era su coraje y deber de defender a sus compañeros. Para Adriana Guillén, el héroe épico representa los valores entrañables para la comunidad como la valentía o el honor, y goza de prestigio ante la sociedad (Guillén, 2017: 307-326).

Una de las labores que llevan a cabo Nazario y su organización es la impartición de justicia, en este sentido, encontramos algunos fragmentos que hablan de ello:

La violencia se justifica moralmente cuando todos los demás caminos se cierran y tapan el camino de los ideales, del progreso y de la justicia social. Por eso las revoluciones apoyadas por el pueblo, podrán ser ilegales en su inicio, pero históricamente se reivindican a sí mismas ya que son fuertes por su base moral. “Los ideales sin sentimientos justicieros y sin ánimo de cumplimentarlos son solamente demagogia” dice en su libro Nazario Moreno (Colorado: 27).

Otros actos de impartición de justicia son, por ejemplo, cuando señala que castiga a secuestradores, extorsionadores, y que logró sacar a rufianes que estaban enquistados en la sierra michoacana.

Otra mención que da noticia de la justicia que imparte, es la que señala que la justicia que ejerce es divina, siguiendo la máxima del ojo por ojo, diente por diente.

Respecto a la generosidad del personaje, son muchos los actos en los que actúa como benefactor de las personas de su comunidad cubriendo necesidades básicas, por ejemplo, con apoyo monetario a niños que no tienen acceso a la educación o a la salud. O bien, con apoyo económico a pequeños ganaderos o agricultores.

4. *El trickster, el tramposo, el endriago*

El *trickster*, es decir, el tramposo, es “...un tipo de figura mítico-épica-cuentística sumamente densa y compleja: el ladrón bueno, el tramposo generoso, el *trickster*, «tramposo» o «burlador» que roba algo para entregarlo luego a los demás” (Pedrosa, 2003: 11).

Para abordar este aspecto, regresaré un poco al modo de obtención de recursos. El cual se legitima en el libro ya que señala que los bienes obtenidos son utilizados para beneficiar a los que menos tienen, a todos los desposeídos; con el fin de cubrir su derecho a la educación, salud, alimentación, vivienda, vías de comunicación, seguridad, etcétera.

Colorado sitúa a Nazario como un *trickster* o “burlador heroico que desposee a los malvados y favorece a los débiles, es decir, que pone sus fuerzas y sus mañas al servicio de un reparto más equitativo de los bienes que deben circular en el seno de la comunidad” (Pedrosa, 2003: 12).

Al respecto, se dice de Moreno que vivencias como la de estar hincado con las piedras en las manos confesando un supuesto crimen influyeron en la formación de su carácter y que

...aceró sus nervios, fortaleció su espíritu y lo convirtió en un hombre sin ley. En un hombre que agarraba lo que necesitaba de donde hubiera, sin hacer caso de leyes que, según su modo de pensar, las habían hecho los ricos para defender sus privilegios y mantener sumido en la pobreza al pueblo (Colorado: 43).

Ejemplos de ello son los mencionados anteriormente. Además de que “le encuentro lejano parecido a personajes legendarios de la literatura, cuyo origen de sus atrayentes acciones siempre estuvo ligada al humanitario sentimiento de ayudar al prójimo, especialmente a los pobres y menesterosos, y castigar, o por lo menos ridiculizar, a los poderosos” (Colorado: 4).

Esta característica es por demás importante ya que coexisten el bien y el mal en un mismo personaje. “Claude Lévi-Strauss defiende que la lógica de los mitos se articula alrededor de parejas binarias (el bien y el mal, lo alto y lo bajo, lo crudo y lo cocido, etcétera) que la comunidad percibe como opuestos y al mismo tiempo como parejas lógicas que se necesitan, se implican y se llaman en todo tipo de discursos culturales” (Pedrosa, 2003: 59).

A este respecto, son muchos los adjetivos usados para dar cuenta de la personalidad de Nazario, así como para su reivindicación, los cuales oscilan entre la bondad y la crueldad, el idealismo y el pragmatismo; el péndulo va de lo sagrado a lo profano en un mismo personaje.

Por un lado, mata e incinera a sus enemigos,⁶ vendió marihuana en Palo Alto, California; sembró y cultivó esa planta en parcelas del ejido Guana-

⁶ Respecto a los enemigos de nuestro personaje, estos se encuentran en distintos bandos: del lado de la ley, y como grupos fuera de la misma. Colorado refiere que Nazario se enfrenta a contingentes gubernamentales, a bandas de mafiosos, bandoleros, y a otras bandas de narcotraficantes (este señalamiento que dice *otras bandas de narcotraficantes* puede dar pie para pensar que el grupo que lidera efectivamente se dedica al tráfico de drogas, es como un *lapsus* que desenmascara una verdad encubierta, y que se suma a otro fragmento donde señala que vendió, sembró y traficó marihuana en México y Estados Unidos). Así, la construcción del enemigo opera desde su ficcionalización en el sentido que lo entiende Mbembe, de modo que Colorado, debe colocar a los oponentes como amenazantes para la población y como blancos de aniquilación; lo cual presume es legítimo y necesario.

juatillo, y por el otro, es un donador y benefactor de la población. En este sentido, Colorado afirma que estas características “Lo convierten, repito, en un luchador social que quiere un cambio en el país, pero financiándose con dinero ilícito; que es lo mismo que pretender una revolución para hacer que el país progrese, pero utilizando dinero fruto de la misma corrupción que dice combatirá” (Colorado: 28).

En este punto lo asemeja a Villa y Zapata argumentando que ellos fueron acusados de ladrones por su forma de obtener recursos; uno asaltando trenes, y el otro saqueando e incendiando haciendas azucareras.

Así, por un lado, se describen sus acciones en beneficio de la comunidad, pero, por otro lado, se tienen todas esas prácticas de ultraviolencia que se buscan justificar con el argumento de que las circunstancias han obligado al personaje a cometer actos crueles. Esto es visible cuando el autor reconoce que Nazario muchas veces actúa con crudeza y desapego de los valores humanos y tradiciones de respeto ante la muerte, o en frases como: “Los más desafortunados, terminaron convertidos en cenizas” (Colorado: 9).

O en el argumento que señala:

...la crueldad y la decisión en una guerra sin cuartel, en donde no impera el decoro y las reglas humanitarias para el vencido o prisionero, sino la venganza, pues para asegurar la supervivencia propia, es condición el aniquilamiento total del enemigo al precio que sea. El precio no importa, lo que importa es ganar (Colorado: 37).

A la par, de la figura del *trickster*, en este personaje es claro encontrar la encarnación del endriago, del macho mexicano que requiere afirmar su virilidad para ser alguien, esta es reafirmada a través de la violencia y de cubrir el rol de proveedor de la familia y de ciertos grupos sociales. El héroe que quiere construir el autor encarna a la vez un macho.

Si vamos más al fondo del texto y analizamos a Nazario Moreno, el ex líder de Los Caballeros Templarios y quien *inspira* la creación del texto, nos encontramos con sus influencias religiosas como la de John Eldredge y su libro *Corazón de Salvaje*, cuyo contenido hace múltiples referencias a la masculinidad. A lo que significa ser hombre y sus implicaciones pragmáticas. En tal texto, se reafirma la idea de que un hombre es violento, apasionado, salvaje de corazón. Que posee por naturaleza estas características y si no las ha reconocido en sí mismo, es sólo una caricatura de masculinidad.

También señala que ante las grandes preguntas que el hombre se plantea, se ha de aventurar en la búsqueda de sí mismo, pero para ello ha de salir del hogar y asumir los riesgos y peligros que conllevan ser un hombre de verdad.

Dicho texto (de gran influencia para Nazario), se dice que es repartido entre los miembros de la organización, siendo una lectura obligada. De modo que no sólo están presentes las exigencias del machismo nacional por medio del Estado, la Iglesia, los medios de comunicación, la sociedad y la familia, sino que también a través de productos discursivos que avalan y reafirman tales demandas.

Esto nos lleva al concepto de sujeto endriago, que

Es como Valencia llama al ejecutor de las prácticas *gore* del nuevo capitalismo, quien conjuga cuatro lógicas entrelazadas: la de la carencia por su posición económicamente marginal, la del exceso por los deseos hiperconsumistas del mercado, la de la frustración por la imposibilidad de satisfacción total de estos deseos y la de la heroificación por la trivialización y justificación de la violencia en las representaciones mediáticas. Puestos en marcha por estas cuatro lógicas, los sujetos endriagos hacen de la violencia una herramienta de producción que les permite acumular el capital suficiente para tener presencia en el mercado internacional de poscolonialismo extremo (Morales Tovar, 2016).

Así, el intento de presentar a Nazario Moreno como un idealista, renovador y justiciero (adjetivaciones que da a elegir, pero que finalmente reafirma Colorado a lo largo del texto), y por ende como un héroe revolucionario, encubre la subjetividad endriaga como figura de resistencia distópica ante el Estado.

5. *El héroe, de un cuerpo cerrado a un cuerpo abierto*

El cuarto punto incluido en la lógica de lo heroico refiere que los héroes se caracterizan casi siempre por tener *el cuerpo cerrado*, nos dice Pedrosa que es por su continencia oral y genital mientras dura la gesta heroica, finalmente al concluir la gesta heroica, generalmente hay un banquete que alivia *el cierre del cuerpo superior* y también del *cuerpo inferior* al culminar con un matrimonio.

En este caso he podido identificar, este *cuerpo cerrado* cuando está en la etapa de bienes limitados, en la que sus carencias son tales que sufre hambre, falta de prendas de vestir, como se muestra en el siguiente fragmento, “un hombre que de niño pensaba dentro de su ignorancia e ingenuidad que cuando fuera grande comería como los ricos: bolillos en lugar de tortillas y coca colas en lugar de agua del río [*sic*]” (Colorado: 47).

También hacen referencia a este tipo de cuerpo las frases que lo describen como un niño hambriento y deseoso de dulces y frutas y no sólo de un rutinario platillo.

En cuanto al alivio de este cuerpo cerrado, superior o inferior, no se encuentra más información en el libro, pues muere en la gesta heroica en una supuesta balacera contra las instituciones oficiales, Colorado atina a decir que a pesar de que no logró su objetivo de ayudar a la humanidad entera, sí mejoró sus condiciones de vida y las de algunas poblaciones. Sin embargo, las otras tres consideraciones de Pedrosa son muy visibles a lo largo del texto, por lo que, Colorado, logra incluirlas y presentar a Nazario Moreno como un *trickster* que también ha sido convertido en santo, y que encarna la figura del héroe, pero en un relato distópico y encubridor.

V. CONCLUSIONES

A través de los aportes de Donna Haraway sobre el conocimiento situado, y de las reflexiones de José Manuel Pedrosa respecto a la lógica de lo heroico, ha sido posible el acercamiento a un texto polémico y muy particular. Dicho acercamiento también se ha hecho desde un marco muy específico que permite resituar conceptos como *capitalismo gore*, *necropolítica* y *sujeto endriago*.

Considero como una parte esencial de este trabajo la interdisciplinariedad que nos ayuda a ir alumbrando algunas zonas oscuras en el tema de la ultraviolencia en México. Estas ayudan a repensar, a ver desde otros marcos un fenómeno de urgente atención.

Por otra parte, Colorado presenta a Nazario como un héroe que ha luchado desde niño para lograr sus objetivos de bienestar, y que, si bien no logra salvar a la humanidad, sí logra pasar de una situación de *bienes limitados* a una de *bienes no limitados*, para ser esta figura donadora de bienes y respetada por la comunidad, quien también le ha dado la categoría de santo laico de la alegría y la esperanza.

Deja también muy clara la encarnación del *trickster*, este burlador heroico que despoja a los ricos de sus bienes para dárselos a los pobres, aun cuando los medios de obtención estén fuera de la ley. Sólo que el héroe que presenta es el protagonista de un relato distópico que encubre al sujeto endriago.

Este análisis también pone de relieve el papel del machismo en las figuras heroicas, ya que un héroe por antonomasia ha de tener características atribuidas al género masculino, como la fuerza y la valentía, incluso la temeridad y la limitación al expresar sentimientos como el temor o la tristeza;

lo que hace cuestionable este modelo de masculinidad hegemónica, en la que hay una exigencia de violencia para existir como personas, para autoafirmarse virilmente y para cumplir la demandas de sus funciones, como proveer y proteger. Este modelo que como costo a pagar lleva al personaje analizado a tener una muerte violenta.

Me parece urgente, que ante planteamientos como los de Colorado, nos cuestionemos el modelo de masculinidad dominante, y quitemos la careta a este tipo de elaboraciones que están en boga; para así posibilitar otros modos de acción, otros devenires que puedan resistir a las demandas económicas del neoliberalismo que han generado la radicalización de la violencia.

Así, aunque Colorado se decanta por escribir con la finalidad de que a Nazario se le reconozca sólo de formas positivas, es decir, como un renovador, un idealista o un justiciero que lleva a cabo acciones heroicas, es posible desenmascarar la creación de este tipo de figuras y ver su verdadero rostro.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- COLORADO, J. (s.a.), *Nazario ¿idealista? ¿Renovador? ¿Justiciero? Usted juzgue*, s.e., s.a, s.l.i.
- GUILLÉN, Adriana (2017), “La genealogía de Camilo Hernández”, *Revista de El Colegio de San Luis*, México, vol. VII, núm. 14, julio-diciembre, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=426252094012>.
- MBEMBE, Achille (2011), *Necropolítica*, trad. de Elisabeth Falomir Archambault, Madrid, Melusina.
- MEDRANO, Paul (2012), “Me dicen: el más loco”, la historia de un hombre muerto”, *Vice*, México, julio, disponible en: https://www.vice.com/es_mx/article/pp98vg/me-dicen-el-mas-loco-la-historia-de-un-hombre-muerto.
- MORALES, Lucía (2016), “Capitalismo *gore* y necropolítica en el México contemporáneo, de Sayak Valencia Triana”, disponible en: <https://estudioscultural.wordpress.com/2016/11/06/capitalismo-gore-y-necropolitica-en-mexico-con-temporaneo-de-sayak-valencia-triana/>.
- PADGETT, Humberto (2014), “La historia de «El Chayo», el dos veces muerto”, *Sin Embargo*, México, marzo, disponible en: <http://www.sinembargo.mx/10-03-2014/927030>.
- PEDROSA, José Manuel (2003), “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)”, *Los mitos, los héroes*, Urueña, Centro Etnográfico de Castilla y León.
- VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore*, Barcelona, Melusina.

CAPÍTULO SEXTO

GLAMOUR EN LAS CONSTRUCCIONES AUDIOVISUALES DEL NARCOTRÁFICO: “EL CHAPO” EN LA SERIE DE NETFLIX

Tanius KARAM CÁRDENAS*

SUMARIO: I. *Introducción*. II. *Entre el Estado y el narcotráfico. Relaciones semánticas*. III. *Narcorrelatos, regímenes de verdad y telecolonialidad*. IV. *Victimización e idealización en la narcoserie El Chapo*. V. *Apostilla: el juicio de El Chapo o la realidad como permanente espectáculo*. VI. *Bibliografía*.

I. INTRODUCCIÓN

En este texto queremos explorar las formas de construcción audiovisual de los “grandes narcotraficantes”, ello no para abonar a la apología y a la tendencia de presentarlos como sujetos glamorosos, dignos de ser imitados, sino por el contrario realizar un ejercicio crítico que nos permitan, de manera un poco más delimitada, las características que tienen estas conocidas narrativas que han sido objeto de muy diversos comentarios.

Partimos de la idea que el tratamiento de los “narcotraficantes” no refleja su “realidad”, sino que implica una construcción e interpretación. La abundancia reciente de este tipo de relatos (audiovisuales, aunque no solamente de esta materialidad) y las frecuentes similitudes entre las muchas series y películas que se encuentran en el mercado del consumo de contenidos por Internet, nos permite identificar una cierta regularidad de estos materiales. A nivel más amplio, de tipo psico-social también les concedemos un efecto naturalización respecto a las realidades que portan estos seriales y

* Academia de Comunicación y Cultura, Universidad Autónoma de la Ciudad de México. E-mail: tanius@yahoo.com, tanius.karam@uacm.edu.mx.

sus personajes, lo que sin duda, aparte de su apología o reconocimiento, es otro de los efectos que más pueden preocupar.

En cuanto las narrativas audiovisuales, Lujan (2016) resumió en tres macro argumentos la retórica gubernamental en torno al narcotráfico: *a)* la individuación de la causa que lleva más o menos a reconocerla como una consecuencia de la malignidad de los narcotraficantes); *b)* la sustantivización del tema que es una manera de dar por sentado y esencializar la violencia como lo que los medios transmiten y los discursos oficiales sentencian, es decir, la narco violencia es como real; *c)* finalmente, la polarización dicotomizada (buenos contra malos) donde claramente los primeros son los representantes del Estado y las fuerzas de la seguridad que supuestamente la combaten, y del otro polo están los narcotraficantes, sicarios, redes de apoyo, vendedores, etcétera. A esta narrativa quizá haya que sumar el hecho que generalmente la caracterización del narcotráfico y los narcotraficantes ha sido la construcción de un enemigo muy poderoso que, paradójicamente, el estado mismo reconoce ser superado por él, lo que justifica cualquier tipo de fuerza (*Cfr.* Escalante, 2012: 28-33), recursos e inteligencia para intervenirlo y a pesar de los “daños colaterales” justificados dentro de la dimensión superior del objetivo a cumplir: eliminar al nuevo (o no tanto) enemigo. La identificación de causas de la violencia, generalmente —desde la perspectiva oficial— de grupos que entre sí pelean por la “plaza”. Así, saber sobre “narcotráfico” pasa por identificar grupos, capos, líderes, secciones, y en donde el Estado, por lo general, queda por fuera de la explicación del fenómeno, y cuya principal actividad es atacar a quienes desean tener la “plaza”.

Todo en lo “narco” parece proliferación y extensión. Agrupamos las expresiones mediáticas sobre el narcotráfico en la problemática expresión “narco-cultura” que cuando se escucha, la podemos asociar a la capilla de Malverde, las camisas de “El Chapo” Guzmán, las exóticas tumbas o mansiones donde supuestamente los narcotraficantes viven, o los narcocorridos. Esta expresión se populariza y aparece de hecho en la imagen de un supuesto narcotraficante en el “Museo del Enervante” donde Luis Astorga (2015: 139) cuenta que se improvisó un maniquí ataviado con un vulgar estilo “ranchero” de un narcotraficante en el Museo del Ejército. También en documentos oficiales de la Secretaría de Seguridad Pública (SSP, 2009: 4) establecen definiciones y rasgos de este fenómeno que en lo general asocian al “narcotráfico”¹ y lo reconocen en signos y expresiones de lo más diver-

¹ “...Existen varias formas de definir la noción de cultura; la más difundida es la que remite a ciertas expresiones artísticas como la danza el teatro, la literatura y otras, como

so, e incluso le ubican un origen, ciudad y región de la que es originario “El Chapo” Guzmán (Badiraguato Sinaloa). Todo es “narco” y las materialidades son muy diversas e incluyen fotografías, libros, noticias, películas, entrevistas, testimonios a los que se suman telenovelas, documentales especializados, bio-series, docu-series y demás géneros. Un primer problema para definir lo que se entiende por “narco-cultura” es lo flexible de la raíz “narco”, y aplica para un discurso social sobre las drogas, imaginarios sobre narcotraficantes o elementos de un negocio transnacional que posee una cadena de producción y que generalmente explora las características del consumo, o la distribución a un nivel de la cadena. Generalmente, las expresiones mediáticas e incluso muchos comentaristas no problematizan las implicaciones del lenguaje mismo. Lo “narco” igualmente abarca un rango semántico muy extenso que va desde cuestiones muy simples e inmediatas, y en otras ocasiones aparecen como algo inasible, totalizante, casi una atmósfera que está en todas partes. En ese sentido, los actores del mundo “narco” pueden incluir distintos tipos como el campesino o el sicario, el distribuidor o el narcomenudista urbano, con el lugarteniente o el operador financiero en alguna ciudad de Estados Unidos, todos muy distintos entre sí, pero relacionados e igualados en algunas de estas narrativas donde en medio de la velocidad, el efectismo y el señalamiento de algunos elementos del narco mundo, se le quiere nombrar de manera integral presumiendo dosis de complejidad y profundidad en ese mundo definido como muy oscuro.

En suma, el “narco” es un referente de una enorme extensión que designa muchas cosas frecuentemente contradictorias entre sí dentro de la proliferación de discursos sociales y se puede aplicar a muchas cosas, objetos, argumentos, prácticas, usos. Por ello, como bien apuntó Fernando Escalante (2012), el análisis del lenguaje deviene en algo fundamental para identificar

elementos que conforman la cultura. Si bien existen otras definiciones la que aquí se presenta se refiere a un estilo de vida particular que expresa ciertos significados y valores... La narcocultura hace referencia al impacto cultural del fenómeno del narcotráfico. Más que una tendencia artística, es una forma de vida que responde a una estructura de valores, la expresión de intereses, una forma de vestir, un grupo de personas de una cierta nacionalidad que conservan muchas características de la sociedad en general, pero adoptan, por propia cuenta, elección y convicción, ciertas actitudes propias sólo de un grupo en específico”.

“La narcocultura entendida como un marco de códigos, prácticas (gusto por música, personajes, etcétera), lenguaje, empieza a gestarse a partir del contrabando de drogas. Surge en el municipio de Badiraguato, en la sierra de Sinaloa, en donde ha tenido su mayor expresión como una identidad muy particular. Su origen se remonta a la década de los años cuarenta —cuando se inicia la siembra de amapola en esa región—, pero es hasta los años setenta cuando se puede identificar como una manifestación aceptada y adoptada por la población del lugar”.

cómo se construyen en los discursos sociales los sentidos del “narco” que tienen poco o ningún vínculo con una realidad, de la cual en el fondo sabemos muy pocas cosas, aun cuando todos tengamos algo de información. En ese sentido, las expresiones mediáticas del narcotráfico (principalmente series, películas, documentales, telenovelas) las definimos como dispositivos que permiten naturalizar explicaciones sobre el narcotráfico, y como insiste Oswaldo Zavala (2018), lo que hacen es reproducir la visión oficial del estado con respecto a un “enemigo muy poderoso” externo al mismo Estado, a lo que se suma la dificultad de distinguir verdades de falsedades en medio de la abundancia de materiales, noticias, así como la aceleración de narrativas, lo que ciertamente no imposibilita un análisis crítico e ideológico, pero obnubila identificar los mecanismos de construcción, muchos de ellos nada novedosos pues datan de viejos procedimientos convencionales de la “cultura de masas” y de la “sociedad del espectáculo”.

Hemos mencionado ya la dispersión y diversidad de expresiones culturales y materiales sobre el narcotráfico y que se materializa en distintos “régimenes de representación”² que incluye los discursos y documentos oficiales; las formas denotativas de la narcoestética (*Cfr.* Rincón, 2013 y 2009); todos los discursos de prensa, y la mediación particular que las instituciones informativas realizan, sobre todo prensa escrita y televisión con sus reportes; las investigaciones periodística, académica, antropológica y su estela de libros que abundan y aportan elementos históricos así como análisis particulares; la gama de productos audiovisuales que usan diversos formatos y géneros propios del entretenimiento, la televisión ficcionales, semi ficcionales o documentales; todas las formas de expresión sonora con los narcocorridos a la cabeza, y la extravagancia del “Movimiento Alterado”, pero también géneros menos estudiados como narco-rap y su estética “gangsta”; la secuela de novelas, testimonios donde la creación cumple una función dominante y en donde de acuerdo con los rasgos del lenguaje poético su finalidad más que estrictamente referencial apela a la forma de la expresión, y por si lo anterior no fuera poco hay que añadir quizá uno de los más incómodos, el

² El concepto lo vinculamos a una idea básica en semiótica. Por ejemplo, en un manual que hemos usado con mucha frecuencia (Daniel Chandler, *Semiotic for Beginners*) se da una explicación general y amplia de esta noción, asociado a los procesos de construcción de la realidad, en el sentido que los signos nunca dicen la realidad tal cual y siempre supone una perspectiva para lo cual usan códigos que permiten al destinatario interpretar. El concepto de “Modalidad”, Chandler lo toma de Hodge y Kress (*Social Semiotics*, 1988) que se refiere al valor de autoridad y verdad dada por el sistema signico, a la confiabilidad o sospecha del sistema, a su idea de verdad-falsedad.

llamado “narco-arte” que incluye sobre la plástica con motivos vinculados directa o indirectamente con el narcotráfico.

Estos regímenes no funcionan por exclusión, sino que se ensamblan en distintas modalidades de relación intertextual donde realizan distintas operaciones básicas como el “anclaje” (repetir patrones, estructuras, recursos) o el “relevo”, parafrasear o completar (*cf.* Barthes, 2009). Estos dos mecanismos básicos de articular códigos expresivos dan pie a otros más realistas o ficcionales propios de los discursos mediáticos generalmente montados también sobre tradiciones de alta popularidad uno de cuyos mejores ejemplos quizá es la telenovela. En su caracterización de funcionamientos semióticos, Julieta Haidar (2006: 66, 104) ha identificado algunos mecanismos que pueden aplicarse al análisis de las narrativas audiovisuales del narcotráfico, como por ejemplo el “silencio discursivo”, es decir, lo que no se dice, como son las voces de las víctimas. Una de las trampas en estas narrativas es que su abundancia y aparente detalle en la vida, los objetos, deseos de capos, sicarios, amantes, hijos, etcétera, da frecuentemente la falsa impresión de que contamos con información, como si ahora todos supiéramos mucho más de las implicaciones del narcotráfico en sus niveles. De manera adicional, al presentarse fenómenos que hace relativamente pocos años no eran frecuentes, puede dar la impresión de que nos encontramos ante un novísimo fenómeno con temáticas actualizadas, versiones más desencarnadas de la realidad y construcciones igualmente originales de narcotraficantes, capos, sicarios, amantes, jueves corruptos o agentes infiltrados. Pero en realidad a lo que asistimos es a una convergencia de géneros mediáticos y tradiciones de la cultura popular en donde cambia la calidad de producción, la relación entre acción y melodrama y donde en lugar del galán tradicional de telenovela, tenemos al atractivo “capo” que se transporta en aviones privados, pero se mantiene casi intacta la lógica de funcionamiento de los recursos de la espectacularidad audiovisual y mediática (sexismo, conflictos radicales, alto componente dramático, fórmulas para retardar la resolución, melodramatización, alta estereotipación, manipulación de sentimientos, medidas de fácil reconocimiento, etcétera).³ También da una nueva impresión el que ahora en lugar de la estática pantalla del televisor en un lugar de la

³ Muchos de estos mecanismos fueron reflexionados desde distintas perspectivas en la literatura sobre la sociedad y la cultura de masas, entre los que cabe recordar Gustave Le Bon, *La sociedad de las multitudes* (1903); José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas* (1929); Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* (1967); Furio Colombo, *La televisión, la realidad como espectáculo* (1976), entre muchos otros. Nos parece también importante el resumen que hizo Umberto Eco en el primero ensayo de la colección, clásico sin duda en los estudios sobre comunicación de masas, *Apocalípticos e integrados* (1965 en italiano).

casa, ahora accedemos a contenidos de entretenimiento en los más diversos dispositivos y sistemas de almacenamiento que en primer lugar ofrecen una cantidad de opciones a las que nunca antes el televidente promedio había tenido acceso y a una percepción distinta caracterizada por la facilidad para relacionar, guardar, vincular o relacionar contenidos y experiencias a propósito, en este caso del narcotráfico, la corrupción, la impunidad y la inseguridad.

II. ENTRE EL ESTADO Y EL NARCOTRÁFICO. RELACIONES SEMÁNTICAS

Muchas de las narco-narrativas, tanto las telenovelas como las series, se basan en la vida de los grandes capos y tienen como fundamento en principio hechos “reales”, periodísticos sobre los cuales se realizan alteraciones libres o se modifican aspectos para ser presentados en estos materiales. Dentro de las figuras latinoamericanas más importantes sin duda destacó Pablo Escobar, abatido en diciembre de 1993 en escenas y situaciones que han sido dramatizadas y multiplicadas también en una muestra muy extensa de series y documentales. 25 años después, sin duda la estafeta la ha tomado Joaquín Guzmán Loera “El Chapo”, personaje que a diferencia del colombiano está actualmente preso desde hace varios meses en Nueva York y desde hace algunas semanas ha comenzado el esperado juicio que sigue dando de qué hablar y prosigue la espectacularización en torno a los aspectos de su vida. La figura y mediatización en torno a El Chapo nos permite pensar qué tanto la realidad sólo puede ser accesible a través de la ficción, o por qué necesitamos de ésta para que las industrias de información nos presenten los hechos. Aun cuando todo esto parezca algo “nuevo” creemos que estamos ante una “remasterización” de viejos principios en lo que se basaba la sociedad de masas (véase nota a pie 4) y algunos clásicos del estudio de este tipo de sociedad preconizaron hace muchas décadas, como el uso de la violencia, la apelación a los sentimientos, los rituales propios de presentación y exageración, y formas que han probado su éxito, de aquí que sean utilizadas aun cuando tengamos también, por ejemplo, en las series de Netflix, valores de calidad en la producción, la superación de historias meramente lineales, montajes menos convencionales para los productos comerciales que generalmente no se encontraban en los viejos productos de masas criticados por los analistas. Sin embargo, con todo lo flexible y abierta que aparentemente sea, sin duda como principio del capitalismo de consumo sigue operando la ley de oferta-demanda, es decir, producir aquello que se demanda. De esta

manera, si hay interés por un efecto de presencia abrumadora del tema del narcotráfico en la agenda política o mediática, por su rentabilidad dentro del consumo transnacional, no es casual que Netflix (y otras empresas) alimente periódicamente sus contenidos con ofertas sobre series, documentales, películas y telenovelas en torno a narcotraficantes, como *Narcos México* lanzada a mediados de noviembre de 2018 y que da continuidad a su serie previa de tres temporadas, primero sobre el cartel de Medellín y luego el de Cali; o bien el *docu-reality* lanzado un mes después, cuyo nombre no puede ser más ilustrativo de esta pretensión hiperrealista en torno al mundo del narcotráfico, *Entre los verdaderos narcos* además conducido no por un periodista o conductor, sino por Jason Fox, ex agente militar asignado a Afganistán. Así como existe una estela muy diversa de materiales audiovisuales a propósito o en torno a la vida, negocio y milagros de Pablo Escobar, podemos ver cómo se actualiza esa voracidad narrativa de entretenimiento ahora a propósito de El Chapo, sus famosos túneles —que operan metonímicamente como eje de su representación mediática—, negocios y sus valores de emprendimiento que son frecuentemente señalados en estos materiales; entre muchos materiales cabe citar la serie de Netflix, *El Chapo* (Netflix, 2017), que adelante comentamos; la mini-serie *Capo, el amo del túnel* (2016); la narcotelenovela *El Chema* (Telemundo, 2016), spin off de *El señor de los cielos*; o la película *Chapo. El escape del siglo* (2016), casualmente estrenada en la misma semana de la segunda recaptura del “Chapo”.

Como es ampliamente conocido, Guzmán nació en 1957, en una de las comunidades más emblemáticas del narcotráfico sinaloense, Badiraguato; lugar también del llamado triángulo dorado. Su vida posee esos elementos hoy ideales para la ficción: de la pobreza a la extrema riqueza, de una región apartada a dirigir una organización multinacional. Poca o nula escolaridad y todos los resabios de una vida rural en la sierra mexicana. Al parecer habría presenciado la movilización del ejército durante la “Operación Cóndor” en la zona. El “padrino” de El Chapo fue Miguel Ángel Félix Gallardo, el primer “jefe de jefes” en la historia del narcotráfico mexicano contemporáneo quien al ver las cualidades de su pupilo fue ascendándolo dentro de su organización, hasta que en el famoso asesinato del cardenal Posadas en el aeropuerto de Guadalajara de 1993, la versión oficial lo incriminó como responsable en el fuego cruzado que acabó con la vida del prelado. Vino su captura en Guatemala, y luego el primero de los escapes en 2001; al parecer es ahí donde viene el despegue y también el desarrollo de su mitología que incluía historias como aquella en la que el capo entraría a un restaurante y para no ser molestado pagaría la cuenta de todos los comensales previa colección de celulares para evitar cualquier fotografía por

error. En 2012 ya estaba en la lista de Forbes como uno de los hombres más ricos. Luego de haber estado prófugo por más de una década El Chapo fue recapturado en febrero de 2014, en Mazatlán donde aparentemente asistía a una fiesta. Poco menos de un año y medio después El Chapo se volvió a escapar (julio de 2015), relato que ha sido objeto de muchas recreaciones la manera como dentro del penal y gracias a una red de apoyo pudo salir a través de un extenso túnel construido debajo del penal. Vino la famosa y comentada entrevista del capo con los actores Kate del Castillo y Sean Penn, la cual fue publicada al día siguiente de su detención el 8 de enero 2016. Tras su captura, cabe cuestionar hasta qué punto era fundamentado el papel desmedido que atribuyó a El Chapo un papel especial en las relaciones de poder en México. El Chapo fue objeto de una mitología tan fuerte tanto en su vida real y privada, como a través de algunas narrativas audiovisuales que favorecieron esa imagen de todo-poderoso, capaz de lograr lo que quisiera, y con una fortuna que lo ubicaba también dentro de los hombres más ricos del mundo. De manera adicional, tanto durante el periodo de Vicente Fox como el de Felipe Calderón se dio un trato de exclusión a El Chapo, en la estrategia de reducir el número de frentes que supuestamente el Estado mexicano enfrentaba para orientar sus fuerzas con la organización de El Chapo.

A nivel de investigación periodística hay varios reporteros y periodistas,⁴ todo aquél que haya escrito algo sobre el narcotráfico ha dedicado más de una línea a desentrañar algún aspecto de la vida de Guzmán Loera. De todos ellos quizá merece mención la insistencia y emotividad personal que ha impreso a sus relatos y muchas entrevistas la periodista Anabel Hernández (2010), autora del *best seller Los señores del narco*, texto fuertemente criticado por Zavala⁵ quien considera que este libro abona a la mitificación y grandilocuencia de El Chapo, aun en medio de las más terribles denuncias sobre él. En su relato, Hernández hace algo más que describirlo, lo muestra como un ser despedido, sin valor por la vida humana y más o menos dentro del imaginario de un monstruo incapaz de ser tocado o destruido. En su extenso testimonio, Hernández relata impresiones de quienes le conocieron en la cárcel, y esa forma depredatoria de ejercer su machismo contra aquellas

⁴ La lista es inmensa pero sólo a guisa de ejemplo: Diego Enrique Osorno, *El Cartel de Sinaloa*; José Reveles, *El Cartel incómodo*, del mismo autor *Joaquín El Chapo, entrega y traición*; Andrew Hogan, *Cazando al Chapo*; Andrés López López, *Joaquín El Chapo, el varón de la droga*; Alejandro Almazán, *El más buscado*; Rafael Rodríguez (y los reporteros de la revista *Proceso*), *El imperio del Chapo*; Malcolm Beith, *El último narco*, entre un largo etcétera.

⁵ De manera particular puede verse en el libro que citamos de Zavala, el capítulo “La recaptura del Chapo y la conquista mediática del Estado” (2018, pp. 114-122).

mujeres, que sin ellas pedirlo, El Chapo seleccionaba como sus compañeras sexuales, al grado de firmar tras ello un pacto de exclusividad, cuya cualquier violación significaba la muerte.

Llama la atención que en muchas de las series o películas El Chapo sea objeto de un proceso de victimización, que es otra forma de generar empatía hacia la construcción mediática de estos personajes. Tras la victimización de El Chapo en estos materiales se construye un tipo de historia que permite atenuar su componente delictivo y perverso. Parte de lo atractivo de materiales sobre la vida de los capos es que se prestan a un tratamiento libre donde se mezclan hechos conocidos con otros no tanto, a la manera de las bioseries de famosos; además el espectador tiene la ilusión de estar ante algo más o menos cercano a la “realidad”. En estas series son muchas las cosas que se dicen (el lujo, el poder, las amantes, los gustos, etcétera), pero muchas más que no se aclaran ni precisan, por ejemplo, el tipo de vínculo con el gobierno, la crítica a las instituciones del gobierno de los Estados Unidos, el papel de la sociedad, el estado de las víctimas, entre otras; y traslucen una parte de esa crítica —que no aparece en los medios convencionales— contra el Estado, la clase política, lo que facilita una credibilidad atribuida a estos materiales. Empero lo anterior, por más realista y verosímil que parezcan las series o telenovelas, hay indiscutiblemente un componente ideológico de legitimación, y justificación de acciones, argumentos y perspectivas. En medio de la heterogeneidad ciertamente se puede reconocer en algunos materiales elementos para pensar el funcionamiento necrológico del Estado neoliberal como una realidad material.⁶

Una de las categorías de análisis en estas narrativas, misma que se traduce en una pregunta de investigación es cómo se construye la relación Estado-narcotraficantes. Un eje analítico que nos ayuda a estudiar cómo aparecen representados los narcotraficantes es justamente la caracterización relacional que hay con el Estado mismo. En el ensayo de Oswaldo Zavala (2018) que

⁶ Del cine estadounidense nos merece una mención *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) que adicional a la interesante temática ambientada en la frontera había que sumar el elenco. La película confirma también lo que mucho tiempo después va a ser la entronización narrativa de la frontera (y particularmente Ciudad Juárez) como ese otro lugar. La película tiene el mérito de narrar hechos en ambos lados de la frontera; reparte el señalamiento de vicios, traiciones y abusos en ambos países: la corrupción en México, la falta de políticas con relación al consumo en Estados Unidos. En el caso del cine mexicano, *Heli* (Amat Escalante, 2013) aborda situaciones y sinrazones en torno al narcotráfico y su violencia; además, utiliza una narrativa anti-espectacular donde cada plano secuencia quiere describirnos la psicología subyacente al ejercicio de esa violencia que aparece por cualquier motivo y donde los individuos tienen que enfrentar situaciones que, incluso, por azar les acelera decisiones vitales en su vida.

hemos citado, propone una tesis provocadora, a contracorriente de lo que ha sido el *mainstream* de la crítica y que ya se apunta desde el título de su libro: Ni hay tales carteles, ni el Estado-nación ha sido superado en su fuerza, por el contrario, es él mismo quien aplica con inteligencia y política disciplinaria en el que las instituciones públicas y estatales sirven de control sobre el territorio, la población y los recursos naturales. De ser esto cierto estaríamos ante una fórmula más de representación en la relación Estado-narcotraficante,⁷ en la que si la versión oficial muestra a un Estado confrontado por esas fuerzas, la tesis de Zavala postularía que el Estado sigue ejerciendo el control sobre esos grupos y para ello reduce el tema del narcotráfico a imaginarios carteles que han sobrepasado la fuerza del Estado y supuestamente controlar regiones del país. Es necesario para ello, aunque sea brevemente contextualizar, así lo resume Zavala (2018: 152):

...el Estado policial del PRI fue desmantelado y reemplazado por los gobiernos de la supuesta alternancia democrática sin una clara política antidrogas. La ausencia de una estrategia federal facilitó la creación de regiones en las que estructuras de poderes locales asumieron el control de la economía clandestina con alianzas mafiosas entre gobernadores, procuradurías estatales y empresarios...

En su argumentación Zavala propone que gran parte de la literatura sobre narcotráfico y el periodismo narrativo ha caído en una despolitización (2018: 29). Esos “cadáveres despolitizados” que hace del cuerpo un significativo vacío y en el que se deposita toda interpretación voluntarista que se aleja de la reflexión geopolítica para producir una fantasía narrativa despolitizada. Sin duda, el efecto de ello es una comprensión básica o nimia de la realidad, de la cual —como en el caso de varias de las historias de El Chapo— tenemos datos y anécdotas, reacciones y balazos, críticas al gobierno y sospechas de conspiración que al sintonizar con el imaginario de que todos los políticos son corruptos y el descrédito de las instituciones formales, dichas narrativas adquieren un fuerte estatuto de credibilidad y verosimilitud, en donde lo que no se puede explicar se atribuye al “narco”, cualquier con una riqueza que no se puede explicar es del “narco”. Al lado de la ubicui-

⁷ Como se observa en la famosa “última cena” del artista colectivo “Yescka”, donde emulando la iconografía de *La última cena* de Leonardo Da Vinci, Yescka traspone en el centro, un narcotraficante guerrillero que comparte la mesa con ex presidentes, ministros y en el centro de la mesa, a manera de festín, la cabeza de Benito Juárez, quien fuera el creador del Estado moderno mexicano representando así su muerte.

dad fruto de la abundancia informativa sobreviene la naturalización generalmente caracterizada por la simplificación de sus fórmulas explicativas.

Así, tenemos la explicación oficial resumida en la fórmula “El narcotráfico es más fuerte que el Estado, pero éste va a vencer por la ley”; Zavala propone la tesis contraria, en el sentido que el Estado-nación sigue aplicando su política disciplinaria. Ignacio Corona (2010), quien problematizando los narcocorridos quiere ver un “igualamiento” entre el mundo narco y el Estado, considera que básicamente se explica cuando el narcotráfico hace las labores que deja de hacer el Estado. La hipótesis del narco-Estado parece el término más sintético en donde el problema de la categoría es que puede hacer inconfundible a estas estancias, en donde hay una parte del Estado mexicano que facilita cuando no promueve actividades del narcotráfico; o bien, claramente el narcotráfico es ya parte de las instituciones públicas en donde toma decisiones con base en sus intereses geopolíticos y comerciales. Si bien cuando se dice que el narcotráfico ha superado al Estado se refiere al “asistencialismo mafioso” (en algunas comunidades, se menciona que los narcotraficantes vienen realizando funciones que corresponderían al Estado como lo son salud, educación, servicios públicos), parece que el argumento va más allá. Este vínculo entre el narcotraficante y la comunidad es algo que generalmente no aparece, porque uno de los grandes silencios discursivos en estas narrativas es justamente la sociedad. Por ello, en la “mímesis” de Corona ésta no existe y todo pareciera un “juego de espejos” simbólicos de dependencia e interdependencia entre el Estado y el narcotráfico en el que o bien son los narcotraficantes los gestores del Estado, o es el Estado quien gestiona, negocia y conduce al narcotráfico y lo que ello implica. Esta mímesis puede ayudar a explicar algunos fenómenos audiovisuales, por ejemplo, en los narco-videoclips (muy poco considerados por los críticos culturales que les interesan las expresiones mediáticas del narcotráfico) y en donde vemos con frecuencia a los cantantes-narcotraficantes ataviados y vestidos de una manera que fuera del contexto del videoclip no habría forma de distinguirlos, por ejemplo, de las fuerzas especiales que en los relatos de televisión aparecen controlando a presuntos narcotraficantes detenidos.

III. NARCORRELATOS, REGÍMENES DE VERDAD Y TELECOLONIALIDAD

Uno de los retos teóricos en torno al estudio de las narrativas audiovisuales sobre el narcotráfico es identificar no solamente los mecanismos semióticos, discursivos y comunicativos que en distintos niveles aparecen en estos materiales, que como hemos dicho se encuentran exitosamente montados sobre

estrategias, recursos propios de la “sociedad del espectáculo”. Sayak Valencia (2010), desde su conocido *Capitalismo gore*, ha querido ver la relación de las narrativas y su estética con elementos configuradores del capitalismo neoliberal. También la antropóloga ha propuesto interpretar algunos géneros de la sociedad del entretenimiento (*v.gr.* series de Internet) como elementos de propagación de marcos de interpretación, consumo y estetización de la violencia y la realidad. Ciertas narrativas no sólo reproducen la superficie de problemas sociales, sino que permiten entrever elementos centrales en la configuración del capitalismo en su relación con la violencia (capitalismo gore) y su vínculo orgánico con el Estado neoliberal. Como puede verse no es el tipo de violencia desplegada lo que aparentemente caracteriza la narrativa audiovisual sobre el narcotráfico, sino algo más constituyente del capitalismo tardío y de su lógica de reproducción. Si el viejo relato policiaco (propio del capitalismo industrial) tenía como espacio privilegiados la noche, el callejón, lo urbano como espacio ubicado; los nuevos relatos (¿posmodernos?) subvierten las dinámicas de producción y se erigen como atmósferas, espacios des-localizados ejercidos no solamente contra algún estamento social, sino contra el conjunto de la sociedad; una violencia que se desplaza y alimenta principalmente de la precariedad, sino éste también del retraimiento del Estado y su constitución como necro-Estado; por ello, los vacíos que deja el viejo Estado-nación por otro tipo de poder, el necro-poder como el narcocrimen. Una de las explicaciones y justificaciones más básicas es el papel que el narcotráfico hace en algunas comunidades respecto a proveer de servicios que tendría que dar el Estado, pero en realidad su forma de control no es solamente ese, sino también reorganizar a las comunidades (vía la amenaza, o la simple conveniencia) para el control o tráfico de los recursos naturales para ser usados como valor de cambio en sus relaciones necrológicas con el Estado mismo o con cualquier otro tipo de poder. Esto se observa muy claramente, lo mismo cuando las comunidades participan en el cultivo de enervantes, o bien, de manera reciente las comunidades involucradas en el tráfico de combustible (huachicol) cuyo apoyo logístico y financiamiento viene de los grupos delincuenciales.

Empero el contexto anterior, uno de los asuntos públicos de discusión en torno a las narco-narrativas audiovisuales es la apología que telenovelas y series realizan de los grandes personajes del narco. Este mecanismo se realiza a través de lo que llamamos “heroificación cotidiana”. Uno de los efectos sociales de esa “heroicidad” es la empatía hacia estos sujetos y el reconocimiento que se genera. La operación como tal no es del todo distinta a la que se da, por ejemplo, en cualquier telenovela y facilita que la audiencia sintonice con la figura protagónica. La serialidad del relato, la construcción

dramática del personaje permite adentrarnos a su intimidad, sus conflictos internos, la manera como afrontan sus traiciones; ello facilita la implicación cognitiva entre la audiencia y el personaje quien tiene la impresión de “conocer todo”. Adicional a esta empatía hay que reconocer que la construcción de todo personaje permite en las narco-narrativas la construcción de ejes que relacionan lo público y lo privado, lo exterior y lo interior, lo local y lo global. El personaje además no se reduce al “icono”, al estereotipo y a sus acciones, sino que evidencian tipos de relación social y también facilitan interacciones entre las audiencias que pueden justificar o legitimar desde el consumo y entretenimiento esas formas que naturalizan. De manera adicional podemos decir que todo género audiovisual facilita también formas de relación de comprensión y relaciones sociales en los procesos mediacionales de las audiencias, en sus conversaciones y comentarios, en su forma de interpretar otras informaciones, en su proclividad o tendencias a aceptar unas creencias sobre otras.

En todo caso, las narco-series o películas erigen regímenes de “verdad”, “saber” y “poder”, formas asumidas de dar por sentado cómo es el narco mundo; permiten un conocimiento sobre él a través de afirmaciones que realizan los protagonistas. En cuanto la representación del poder en las telenovelas y series vemos más o menos una presentación unívoca de un tipo de poder intocable (cuando algún narcotraficante es apresado, supuestamente sigue teniendo poder dentro de la cárcel), jerarquizados, sofisticados con un elemento a veces intercambiable entre el poder del Estado (representado en la serie de *El Chapo* por el personaje Don Sol) y el poder del narco. A la manera de muchos géneros del crimen (literatura negra, novela policíaca, *thriller* político) aparece igualmente siempre con éxito el contexto de un mundo como algo descompuesto, degenerado, donde incluso aunque todo aparentemente funciona, está latente su disolución institucional y social. Una de las principales trampas discursivas de las narco-series, en ese sentido, es el “juego” entre la aparente crítica contra la corrupción y las instituciones políticas, y la “aceptación” del orden establecido (naturalización del narco, legitimación del necro Estado) lo cual acaba por obnubilar la crítica. Junto con esta naturalización las narco-series o películas —como el caso del discurso oficial a propósito del narcotráfico— erigen una idea de lo “real”: el problema del narcotráfico es lo que ahí se proyecta y dramatiza. Los productos audiovisuales poseen el recurso de la libre alteración de la cual por cierto suelen advertir en leyendas o cintillos sobre el trastocamiento de algunos hechos por fines dramático.

A un nivel más amplio podemos decir que las narco-narrativas actualizan un modo de telecolonialidad a través de la proyección de modelos icónico-visuales dominantes, de las relaciones sociales, de construcciones de género y ejercicio de poder que terminan secundando, ejemplificando la manera en cómo funciona el capitalismo depredador, en su profundo desprecio por la otredad. Valencia y Sepúlveda (2016), retomando a León (2012), usan el concepto de telecolonialidad: las narco-narrativas reproducen los modelos dominantes de representación social; las autoras (2016: 86) comentan el caso de tres conocidas narco-series (como telenovelas *El señor de los cielos*, y *La reina del sur*), de las que explican cómo: "...muestran una glorificación y una adscripción acrítica al capitalismo *gore* bajo una justificación fundada en condiciones materiales precarizantes que van desde el ámbito rural, representado por las series de habla hispana, hasta la clase media con alto capital cultural, cuyo valor se deprecia frente a las lógicas del neoliberalismo rampante...". A propósito de otra popularísima serie *Breaking Bad*, recuerdan a su personaje principal el "Sr. White" ("Señor Blanco"), quien antes de narcotraficante era un genio de la química, un científico, un profesor de secundaria donde de hecho va a conocer a quien será su principal socio ya en su fase como conocido y sofisticado narcotraficante; en la serie también hay una clara diferenciación entre los mexicanos, morenos que además usan el picante en las sustancias que generan. En la tradición latinoamericana uno de los mejores ejemplos son las narco-telenovelas donde los papeles protagónicos dentro de elementos étnicos y raciales que lo inscribe en una geopolítica determinada y en un régimen político, actores generalmente del centro del país que imitan el habla de las regiones para hacer-parecer de manera artificial. Otro ejemplo donde se ve la aparente innovación de las expresiones mediáticas del narcotráfico es la reproducción de un modelo patriarcal en el pseudo-empoderamiento de los personajes femeninos. Lo que en realidad vemos es la trasplatación del orden machista del deseo en la hipersexualización de mujeres muy estilizadas, aparentemente fortalecidas que usan armas y dan órdenes "como los hombres", sin que eso suponga revertir significativamente el imaginario patriarcal y machista del narcotráfico. Estamos aquí ante un modo de simulación básico ejercido por los discursos ideológicos (cfr. Haidar, 2006: 996-97).

León (2012: 115) define la "colonialidad del ver" como un "complejo entrelazamiento entre la extracción colonial de la riqueza, los saberes eurocéntricos, las tecnologías de representación y la reorganización del orden de la mirada que se produce con la «nueva cultura visual trasatlántica» inaugurada con la conquista de América...", como es sabido, los estudios pos-coloniales y los grupos de estudio de-coloniales han insistido en la re-

elaboración de la interpretación cultural a partir de la raza, etnia, icono y como actualizan o activan esa “colonización del imaginario”. La “telecolonialidad” en la fase actual del capitalismo tardío se da a través de dispositivos digitales, hipertextuales, multimodales que genera redes de mediación y a las que nuevas industrias de entretenimiento ofrecen alternativas donde incorporar una idea de “otro” occidentalizada y funcional al paradigma de la globalización. Barrieros (2008) pone como ejemplo de estas formas aparentemente abiertas a los discursos del multilateralismo liberal, las migraciones globales, las retóricas visuales de los programas de cooperación que aparentemente consideran un “otro”, pero en realidad éste desaparece a través de esconder la mismidad del que mira por el otro. En el caso de las narco-narrativas podemos reconocer la simulación de aparentes críticas contra el narcotráfico en medio de la reiteración de estereotipos que apaciguan ciertas tecnologías de insurrección, como se confirma en el hecho de una nula presencia social en los narco-relatos claramente centrados en las figuras de poder, en la “corrupción” de las élites, en las figuraciones mediáticas del negocio transnacional de la droga.

Adicional al aparato conceptual señalado, Valencia y Sepúlveda (2016) usan el concepto “necro-scopía” para describir a la narcocultura también como un régimen económico articulado a nichos del mercado global, y asociado al imaginario cultural global-local que vehiculan las industrias del entretenimiento que hacen de la violencia una estética especializada (heredada del colonialismo y el fascismo) y que se combina con la construcción de nuevas subjetividades (el narco, el sicario, el infiltrado) a través de los regímenes psico/necro/biopolíticos. Los sicarios y demás círculos insertos en las empresas del narcotráfico son como “gánster del lumpen proletariado”, es decir, proceden de poblaciones que han hecho de la violencia y la muerte una forma de trabajo para necro-empoderarse y experimentar un poder imposibilitado por cualquier vía formal y legal dentro del capitalismo. De esta manera se articula una forma de vida que los posiciona como necroactores del régimen neoliberal de esas democracias actuales que Valencia y Sepúlveda definen como “fascísticas”. Estos actores (campesinos, asalariados, desempleados, personas insertas en la economía informal) van a participar no de cualquier tipo de transformación social, sino por su derecho a participar en el sistema de poder y consumo del “capitalismo de muerte” (*gore*). Algunas comunidades también aceptan participar con el victimario ante una presunta promesa de seguridad y donde “libertad política” es igual a seguridad y donde política y guerra se igualan (Valencia y Sepúlveda, 2016: 78) dando por resultado una nueva idea del soberano, pero dentro del necropoder. El ejercicio del poder que realizan los narcotraficantes y sus organi-

zaciones, no es un poder, sino también un necro/bio poder: poder sobre el cuerpo, la capacidad de decidir quién hace qué en los universos acotados de las áreas de influencia donde más que el mismo Estado ejercen el control sobre las personas, el espacio y los recursos.

Los relatos sobre narcotráfico permiten actualizar una tendencia de extenso uso en la sociedad del entretenimiento con formas, historias, situaciones del “crimen organizado”, la “inseguridad” y “violencia”, macrotemas frecuentemente intercambiables entre sí (*cf.* Escalante, 2012: 78), que a las industrias les viene bien al dar giros y enfoques a los tradicionales relatos sobre sangre, policías, complots y corrupción. Su objetivo principal, conforme a los usos instrumentales de las narrativas que hacen no es “informar” (función referencial), “explicar” (función metalingüística), ni siquiera quizá “convencer” de la consistencia en el ideal de mundo propuesto (función persuasiva), sino entretener como función integrada a través de relatos que simulen novedad, interés público, realismo y cuyo efecto (“necro-efecto” si cabe la expresión) es la “normalización” de la violencia y de la adopción de su estética a través de las industrias de entretenimiento en la vida cotidiana de las personas. Y cabe señalar que aun cuando el narcotráfico sea desplazado del centro de la temática de las narrativas de entretenimiento, no significa que éstos desaparezcan, sino que serán sustituidos por otro tipo de relatos necrológico donde quizá —suponemos— los relatos sobre el narcotráfico se reubicarán en la lógica del entretenimiento, y su ajuste mercantil a la baja hará que la producción y el consumo privilegie otras historias.

IV. VICTIMIZACIÓN E IDEALIZACIÓN EN LA NARCOSERIE *EL CHAPO*

En junio de 2017 se difundieron por Netflix los primeros nueve capítulos de la serie *El Chapo* que fue estrenada el 23 de abril por la coproductora de la serie, Univisión. Desde enero de ese año, los medios especializados habían dado la noticia de la serie, lo cual generó una expectativa enorme. No era la primera vez que El Chapo aparecía como personaje en la pantalla. En la misma semana de su recaptura, apareció la película *Chapo. El escape del siglo*, todo como parte de un extenso listado entre películas, documentales y capítulos de televisión que han abordado distintos aspectos de la vida del capo.

Hay que señalar que siempre estas bio-series juegan con el *based in truth story*. Como se usa en este tipo de materiales al inicio de cada capítulo o segmento, es común que se incluya un aviso para advertir a la audiencia del estatuto de la película o serie. En el caso de *El Chapo*, el comentario inicial en cada capítulo precisa que “el siguiente programa está inspirado en la

realidad y se trata de eventos noticiosos” aunque “ciertos personajes secundarios y eventos son ficticios, y han sido creados por efectos dramáticos, lo cual es necesario para contar esta importante historia”. Hay que decir, por otra parte, que este tipo de aclaraciones son frecuentes (como aparece en la misma película *Chapo. El escape del siglo*) pero tampoco son gratuitas porque indican un “contrato de lectura” y justifican el libre trastrocamiento entre lo “real” y lo “ficcional”, dejando a la información del televidente la discriminación del grado de veracidad de lo que va a ver.

La serie *El Chapo* fue paradójicamente filmada en Colombia (y no en México, ¡por cuestiones de seguridad!). Se trata de una bio-narco-serie que tiene los elementos característicos de este tipo de narrativas como el peso central de los “señores del narco”. Sobre si El Chapo aparece en sus narrativas con “jefe de jefes” o alguien “víctima de su circunstancia” en realidad encontramos escenas que abonan a las dos tesis. En tal caso no vemos un Chapo solamente disfrutando de su poder, sino por el contrario, siempre activo, dando y tomando decisiones, inquieto y con don de mando; así como víctima de errores (cuando matan a uno de sus hijos) o las escenas emblemáticas en el penal donde la autoridad carcelaria abusa de él, y El Chapo detenido sólo se refugia en los desordenados recuerdos que le llegan de su vida pasada.

Destacamos tres grandes temáticas en esta serie: la primera de ellas, de sesgo freudiano, opera un poco en el proceso de aniquilamiento simbólico del padre y su desiderátum con respecto a que el “héroe” nunca llegará a ser quien quiere ser. Es el sujeto psicoanalítico que se enfrenta sobre todo a sí mismo, a sus atavismos y condicionantes representados por esa relación de poder con el padre. En esta serie, el padre de Guzmán Loera no opera como aliciente del futuro capo, sino al contrario, le vaticina que nunca va a llegar a ser de los “grandes” como anhela su hijo; en lugar de “mandar” al héroe a lograr su sueño, formula una especie de contra-destino (si vale el término) que acompaña al personaje y que quizá es parte del placer oculto que puede sentir el espectador, sobre todo en los primeros capítulos, al atestiguar cómo dicho destino no se cumple y el héroe comienza a sortear exitosamente todos los obstáculos del negocio.

En la serie, Guzmán no puede llegar a despedirse del padre moribundo porque atiende el primero de sus grandes proyectos, pasar la droga desde Colombia a Estados Unidos en menos de 48 horas. Finalmente, cuando logra llegar a su pueblo de origen, pregunta a su madre sobre lo que quería decirle su padre; ella no responde; lo hace el hermano menor quien sale desde el umbral de la habitación y le recuerda ese (*contra*) destino que el padre profiriera contra su hijo mayor cuando éste abandonó el hogar siendo

adolescente. Estamos, si queremos endulzar la interpretación psicoanalítica, ante el reto simbólico de aniquilar al padre como condición de lograr lo que se quiere en la vida.

Un segundo tema atraviesa la exploración del poder y de su actitud principal: la avaricia, asociada al odio a obedecer y a la pasión por el don de mando; aquí tenemos acaso la construcción del sujeto dentro del necroestado; siempre ha habido ambición, pero aquí asistimos a una serie de atributos que la potencian y la hacen funcional dentro de un entorno disfuncional. Esto aparece ciertamente en el personaje de El Chapo pero sobre todo en el co-protagonista, un personaje ficcional llamado “Conrado” o “Don Sol” (actuado por Humberto Busto) y que tal vez nos hace recordar al otra temible ex asesor de Salinas de Gortari, Joseph Marie Córdoba Montoya.

El cruce de estos dos personajes es claro: al conocerse, “Conrado” está iniciando su carrera como asesor personal del secretario de defensa, y El Chapo comienza su consolidación como “Patrón” en una supuesta reunión de capos con el gobierno en Acapulco. Al reencontrarse hacia el final de la serie, ahora El Chapo es prisionero y la situación inversa: “Don Sol” es el enlace del presidente Salinas de Gortari y observa desde “arriba” al criminal preso. Si bien las semejanzas entre estos personajes son claras, hay algunas diferencias que conviene considerar: Mientras que “Conrado” es un individuo que es maquiavélico y constantemente traiciona, El Chapo Guzmán en ocasiones parece más una víctima de la traición que el sanguinario individuo que los reportajes de Hernández y otros nos han contado de él. Más aún, este Chapo es una persona que frecuentemente puede “caer bien”: amigo de sus amigos, defiende a los suyos, es estratégico, es condescendiente con su lugarteniente Toño, le gusta la fiesta, etcétera.

Hay un tercer gran tema montado sobre las esas pseudo-denuncias de corrupción contra el Estado y muchos de sus funcionarios; estamos ante uno de los hechos que más atraen estos relatos. De alguna forma el Estado aparece en una configuración análoga a los modos de operación del narcotráfico, se les iguala y acerca y desde ahí los narcotraficantes parecen los “honestos” y los funcionarios del estado los “corruptos”. Una de las varias escenas donde podemos ejemplificar lo anterior es en el *flashback* en que el capo se encuentra en una celda de castigo dentro de su encierro en el penal. Desde un gran *close up*, con un rostro somnoliento, El Chapo recuerda la primera fiesta a la que asistió ya como miembro de la mafia, en la cual uno de sus compañeros le señala cómo departen felizmente miembros del gobierno, de los militares, de la DEA, etcétera, como si todos fueran parte de una misma organización: “allá están los de la DEA”, “allá están los militares que nos cuidan los cultivos”, “allá están los políticos, esos son los peores”.

Este “juego” entre los dos personajes protagonistas nos permite explorar la hipótesis de la Mímesis, de la igualación entre personajes que esencialmente tiene un principio de configuración parecido. Peor aún, El Chapo aparece en la serie vinculado a sus seres queridos, y nunca con comportamientos como son la traición o deslealtad; por el contrario, aparece el personaje que es honesto y claro. A diferencia de Don Sol, quien justamente ha hecho su ascenso a veces de estrategias perversas y traicionar a sus superiores. De esta diferencia hay mucho en la metonímica relación Estado-narcotráfico, y en la justificación que el espectador puede sentir en las motivaciones del personaje de Guzmán, versus la confirmación de esa condición de malignidad que aquí no rehace en el narcotraficante, sino en el Estado y sus instituciones sintetizadas en Don Sol.

El Estado es construido, así como incorruptible y hermético, como apegado al derecho; la representación de este eje semántico se ve en el último tercio de la temporada dos, ambientada en la prisión de Almoloya (aunque en realidad Guzmán estuvo en Puente Grande), y en donde asistimos a una caracterización anticlimática de El Chapo que confirma toda la caracterización de un sujeto venido a menos, abandonado y aislado. En muchas secuencias vemos un Guzmán Loera víctima y victimizado, perdido en su mundo interior, alejado del poder que llegó a tener y al que incluso la directora del penal (“La Licenciada”) le obliga a “renunciar” tras uno de los encierros severos en un cuarto aislado denominado “los acolchonados”.

¿Hace esta serie una apología del narcotraficante sinaloense? No se trata de responder directamente sino de analizar qué códigos o regímenes de representación se usan en estas producciones para criticar o no al narcotráfico, a los “señores”, al Estado, a los sicarios, etcétera. En la temporada 1 vemos su ascenso, conocemos algunos de sus atavismos, su gelatinosa moral además de esa historia que va desde la pobreza original hasta el poder y la autosuficiencia que El Chapo llega a alcanzar. Ahora bien, hay algunos matices en la representación del capo: a diferencia de las excentricidades en la construcción audiovisual de algunos narcotraficantes en series y telenovelas, aquí identificamos a un Chapo ciertamente en su uso de poder, pero salvo pequeñas escenas —como la breve secuencia en que se le muestra en un avión, donde va un conjunto musical adentro y va tomando champagne con su socio el “Güero” Palma—, no hay exageración dentro de los tradicionales signos de la narco-estética como joyas, pistolas con incrustaciones de oro o leopardos en el jardín de la casa, ello favorece un cierto matiz que por una parte puede “normalizar” la representación de El Chapo, pero que también atenúa cualquier componente disfuncional. Nada que ver con los relatos implicados en su peligrosidad y capacidad omnímoda de corrupción

cuando el capo fue recapturado de manera espectacular el 8 de enero de 2017, y que dio rienda a las más diversas especulaciones sobre su huida-recaptura. Dentro de esa edificación del mito, cabe también recordar como parte del anecdotario la polémica entrevista que, por mediación de la actriz Kate del Castillo, realizó el actor Sean Penn al capo en octubre de 2015 y que apareció en la revista *Rolling Stones* pocos meses después; el contexto se azuzó cuando previo a la recaptura de El Chapo el 8 de enero de 2016, todas las instituciones del Estado buscaban al criminal mientras los actores departían con él y se tomaban fotos. A la postre la victimización pesó como estrategia de representación pública no sólo en El Chapo, sino sobre la actriz quien ahora también se presenta como víctima de un estado que la hostiga, como dejó verlo en la denuncia que hizo el 29 de junio de 2016 ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) contra el Estado mexicano por violación a sus derechos civiles y por la falta de justicia para su caso. La victimización de la actriz (y la rentabilidad de ello que hace *Netflix*) prosigue en el “documental” de tres capítulos *Cuando conocí al Chapo* transmitido desde octubre 2016 y donde tenemos detalles adicionales del proceso de entrevista, el pequeño *affaire* Penn-Castillo, todo ello, dentro de una espectacularidad particular que a veces quiere presentar a Del Castillo como una persona “víctima”, “comprometida” y “rebelde” pero que en realidad forma parte de la construcción como “espectáculo”, no tanto de El Chapo sino de esos componentes que juegan también a la mitificación de componentes alrededor de él, y al que se sumó el componente de la guapa actriz intentando redimir y redimirse a propósito de un narcotraficante.

La serie tal vez intenta, como lo advirtió el actor Marco de la O., tomar distancia de la caracterización del “héroe”. No se trata de representarlo como tal, se ha dicho. De hecho en el cintillo de entrada se presupone la caracterización de El Chapo como “criminal”; no obstante, y aquí viene una de las contradicciones de esta narco-serie, en lugar de presentarlo como el individuo peligroso que era y fundamentar su criminalidad, tenemos a un Chapo victimizado, fruto de traiciones por parte del narco-mundo, del ejército guatemalteco, humillado constantemente por los guardias del penal y castigado injustamente cuatro meses en el peor de los confinamientos.

Esta narco-serie no solamente presenta una visión estilizada de El Chapo donde podemos ver aspectos de la vida del capo, siempre dentro de los códigos de la espectacularidad. Uno de los problemas de éstas y muchas otras narco-narrativas es que “quedan debiendo”, y por mucho, una mirada más integral del fenómeno del narcotráfico. Lo que interesa a estas productoras es comercializar temas (ahora transnacionales o globales) de consumo dominante como el narcotráfico —montado también sobre la exacerbación

que el tema tiene en la agenda política e informativa—, y en donde divulgar una perspectiva más ciudadana es algo que ni se intenta. Con la serie *El Chapo*, Netflix ha querido capitalizar la figura del capo en declive y hacer de él más que una apología directa, una especie de víctima del padre agresor, de la pobreza, de las traiciones internas y, también, de la ambición del Estado depredador representado por el coprotagonista. “Don Sol” es el co-protagonista y representa al funcionario público en ascenso; que sea un personaje de ficción permite justamente confirmar ese doble movimiento que va de la ficción a los constantes guiños a los hechos, clips, imágenes y ambientación históricas. En medio de estos senderos que se bifurcan, se encuentran y luego se abren nuevamente, la versión de *El Chapo* permite incluir tesis que intensifican el contenido histórico latente en la serie y facilita la proyección como el mural de “Yescka” sobre ese monstruo de dos cabeza: “Estado corrupto/Narcotráfico”, todo ello en medio la empatía hacia El Chapo, cuyo único defecto era que sólo quería ser *El Rey*, pero de su propia narrativa, como presuntamente fue la razón del contacto Penn-Castillo para que el director de cine Oliver Stone hiciera una película sobre él.

Al margen del efecto de idealización que realizan de El Chapo, al inicio de la serie se le define como “hombre de negocios” que no anda “matando por matar” como sí lo hace el gobierno. Su apresamiento es producto de una “traición del estado” en Guatemala, cuando de acuerdo con la serie él iba a “negociar”. Dicha idealización que tiene su contrapeso en la victimización se da tiempo en la recuperación de una serie de discursos sociales contra el Estado, las instituciones, la corrupción, la pobreza y las actitudes de los políticos; es decir, aparece como un enunciador cercano, sensible de manera particular en la película *Chapo. El escape del siglo* y la mini-serie *Capo, el amo del túnel* (2016) ambas estelarizadas por el mismo actor (Irineo Álvarez); de esta forma se invisibiliza el componente delictivo de un individuo que de hecho aparece como “imitable” y sin contradicciones en cuanto lo que quiere, desea y realiza. En el inicio de la mini-serie mencionada El Chapo conversa con uno de sus lugartenientes, ambos conversan plácidamente tomando el café; en sus largas intervenciones El Chapo justifica el narcotráfico y establece una línea de tiempo entre el “antes” (reglas claras, negocio muy acotado en sus acciones, acuerdos con el gobierno mexicano) y el “ahora” (muchos competidores, incremento de la violencia, presión de Estados Unidos, traiciones del gobierno mexicano). El Chapo aparece como un justiciero que supuestamente en la ficción “va a poner orden”, al menos en esta mini-serie. Lo interesante del contexto de estas caracterizaciones no son tanto las denuncias de la corrupción del gobierno o la colusión entre narcotraficantes y políticos, sino que estos materiales se difundían en la época de declive del

capo y en el contexto, por ejemplo, de lo que fue su extradición a Estados Unidos el último día del gobierno de Obama (20 de enero 2017) a manera de regalo al nuevo presidente Trump.

V. APOSTILLA: EL JUICIO DE EL CHAPO O LA REALIDAD COMO PERMANENTE ESPECTÁCULO

Si pensamos que con la extradición la vorágine narrativa en torno a la figura de El Chapo terminaría, nos equivocamos. A principios de noviembre de 2018 comenzó el juicio contra El Chapo en una corte de Nueva York. Ese fue un juicio tan publicitado como la serie de Netflix y desde sus primeros días captó la atención por centrarse sobre todo en el personaje mismo de Guzmán y en su supuesto “poder”. A diferencia de los relatos oficiales que siempre lo han ubicado como un individuo muy peligroso, muy poderoso; la defensa quiso justamente presentar la perspectiva contraria. El juicio como tal abre una dinámica donde resulta difícil distinguir si lo más importante es lo mediático o lo jurídico. De hecho, como en cualquier serie, donde es posible prever en lo que va a acabar, igualmente sabemos que este juicio no puede terminar en la pena de muerte al haberse tratado de una extradición por parte del gobierno.

El abogado defensor de Guzmán, el experimentado Jeffrey Lichtman comenzó a dar las notas al hacer declaraciones espectaculares como por ejemplo señalar que el “Mayo” Zambada había dado importantes sumas de dinero a los presidentes mexicanos Enrique Peña (quien en unos días deja la Presidencia por fin de su mandato) y Felipe Calderón ampliamente conocido por su supuesta “guerra contra el narcotráfico”. El discurso de Lichtman ya estableció el marco de espectacularidad en el sentido que solicitó al jurado tener apertura sobre las distintas historias de cómo funciona el Estado y de la corrupción no solamente en México, sino también en Estados Unidos.

Como puede verse aún en prisión, El Chapo sigue siendo objeto de una atención espectacular (¿desmedida?) a la manera como esos grandes juicios de celebridades atraen, y donde justamente esa extrema atención, juega un doble papel en contra del debido proceso, el rigor y la atención jurídica que el jurado debe tener. Guzmán sigue moviéndose entre los relatos del “héroe” y el “villano” que corre camino paralelo a la megalomanía la capacidad para espectacularizar y dramatizar cualquier asunto vinculado a la vida del narcotraficante como fue el *affaire* ya mencionado Penn-Del Castillo en donde también se dio una especie de escarceo que edulcoró las crónicas y

dio un toque “romántico” al contexto de la polémica “entrevista” publicada por *Rolling Stones*.

Todo así parece en El Chapo intersticio de ficción y realidad: su vida, su negocio, sus relaciones, la visita de sus juicios previo a las fiestas de navidad, etcétera. La fascinación por su propia imagen queda perfilada en la temporada final de la serie *El Chapo*, en la construcción del sujeto que parece seguir un destino trágico y donde se presenta la diferencia entre la historia que a El Chapo le gustaría contar y la que finalmente sucede. Así, todo en El Chapo es susceptible de serie y dramatización como puede verse en el abundante material que se viene produciendo como ya lo señalamos, y en las que aparte de las señaladas hay que sumar, al menos a finales de 2018, *Narcos México*, lanzada a mediados de noviembre otra vez con extraña cercanía al contexto de hechos reales como el mencionado juicio. En esta serie se relata la historia del llamado “jefe de jefes” Miguel Ángel Félix Gallardo y donde se nos presenta al joven Chapo de los setenta y principio ochenta como gatillero, comparsa del círculo cercano de Félix Gallardo y cuidador del enloquecido Caro Quintero a quien tiene que controlar en sus reacciones excesivas. No es de sorpresa adivinar que los siguientes meses atisbaran los relatos de prensa, y los juegos de explicaciones entre historias sensacionalistas de factura dramática y espectacular, como las películas y series.

No deja de llamar la atención que el primer tema del juicio iniciado en noviembre sea si el criminal es realmente tan importante o no, aun cuando ello es parte de una estrategia del abogado defensor. Mientras que el testigo protegido Jesús “Rey” Zambada García, hermano de “El Mayo” Zambada y ex colaborador de El Chapo defendía el poder de su otrora amigo, el abogado defensor decía lo contrario. Pero en otro nivel opera la discusión del tipo qué tan real es la mitificación, o mejor dicho “mitificación” para qué o para quién, o, ¿es mejor aceptar una autoinmolación simbólica en aras de recobrar la propia libertad sobre una imagen que empírica y mediática, la real y sobre todo la dramatizada? La mitificación está en la base de la espectacularidad desde la cual se construye la representación pública del narcotraficante sea éste vil o justiciero, un enunciador crítico contra las instituciones gubernamentales y los políticos o bien el demonio que asolaba poblaciones y corrompía todo cuanto tocaba.⁸ Así, la espectacularidad permite acceder a dos figuras distintas y complementarias: al representante on-

⁸ Otra vez, no estamos antes hechos nuevos; por ejemplo, en el caso del narcotraficante Pablo Escobar, justo uno de los muchos documentales que abordan aspectos de su vida, se pregunta si es ángel o demonio. Véase el documental de John Granier *Pablo Escobar, ángel o demonio* (2007), ver ficha en IMDB, <https://www.imdb.com/title/tt1031952/>.

tológico del mal o a la voz crítica contra las instituciones, por ejemplo, en la micro serie *El señor del túnel* o la película *Chapo. El escape del siglo*. Todo ello ha facilitado ese aspecto de crítica contra series y películas respecto a la manera como (voluntaria o involuntariamente) generar mitologías hacia este tipo de figuras que las narrativas audiovisuales reconstruyen hasta que la ley de la oferta y la demanda del consumo transnacional lo dicte.

Como el caso del juicio contra El Chapo iniciado en noviembre, tanto o más que el propio juicio será el show mediático que justamente ha iniciado con la discusión sobre qué tan “mitológico es en realidad el mito” y con ello qué tanto valor tiene la serie de lo proyecta y comenta. Todo ello cabe decirlo y por referirnos solamente a Netflix lo hace dentro de características y valores de producción cuidados, relatos sin experimentación alguna dentro de códigos más o menos convencionales, con personajes dominantes fácilmente reconocibles en esa lógica a veces confusa donde los “malos” son los representantes del Estado y los “buenos” los atribulados narcotraficantes; mezcla al fin de relatos históricos y ficcionales, justo como el juicio de El Chapo donde por momentos así como en la series no es tan fácil distinguir la ficción de la realidad, en el juicio de Nueva York igualmente se mezclarán los hechos con las fantasías, todo ello en un tono oscilante de lo melodramático a lo grotesco, donde más importante que las víctimas —como aparece en los relatos de prensa— es el sweater que llevaban las hijas del capo, o si el hombre miraba a la mujer mientras hablaba.

VI. BIBLIOGRAFÍA

- ASTORGA, Luis (2015), *¿Qué querían que hiciera? Inseguridad y delincuencia organizada en el gobierno de Felipe Calderón*, México, Grijalbo.
- BARRIENDOS, Joaquín (2008), “Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias”, *Transversal. Eipcp*, 2008. Artículo en línea 20 de noviembre 2018, disponible en: <http://translat.eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>.
- BARTHES, Roland (2009), “La retórica de la imagen”, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós [1982].
- CORONA, Rubén Ignacio (2010), “Los mecanismos miméticos de la reproducción de la violencia vistos a través de los narco-corridos”, *Universitas Philosophica* 55, Bogotá, año 27.
- ESCALANTE, Fernando (2012), *El crimen como realidad y representación*, México, El Colegio de México.

- HAIJAR, Julieta (2006), *Debate CEU-Rectoría. Torbellino pasional de los argumentos*, México, UNAM.
- HERNÁNDEZ, Anabel (2010), *Los señores del narco*, México, Grijalbo.
- LEÓN, Christian (2012), “Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales”, *Aisthesis*, (51), disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812012000100007>.
- LUJAN, María (2016), “La insoportable levedad del discurso. Timos epistemológicos en la construcción mediática de la narcoviolencia”, *Mitologías Hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, núm. 14. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.348>.
- RINCÓN, Omar (2013), “Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad”, *MatrizEs 7*, São Paulo (Brasil), núm. 2, julio-diciembre.
- RINCÓN, Omar (2009), “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”, *Nueva Sociedad* 222, julio-agosto.
- Secretaría de Seguridad Pública (SSP) (2009), *Jóvenes y narcocultura*, México, Subsecretaría de Prevención y Participación Ciudadana Dirección General de Prevención del Delito y Participación Ciudadana.
- THOMPSON, John B. (2002), *Ideología y cultura moderna. Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*, 2a. ed. México, UAM-X.
- VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, España, Melusina.
- VALENCIA, Sayak y SEPÚLVEDA, Katia (2016), “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. Psico/Bio/Necro/Política y Mercado Gore”, *Mitologías Hoy*, vol. 14, diciembre, DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.395>.
- ZAVALA, Oswaldo (2018), *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Barcelona, Malpaso.

*La mediación en el régimen de subjetividad bio/necropolítica:
de la minería de datos al consumo comercial de lo violento,*
editado por el Instituto de Investigaciones Jurídicas
de la UNAM, se terminó el 9 de septiembre de 2019.
Se utilizó tipo *Baskerville* en 9, 10 y 11 puntos.